



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



Facultad de Música

Notas al programa, obras de:

Bruch, Enescu, Clarke

que para obtener el título de:

LICENCIADA INSTRUMENTISTA - VIOLA

Presenta:

Andrea Alvarado Troncoso

Asesor del Examen Público:

David Espinosa Ricalde

Asesor del Trabajo Escrito:

María Concepción Morán Martínez



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.

Sinodales

Presidente

David Espinosa Ricalde

Secretario

María Concepción Morán Martínez

Vocal

Ángel Medina Gonzalez

Suplente

José Francisco Cortés Álvarez

Suplente

Jesús René Báez de la Mora

Agradecimientos

Gracias a Dios, por haber impreso en mi alma la vocación a la música, expresión de la Belleza y de Sí; por proveerme de los medios necesarios para vivirla y por incluir en mi historia a personas profundamente valiosas.

Gracias a mis padres, que apoyan mis sueños, que dan cuanto está en sus manos por mi felicidad y que, junto con mis hermanos, se alegran conmigo en los éxitos y me nutren de fortaleza en las dificultades y en mi debilidad.

Gracias a mi maestro de viola, David Espinosa, que en estos años ha procurado mi crecimiento musical y madurez artística, siempre animándome a volar alto; y a mi asesora, Concepción Morán, que me abrió las puertas de su casa para brindarme su tiempo, su escucha y su apoyo a lo largo del proceso de titulación. Gracias también a los maestros que con paciencia han compartido sus conocimientos en el camino de mi formación, particularmente a aquellos que gustosos aceptaron ser mis sinodales: René Báez, Francisco Cortés-Álvarez y Ángel Medina. Gracias a la Dr. Liane Curtis, presidente de *Rebecca Clarke Society*, Inc., por proporcionarme una copia del manuscrito de la *Sonata para Viola y Piano* de Rebecca Clarke.

Gracias a mis amigos, que aportan su esencia a mi día a día, dándome su confianza y un aliento que me nutre para perseverar en los proyectos que se desarrollan en el transcurso de la cotidianidad. Gracias a todos los que brindaron una ayuda especial para que llevase a cabo el presente trabajo y el concierto de titulación. De manera particular, gracias a mi amigo José Pita, autor de las fotografías que ilustran estas páginas.

Gracias a la UNAM, mi alma mater, la máxima casa de estudios, que me permitió solventar los estudios profesionales y me dotó de conocimientos y experiencias que seguiré recordando con cariño y que ahora son la base para emprender el siguiente paso en mi carrera.

Índice

Resumen	1
Abstract	1
Programa	2
Introducción	4
Abreviaturas de términos musicales	6
Capítulo I Contexto histórico artístico, cultural y social de Europa de 1900 a 1920	7
Primera Guerra Mundial (1914 - 1918)	7
La música alrededor del tiempo de la Guerra	8
Pensamientos, inventos, descubrimientos y creaciones	10
Recapitulación	10
Capítulo II Romanza 1911	12
Introducción	12
Bruch: vida y obra	12
Opiniones del compositor	14
Comparación de la Romanza para Viola y el Concierto para Violín	15
Análisis musical	18
Propuesta de estudio	21
Impresiones	23
Capítulo III Pieza de Concierto 1906	26
Introducción	26
Enescu: compositor, intérprete y pedagogo	26
Estilo compositivo y ejemplos dentro de "Concert Piece"	31
Análisis musical	35

Propuesta de estudio	40
Impresiones	41
Capítulo IV Sonata para Viola y Piano 1919	45
Introducción	45
Rebecca Clarke: compositora y violista	45
Análisis musical	50
I. Impetuoso	51
II. Vivace	55
III. Andante	58
Propuesta de estudio	63
Impresiones	65
Capítulo V Lullaby 1909	69
Introducción	69
Análisis musical	69
Propuesta de estudio	71
Impresiones	71
Conclusiones	73
Referencias	76
Anexos: Programa de mano	80
Apéndice I	82
Análisis: forma sonata	82
Apéndice II	83
Ejercicios sugeridos para el estudio de las obras	83

Resumen

Este trabajo aborda la *Romanza* de Max Bruch, *Pieza de Concierto* de George Enescu y, de Rebecca Clarke, *Sonata para Viola y Piano* y *Lullaby*. Inicia exponiendo el contexto histórico artístico, cultural y social de Europa entre los años 1900 y 1920, período en que fueron escritas estas cuatro obras. Posteriormente, se organiza en un capítulo por pieza. Cada capítulo contiene una introducción, información acerca de la vida y obra del compositor, análisis musical, propuesta de estudio e impresiones personales.

Palabras clave: *Max Bruch, George Enescu, Rebecca Clarke, viola, música, música del siglo XX, romanticismo, impresionismo, postromanticismo, repertorio de viola, notas al programa*

Abstract

This work approaches Max Bruch's *Romanza*, Enescu's *Concert Piece*, and Rebecca Clarke's *Sonata for Viola and Piano* and *Lullaby*. It begins by exposing the artistic, cultural, and social historical context of Europe between 1900 and 1920, time in which the four pieces were written. Next, it is organized in a chapter per work. Each chapter contains an introduction, information about the life and work of the composer, musical analysis, study proposal, and personal impressions.

Keywords: *Bruch, Enescu, Clarke, violist, music, XX century music, romanticism, impressionism, postromanticism, viola repertoire, program notes*

Programa

Examen Público

Romanza (1911)

Max Bruch (1838-1920)

Duración aproximada 9'00"

Pieza de Concierto (1906)

George Enescu (1881-1955)

Duración aproximada 9'30"

Lullaby (1909)

Rebecca Clarke (1886-1979)

Duración aproximada 4'30"

Sonata para Viola y Piano (1919)

Rebecca Clarke (1886-1979)

Duración aproximada 26'00"

I. Impetuoso

II. Vivace

III. Adagio

Piano: Ernesto Aboites

Duración total aproximada: 49'00"



Todas las fotografías de este trabajo, son de la autoría de José Pita Juárez, fotógrafo internacional de concierto. Fueron obtenidas de forma directa, con permiso del autor, a través de su página web oficial, www.josepitavisuals.com.

Introducción

El instrumento que hoy en día conocemos como *viola* pertenece a la familia del violín y no a la de la *viola da gamba* (Cuneo, 2006). Una razón de su timbre característico¹, cálido y aterciopelado, lo dan las proporciones físicas con que está construida la caja de resonancia con relación a su rango². En un principio fue utilizada principalmente con la finalidad de cubrir el rango de la voz media en los acompañamientos, ocasionalmente sumándose al bajo continuo, dado a su tesitura y al hecho de que su sonido puede ser sobrepasado en volumen e intensidad por otros instrumentos. Si bien no era incluida en todas las agrupaciones, fue tomando un lugar habitual en la medida en que la familia de los violines se establecía por encima de la familia de las gambas (Riley, 1980). Las obras originales para viola escritas en el periodo Barroco que se conocen hoy en día se concentran popularmente en el “Concierto en Sol Mayor para Viola” (escrito entre 1710-1721) de Georg Phillip Telemann y el “Concierto Brandenburgo No. 6” (1721) de Johann Sebastian Bach.

En el periodo Clásico, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, se propagó el uso casi exclusivo de la viola alto (que es la que se conoce hoy en día), y se fueron eliminando las violas de tamaños mayores (como la viola tenor). Los compositores de ópera encontraron en el timbre característico de la viola una respuesta ideal a sus exigencias de expresión dramática, pues era más opaco que el del violín y el chelo, un poco mudo en la cuarta cuerda y apasionado en las tres cuerdas superiores. Por ello, la viola tomó un lugar definitivo en las dotaciones orquestales de la ópera italiana y francesa, forma que se popularizó alrededor de Europa. El principal exponente de este proceso fue Christoph

¹ La calidad del tono de un instrumento de arco está determinada por sus modos de vibración. Por esta razón, cuantos más armónicos estén presentes en la vibración y más relacionados armónicamente se hallen, más calidad tendrá el sonido producido (Pastor García, 2015).

² La viola es más larga y pesada que el violín. Sus cuerdas están afinadas a Do 3 (130,8 Hz), Sol 3 (196 Hz), Re 4 (293,6) y La 4 (440 Hz). Cada cuerda está a la distancia de una quinta perfecta menor que las del violín, lo que significa que la frecuencia de cada cuerda se ha reducido en un factor de 2/3. Su estructura y técnica de ejecución es muy similar a la del violín. Su rango de frecuencia está por encima de las tres octavas, del Do3 al La6. Una viola de concierto mide aproximadamente 66 cm (Pastor García, 2015).

Willibald Gluck³ (Riley, 1980). En cuanto al repertorio solista, Karl y Anton Stamitz, virtuosos alemanes, comenzaron a publicar obras para viola y a ofrecer conciertos ejecutando dicho instrumento; a la par, aunque con menor peso, en Inglaterra también se empezó a voltear la mirada hacia la viola, pues compositores como William Herschel, William Flackton y Benjamin Blake publicaron obras para el instrumento (Riley, 1980). De esta época resaltan el “Concierto en Re Mayor para Viola” (1774) de Carl Stamitz y el “Concierto en Re Mayor para Viola” (ca. 1799) de Anton Hoffmeister.

Durante el Romanticismo, en el siglo XIX, las aportaciones al repertorio violístico fueron más numerosas, siendo algunos de sus compositores Hector Berlioz, Michail Glinka, Felix Mendelssohn, Anton Rubinstein, Robert Schumann y Carl Maria von Weber.

Posteriormente, ya entrado el siglo XX, siguieron publicándose obras aún con idioma Romántico de compositores como Max Bruch, Max Reger, Joseph Jongen y Richard Strauss (Riley, 1980). En este periodo se comenzó a remarcar la particular característica de la viola de llevar las melodías a manera cantabile con un rango y timbre similar al de la voz humana de Alto, lo cual puede notarse en la “Romanza” (1911) de Max Bruch y “Lullaby” (1909) de Rebecca Clarke. Con el paso del tiempo se fueron explorando y aprovechando más posibilidades que este instrumento ofrece, y así, compositores como Enescu en “Pieza de Concierto” (1906) y nuevamente Clarke en su “Sonata para Viola y Piano” (1919), empezaron a escribir material virtuoso combinando golpes de arco variados, dobles cuerdas a distintos intervalos, rango completo del instrumento y ritmos rápidos contra notas largas y sostenidas, por mencionar algunos aspectos. Hoy en día se sigue esta línea y la viola ha tomado un lugar importante en el repertorio actual.

³ En el libro *History of the Viola*, se cita a Carse: “Aunque la parte de la viola en las partituras de Gluck a veces va con a parte del bajo, la función normal del instrumento es o proveer notas esenciales de la armonía en el registro tenor, balancear o hacer más denso el sonido, tomar parte en el movimiento o figuración predominante en compañía de los primeros y segundos violines, o crear un efecto por medio del color de su propio sonido (Riley, 1980).

En este trabajo brindo información acerca de “Romanza”, “Pieza de Concierto”, “Lullaby” y “Sonata para Viola y Piano”, partiendo del contexto histórico artístico, cultural y social de Europa entre los años 1900 y 1920, período en que fueron escritas estas cuatro obras, siguiendo con el contexto histórico específico de Bruch, de Enescu y de Clarke -respectivos compositores- introduciendo por algunas datos sobre las obras, continuando con el análisis musical, siguiendo con una propuesta de estudio y finalizando cada capítulo con mis impresiones y reflexiones de las piezas (el recuerdo de mi primera percepción de cada obra⁴) y de sus creadores. Las obras son abordadas con enfoque formal de análisis, aplicando como métodos de operación la técnica de reducción y la segmentación en unidades estructurales, por medio de la descripción (Bent y Pople, 2016). Para analizar la forma sonata hago uso del esquema y nomenclatura de Hepokoski y Darcy (2011), incluidos en el Apéndice. El nombre de las notas y las tonalidades musicales se presentan en minúsculas, siguiendo lo que dicta la *Ortografía de la lengua española* (Castellano Actual, 2017).

Abreviaturas de términos musicales (Termini musicali italiani, s. f.)

ppp	<i>pianississimo</i>	f	<i>forte</i>	pizz	<i>pizzicato</i>
pp	<i>pianissimo</i>	ff	<i>fortissimo</i>	dim	<i>diminuendo</i>
p	<i>piano</i>	fff	<i>fortississimo</i>	espr.	<i>espressivo</i>
mp	<i>mezzo piano</i>	rit.	<i>ritardando</i>	gliss	<i>glissando</i>
sfz	<i>sforzando</i>				

⁴ Según Eguinoa (Eguinoa, 2000), en una investigación psicológica entorno al proceso extratextual que se lleva a cabo en la lectura, la literatura “no se comunica a través de signos lingüísticos, sino que comunica sentidos o significaciones,” y “el texto literario sólo puede alcanzar sentido cuando es reactualizado por el lector en su acto de lectura.” Considero que sucede lo mismo con la música: ésta comunica “efectos emotivos” a través de interpretaciones y alcanza su sentido cuando es reactualizada en el acto de escucha. Los procesos psicológicos que tienen lugar en la escucha musical están mediados tanto por situaciones internas como externas. A esto se le llama proceso transferencial, “proviene de la experiencia pasada” del receptor y “surge espontáneamente en el momento que el lector comprende, internaliza, hace suyas las situaciones del texto” (musical), “transformándolas de acuerdo con (...) su punto de vista; a partir del cual el objeto estético comienza a emerger.”

Capítulo I

Contexto histórico artístico, cultural y social de Europa de 1900 a 1920

Dado que las obras a interpretar fueron compuestas entre 1906 y 1919 en Europa, es pertinente presentar un acercamiento al contexto de lo que sucedía en la época. En este primer capítulo mencionaré la "Exposición universal de París de 1889 y "la belle époque" como acontecimientos importantes en la transición del siglo XIX al siglo XX. Enseguida hablaré de los principales sucesos que dieron lugar a la Primera Guerra Mundial, como un evento que afectó las estructuras de lo económico, político y cultural de Europa de principios del siglo XX. Posteriormente explicaré la relación existente entre el campo de la música y los tiempos de la guerra, donde predominaron corrientes artísticas como el Expresionismo, Impresionismo, Exotismo y Orientalismo. Mostraré un panorama general acerca de inventos, descubrimientos y creaciones sucedidos durante estas dos décadas y finalizaré con una recapitulación.

Primera Guerra Mundial (1914 - 1918)

Desde mediados del siglo XIX, en París se llevaban a cabo exposiciones universales cada 11 años (Ibach, 2001). En 1889, con motivo del centenario de la Revolución Francesa, se realizó la más bella e innovadora de las exposiciones parisinas (Ageorges, 2006). Esta Exposición Universal permitió a Francia dar a conocer sus desarrollos tecnológicos del momento, entre los cuales destaca el metal en la arquitectura, con la construcción impresionantes edificios como la Torre Eiffel y la Galería de las Máquinas. A lo largo de los 5 meses que duró la exposición, y en un área de 96 hectáreas, participaron 35 países, congregando 61,722 expositores y 32 millones de visitantes de alrededor del mundo ("The Exposition Universelle of 1889", 2016).

Desde años atrás de la Primera Guerra Mundial, y finalizando con el estallido de ésta, sucedió un fenómeno en la sociedad: las clases altas hacían lo posible por remarcar su estatus, luchando por sobresalir y reafirmar su poder, esto evitando mirar las problemáticas verdaderas que sucedían política y socialmente. A este periodo en el cual se aparentaba un total bienestar, se le denominó “*la belle époque*” (1890-1914) (Campos Posada, 2020).

Llegado 1914, el poder del Imperio Germánico llevó a Europa a formar alianzas: por un lado, se unieron Francia, Gran Bretaña y Rusia Imperial; y por el otro, Alemania y Austria-Hungría. Cuando el heredero al trono del Imperio Austrohúngaro fue asesinado a manos de los serbios, este Imperio amenazó a Serbia y, en su defensa, Rusia amenazó a Austria-Hungría. Alemania tenía que ayudar a su aliado; sin embargo, sabiendo que los franceses les atacarían en cuanto ellos como alemanes descargaran armas contra los rusos, Alemania decidió comenzar por atacar a Francia. Al suceder esto, Gran Bretaña declaró la guerra a Alemania, y Rusia entró en guerra tanto contra Alemania como contra Austria-Hungría. Aunque la mayoría de las batallas tomaron lugar en Europa, llegaron soldados de países externos al continente, como Canadá, Australia, India y Nueva Zelanda. En la gran Guerra se hizo uso de los nuevos inventos, y así, por primera vez en la historia, las fuerzas armadas lucharon con tanques y aviones. En 1917 Rusia abandonó la guerra; sin embargo, Estados Unidos de América se unió a la alianza de Gran Bretaña, ayudándoles a ganar, acordando que Alemania pagara el costo económico de la guerra (Riley, 1980).



“A través del espejo”, Maine, 2016, fotografía de José Pita Juárez.

La música alrededor del tiempo de la Guerra

Previo a la Primera Guerra Mundial, en el mundo de la música empezaban a gestarse y mostrarse nuevas corrientes musicales, como son el Expresionismo, Impresionismo, Exotismo y Orientalismo, las cuales se consolidaron con mayor fuerza durante el primer año del término de la Guerra, con el resurgimiento de la vida artística y cultural en Europa (Gerling, 2007).

Según la Real Academia de la Lengua Española, el Impresionismo surgió en Francia a finales del siglo XIX y “pretende expresar las impresiones subjetivas que una determinada experiencia provoca en el artista”, mientras que el Expresionismo, surgido en Alemania a principios del siglo XX como reacción al Impresionismo, defiende “la expresión de las emociones frente a la plasmación de la realidad o de la impresión que ésta provoca” (ASALE & RAE, 2020).

El término “exotismo” empezó a usarse en los círculos franceses a mediados del s. XIX, al igual de que aumentó el uso del adjetivo “exótico”, siguiendo al surgimiento de un interés por nuevos y distintos lugares y la avidez por representar los mismos en el arte. Este hecho se dio tras acciones políticas como la expedición francesa a Egipto en 1798 y la conquista de Argelia en 1830. El contexto original de *exotisme* se dio como una forma general de describir elementos de lugares no occidentales, ya fuesen reales o imaginarios, dentro de óperas occidentales, y más adelante en cualquier obra artística. Su auge fue entre 1889 y 1914, con los artistas ilustrando regiones remotas basados prácticamente en su imaginación, buscando hacer a los espectadores soñar. Después de la Primera Guerra se dio un mayor conocimiento de los países extranjeros y de su desarrollo político y cultural, por lo que los artistas fueron cambiando su forma de tomar elementos de otros lugares. Mientras que “Exotismo” se emplea para nombrar la “otredad”, “Orientalismo” hace referencia al exotismo en regiones específicamente orientales (Gerling, 2007).

Al llegar la Guerra a su fin en noviembre de 1918, cada país europeo tuvo que invertir fuerzas extraordinarias para ir recuperando la estabilidad. Cuando lograba ser posible la reapertura de algún centro cultural o la programación de alguna temporada artística, la gente se sentía sumamente orgullosa, pues era

muestra de que las necesidades básicas finalmente estaban cubiertas y el país podía seguir adelante en otros campos (Gerling, 2007).

Pensamientos, inventos, descubrimientos y creaciones

El siglo XX comenzó con un contexto de importantes avances en la historia. En la década anterior, personajes como Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud y Émile Durkheim publicaron importantes libros; Henry Ford lanzó su primer automóvil (1893), haciendo competencia a la ya conocida marca Mercedes Benz; los hermanos Lumière inventaron el cine (1895) en el mismo año en que Guillermo Marconi inventó la telegrafía inalámbrica y Conrad Röntgen descubrió los Rayos X, mientras que en 1896 los primeros Juegos Olímpicos Modernos fueron celebrados en Atenas y Henri Becquerel descubrió la Radioactividad (*20th Century Timeline*, s.f.).

En el campo de la música, en 1892 fueron compuestas "Preludio a la siesta de un fauno" por Claude Debussy, el ballet "Cascanueces" por Piotr I. Tchaikovsky y la ópera "Pagliacci" por Ruggero Leoncavallo. En 1893 fueron escritas "Falstaff" por Giuseppe Verdi y "Sinfonía del Nuevo Mundo" por Antonín Dvořák. En 1895, Isaac Albéniz compuso "Pepita Jiménez" y Gustav Mahler su "Tercera Sinfonía". En 1896, Giacomo Puccini escribió "La Bohème", Johannes Brahms "Cantos serios" y Antón Bruckner su "Novena Sinfonía". En 1897 fueron compuestas "Don Quijote" por Richard Strauss, "El aprendiz del brujo" por Paul Dukas y "Sadko" por Nicolai Rimski-Korsakov. En 1899, Maurice Ravel compuso "Pavana para una infanta difunta", Jean Sibelius escribió "Finlandia" y Arnold Schönberg compuso "Noche transfigurada" (*20th Century Timeline*, s. f.).

En otras ramas de las bellas artes, en 1890 Oscar Wilde publicó "El retrato de Dorian Grey", mientras Vincent van Gogh concluyó su pintura "Campo de trigo con vuelo de cuervos", Paul Cézanne "Cesto de manzanas" y Odilon Redon "Ojos cerrados". En 1892, George Bernard Shaw terminó de escribir la obra dramaturgica "Casas de viudos", Claude Monet pintaba "Las catedrales" y Paul Gauguin concluyó "Ta Matete". En 1893, Blasco Ibáñez publicó "Cuentos

valencianos” y Edvard Munch pintó “El grito”. En 1895, se pintaron los cuadros “El baile de la Goulue” y “Las payasas Cha-U-Kao”, de Toulouse-Lautrec, y “Bañistas”, de Cézanne. En este mismo año, fue construido el “Hotel Solvay”, diseño de Víctor Horta, y un año más tarde su “Casa del pueblo” en Bruselas (20th Century Timeline, s. f.).

Recapitulación

La música responde a las mentalidades y a los acontecimientos del contexto artístico, cultural y social de la época en que es creada, así como a las sensibilidades del propio autor. La aproximación al contexto histórico de Europa entre 1900 y 1920 presentada en este trabajo, sin ser una investigación exhaustiva, busca brindar al lector una herramienta para acercarse a dar una significación más próxima a aquella que se le dio a las obras aquí tratadas en el momento de ser compuestas. Como ejecutantes, es necesario tener un conocimiento de lo anterior para enriquecer nuestra interpretación de cada pieza.



Fotografía de José Pita Juárez.

Capítulo II Romanza 1911

Introducción

Max Bruch (1838-1920) escribió varias obras para viola al final de su vida, entre ellas la “Romanza para viola y orquesta” (1911). Esta pieza romántica, escrita en forma sonata, aprovecha el timbre de la viola en sus rangos agudo y grave para mostrar las melodías con maestría, acentuando su carácter ya sea cálido y dulce o efusivo y dramático⁵. A pesar de que el arte en esta obra es acorde al timbre de la viola, hay pasajes que aparecen claramente no idiomáticos, demostrando la mayor experiencia de Bruch sobre otros instrumentos como el violín y el piano.

En este capítulo hablaré sobre la vida y obra de Max Bruch, seguido de algunas opiniones que el compositor tenía sobre sí mismo y sus colegas contemporáneos; posteriormente, haré una comparación entre la “Romanza” y el “Concierto para violín en sol menor”, misma que incluye propuestas de abordaje y resolución de pasajes; continuaré con un análisis musical, daré una propuesta de estudio de la obra y finalizaré relatando mis impresiones sobre la “Romanza”.

Bruch: vida y obra

Max Karl August Bruch nació en Colonia, Alemania, en 1838. Desde temprana edad mostró facilidad para la música, iniciando los estudios con su madre, quien fue una aclamada soprano. A los 11 años compuso sus primeras obras para conjuntos de cámara y a los 14 escribió su primera sinfonía, con la cual ganó el Premio Fundación Mozart Frankfurt. El dinero de este premio ayudó a financiar sus estudios musicales superiores. Aprendió composición con Ferdinand Hiller, quien le instruyó de manera conservadora y rígida (Classic FM, s.f.) (Fifield, 2005). Al poco tiempo sus composiciones comenzaron a ganar audiencia, entre las cuales gustaban principalmente sus cantatas y oratorios (Schwarm, 2011).

En la década de 1860, algunas de sus obras fueron publicadas por Breitkopf & Hartel, con lo que se permitió viajar y enseñar y así solidificar una

⁵ Estos términos (cálido, dulce, efusivo, dramático) tienen una carga de subjetividad y son comúnmente utilizados en el ámbito de la composición y ejecución musical.

buena reputación como compositor. En 1880 fue invitado a dirigir la Filarmónica de Liverpool, donde permaneció por tres temporadas. En 1883 realizó un viaje a Boston, Massachusetts, para supervisar la interpretación de algunas de sus piezas. Volvió a Europa para trabajar un tiempo en Breslau y luego en Berlín, donde residió los últimos años de su vida. Dio clases magistrales en *Berlin Hochschule* durante 10 años; entre sus alumnos se encontraban Respighi y Vaughan Williams. En esta época la Universidad de Oxford le otorgó un doctorado honorario (Fifield, 2005) (Classic FM, s. f.).

En sus últimos años, Bruch empezó a mostrar un mayor gusto por la viola, componiendo varias obras para este instrumento; entre ellas se encuentra la “Romanza para viola y orquesta, op. 85” (1911), además de “Ocho piezas para clarinete, viola y piano, op. 83” (1910) y “Doble concierto para clarinete, viola y orquesta, op. 88” (1911) (Zacharia, 2016). La “Romanza” fue dedicada al violista francés Henri Vieux, quien en ese tiempo era principal de la Ópera de París; sin embargo, el estreno fue llevado a cabo por el violista alemán Willy Hess, amigo del compositor .

Al tiempo de la muerte de Bruch, los estilos musicales de sus contemporáneos habían evolucionado notablemente: mientras Stravinsky incursionaba en disonancias y ritmos complejos, Bruch se mantenía en el mismo romanticismo de su juventud. Con palabras de Betsy Schwarm (2011), “a pesar de que vivió hasta los 82 años, en términos musicales se mantuvo alrededor de los 35, persistiendo con los estilos ricos y ordenados de mediados del siglo diecinueve”.

Max Bruch escribió más de doscientas piezas en el transcurso de su vida, incluyendo tres conciertos para violín; sin embargo, el primero de ellos sobresale de tal forma que llega a posicionarse como su obra más destacada. Se trata del “Concierto en sol menor para violín y orquesta”, que tiene lugar dentro de los principales del repertorio de violín. Con la fama que alcanzó en su tiempo y que sigue teniendo hasta el día de hoy, dejando el resto de sus composiciones, de cierto modo, en el olvido, hay quienes llegan a afirmar que fue su *One Hit Wonder*

⁶ (Burton-Hill, 2018) (Classic FM, s. f.). A pesar de lo anterior, inicialmente Bruch se sentía inseguro con este concierto en particular, el cual compuso a los 26 años. Lo revisó constantemente durante 18 meses, pidiendo asesoría al virtuoso violinista Joseph Joachim, quien finalmente interpretó su estreno en Bremen el 7 de enero de 1868 (Schwarm, 2011) (Burton-Hill, 2018). El Concierto fue un éxito rotundo y con el tiempo alcanzó tal grado de popularidad que llegaba a desesperar a Bruch (Burton-Hill, 2018). Él argumentaba que no era su única composición y creía que a largo plazo seguiría opacando a las demás (Henley, 2015). Sus intuiciones fueron acertadas. En la lista anual “Classic FM Hall of Fame”, que muestra los resultados acerca de una encuesta sobre la música clásica más escuchada en Reino Unido, el “Concierto para violín” de Bruch apareció en el número 1 a partir de sus inicios en 1996 y hasta 2001 (Ross, 2015) (Martens, 2005).

Después del “Concierto para violín en sol menor”, figuran entre sus principales composiciones aquellas para coro y orquesta, como son “Frithjof”, “Una canción romana de triunfo”, “La canción de los tres reyes”, “La canción de la campana”, “Salamis”, “Odisea” y “Arminius”. Alrededor de 1890, algunas de estas estaban en boga en diversos países de Europa, a tal grado que el musicólogo Hugo Riemann erróneamente predijo que Bruch sería recordado por su repertorio coral (Mathews, 2012) (Abell, 1955). Su “Fantasía Escocesa” para violín y orquesta también tuvo algún grado de popularidad y solía presentarse con cierta frecuencia alrededor de Europa previo a la Primera Guerra Mundial; en su composición plasmó temas de las Tierras Altas de Escocia que conoció durante sus años dirigiendo en el norte de Inglaterra (Schwarm, 2011) (Abell, 1955).

Opiniones del compositor

Bruch era un hombre con gran capacidad de reflexión y análisis. Esto le ayudaba no sólo en su creación artística, sino también en la lectura de la situación histórica

⁶ Término en inglés que hace referencia a aquella composición que llega a ser la única creación exitosa de un músico (*Collins English Dictionary*, s.f.).

general y de su propio lugar en ella. En una entrevista realizada por Arthur M. Abell (1955), explicó lo que observaba en sí mismo y en el mundo de la composición a su alrededor. Declaró que él no sería recordado por sus grandes composiciones, salvo por el famoso “Concierto para violín”, pues su música no era tan original. Expresó que él componía tomando en cuenta agradar a las personas, ya que esto significaba ganarse la vida y tenía la fuerte responsabilidad de proveer a su familia. Opinó acerca de compositores como Brahms y Wagner, admirándolos por su iniciativa, originalidad, autenticidad, propuesta y valentía, por hacer la música dictada desde su interior y en la que firmemente creían; predijo que la fama de estos iría acentuándose tras sus muertes y así perdurarían, mientras que él iría siendo olvidado (Abell, 1955).

Comparación de la *Romanza para Viola* y el *Concierto para Violín*

El “Concierto en sol menor para violín” mezcla elementos líricos y dramáticos, con una bella fluidez melódica y ritmos enérgicos (Abell, 1955), tal como se escucha en la “Romanza en fa mayor para viola y orquesta”. Sin embargo, el “Concierto” es considerado sumamente idiomático, a diferencia de la “Romanza”. Pienso que, así como escribió esa gran obra tomando sus experiencias de violín, lo mismo hizo con la “Romanza para viola”: tomó su experiencia con el violín. Bruch acudió a los consejos de sus colegas violinistas al momento de componer sus conciertos; sin embargo, no he encontrado información acerca de violistas a los que recurriera.

Para ejemplificar lo anterior, tomaré la letra de ensayo D, en los pasajes previos al *Stringendo* de la “Romanza”. En el compás (c.) 51 observamos lo siguiente:



Bruch - "Romanza", c. 51

En esta secuencia de 7 dieciseisavos ligados, luego de la primera nota aparecen dos intervalos de quinta. Ejecutándose en tercera posición, luego de tocar el fa, hay que pasar de la bemol a mi bemol, siendo necesario pisar las dos cuerdas con el mismo dedo, haciendo una transición de cuerdas suave e imperceptible en el arco. Sin embargo, el cambio de timbre no puede pasar por alto, puesto que hay una diferencia sonora en cada cuerda. Esto no es todo: inmediatamente después ocurre algo similar, que es pasar de re bemol a la bemol, yendo de la tercera a la segunda cuerda, digitando ambas simultáneamente con el segundo dedo. Enseguida las notas exigen hacer un cambio de posición, para lo cual, de entre mis propuestas de abordaje y resolución de pasajes, hay varias opciones, entre las que destaco:

1. Tocar sol con primer dedo manteniéndose en tercera posición y enseguida bajar a primera posición para tocar fa con segundo dedo. Esto obstruiría la fluidez del ritmo binario, así como las quintas digitadas lo hacen, al tener un cambio notable entre el tercero y cuarto dieciseisavos del grupo.
2. Tocar sol en segunda posición. Esto provocaría un entorpecimiento, ya que resultaría en tres notas seguidas tocadas con el mismo dedo: re bemol y la bemol en la quinta digitada con segundo dedo para entonces deslizarlo medio tono abajo en la misma cuerda.
3. Tocar sol y fa en cuarta posición, lo cual llevaría a un cambio de timbre aún más sonoro y notorio, puesto que este sol digitado en la tercera cuerda provoca armónicos naturales.
4. Tocar sol y fa en primera posición. Esta es la opción que elijo, pues, a pesar de que el cambio de posición dentro de la misma ligadura es audible, ambas notas pueden mantener el timbre de la nota previa, conservando el mayor balance dentro del grupo de cuatro dieciseisavos.

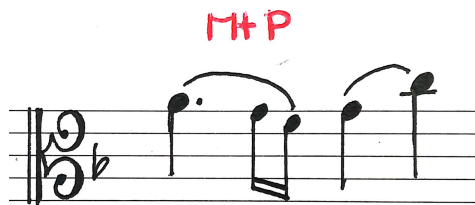
Todo esto ocurre en medio compás. A lo largo de la pieza se presentan complicaciones similares, principalmente en esta sección.

Max Bruch, como tantos músicos del romanticismo, se veía atraído y fascinado por las melodías expresivas y bien desarrolladas. Su amigo Arthur M. Abell escribió (1955) que en alguna ocasión Bruch le estaba mostrando el manuscrito del “Concierto para violín” y le aseguraba que sus más bellas melodías le venían en sueños, contándole cómo primero había escrito casi todo el concierto en una especie de sueño lúcido. Bruch era un músico de sólida formación que podía fácilmente expresar su arte ejecutando el piano, pero, aún así, guardaba una fascinación por las cuerdas. En un evento casual en casa de Abell, el compositor y pianista noruego Christian Sinding escuchó tocar a Bruch su “Fantasía Escocesa” acompañando en el piano al famoso violinista y pedagogo Fritz Kreisler, por lo cual, más adelante, Sinding comentó a Abell: “Estaba asombrado de que alguien que toca el piano de esa manera haya escogido el violín como medio de expresión creativa” (Abell, 1955). En otra ocasión, Abell preguntó a Bruch por qué, siendo pianista, había tomado tal interés en el violín, a lo que Bruch respondió, “Porque el violín puede cantar una melodía mejor que el piano, y la melodía es el alma de la música.” (Abell, 1955)

Lo anterior se demuestra tanto en el “Concierto para violín” como en la “Romanza”: ambas obras están conformadas por melodías largas que exigen un sonido tenido y que serían distintas a lo que el compositor buscaba si fueran producidas por un timbre percutido que forzosamente se va apagando en el tiempo. En las dos obras las melodías, bien delimitadas, están llenas de dramatismo y estados de ánimo claros, entre los que contrastan, por un lado, aquellos de apasionada dulzura, ternura y anhelo, y por el otro, los de fuerza y coraje sobre tonalidades menores con ritmos más rápidos.

Análisis musical

La “Romanza para viola y orquesta”⁷ es una obra de un solo movimiento escrita en forma sonata, en la tonalidad de fa mayor y en compás de 4/4. Comienza con una introducción orquestal que define la tonalidad utilizando cromatismos que inician en do (dominante), y se abren hasta caer al acorde de fa mayor con la entrada del primer Solo de la viola. Este Solo consiste en una melodía *dolce*, sobre el eje de la, que será el tema principal (P) de toda la “Romanza”. Su inicio es el motivo principal principal de la obra (MtP) e irá apareciendo a lo largo de ella intercalada en otras secciones y cantada por distintos instrumentos .



Bruch - "Romanza", c. 3, Motivo P (MtP)

P se presenta sobre el primer grado, para después repetirse sobre la, tercer grado menor, terminando en una cadencia (i-iv-V-VI-iv-V-i) que lo reafirma. Enseguida introduce el uso de síncopas y dieciseisavos, que será material recurrente en la pieza. Se crea tensión a través de un ascenso melódico en *cresc.*, ocurre una inflexión a do mayor y regresa a fa mayor. Para reafirmar esta tonalidad, la orquesta queda en silencio mientras la viola, cadencialmente, realiza arpeggios descendentes de do y concluye en fa, con la entrada triunfal de la orquesta sonando P.

Inicia una zona de Transición con la entrada de la viola, en tonalidad de la bemol mayor. Ésta vuelve a tomar los motivos rítmicos e interválicos de la sección anterior para entonces empezar a desarrollarlos de tal modo que crea suspenso y expectativa. Para esto, intercala ritmos binarios y ternarios, además de que asciende y desciende melódicamente mientras abre y cierra reguladores, creando una *sensación de oleaje* que va subiendo de forma escalonada. Se mueve armónicamente con una inflexión a do menor en el c. 27 y resuelve do mayor por

⁷ Para consultar las partituras de la obra, acceder al siguiente enlace:
[https://imslp.org/wiki/Romanze,_Op.85_\(Bruch,_Max\)](https://imslp.org/wiki/Romanze,_Op.85_(Bruch,_Max)).

medio de una cadencia V-I hacia el compás 32. Aquí aparece un nuevo material a manera de pregunta y respuesta entre el solista y la orquesta, con la viola sonando dobles cuerdas (MtD).



Bruch - "Romanza", cc. 32-33, Motivo D (MtD)

En el transcurso del diálogo, los cornos mantienen un bajo ostinato de tresillos sobre sol, anticipando la nueva tonalidad de V/V. El diálogo termina y ocurre un breve silencio que podemos identificar como Cesura Media (CM).

Enseguida, el clarinete presenta el tema secundario (S) sobre sol mayor, seguido por la viola en su tercer Solo, basado en tresillos que ascienden haciendo uso de cromatismos. Dentro de la obra, esta es una de la secciones armónicamente más estables, claramente en la región Dominante de S: sólo emplea dominantes, tónicas y, hasta el final, segundos y cuartos grados. A partir del compás 39 encontramos un nuevo diálogo entre la orquesta y la viola solista: mientras la orquesta desarrolla la melodía en tresillos y dieciseisavos descendentes, la viola lo hace de forma ascendente. En el compás 41, a manera de conclusión, la viola repite P en *sempre forte* con un carácter épico, haciendo una cadencia (IV-V-I) hacia do. Inmediatamente después, con el solista en silencio, la orquesta retoma MtD, bajando hasta *pp* en una zona de cierre (C), concluyendo la sección de exposición de la obra.

En seguida, comienza la zona de desarrollo (D), en el c. 49, con el corno francés tocando tres negras en do. La orquesta presenta MtP repetidamente intercalado entre sus voces mientras la viola solista lleva un acompañamiento basado en grupos de dieciseisavos a contratiempo, ascendiendo de forma escalonada y modulante. Hacia el final de la primera frase, la viola hace un arpeggio ascendente en treintadosavos, material que será aprovechado y desarrollado más adelante. El proceso de la orquesta acompañada por la viola se

repite, creciendo en tensión e intensidad hasta caer a *Un poco stringendo* en el compás 58, en la tonalidad de sol menor.

El *Stringendo* es la parte más virtuosa de la obra para el solista. Inicia con una secuencia de arpeggios ascendentes en treintaidosavos que caen a acordes abiertos de tres notas. Después aparece un recitativo que intercala motivos de P con virtuosas escalas. Mientras esto sucede, la orquesta acompaña inicialmente con acordes arpegiados intercalados con MtP y posteriormente con una atmósfera de expectación a base de *trémolo* en las cuerdas. Entre los cc. 64 y 66, la viola solista comienza a disminuir la intensidad, tocando ya no treintaidosavos sino dieciseisavos, basándose en su material acompañante del inicio de D. Éste finaliza con un trino que resuelve a mi bemol mayor en el c. 69, volviendo entonces al *Tempo I*. A manera de transición, la viola presenta MtP de forma repetida en una progresión ascendente, modulando a fa mayor.

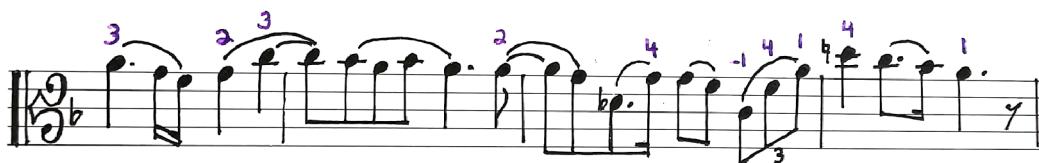
En el c. 73 comienza la Reexposición con la reiteración completa de P por parte de la viola, en fa mayor. Posteriormente, P es reiterada por la orquesta sola, sobre la tonalidad de si bemol mayor.

El siguiente Solo de la viola, en el c. 82, es la reiteración del segundo Solo del c. 22, ahora en sol bemol mayor. Éste varía hacia el final a modo de elaboración, guiando hacia fa mayor, tonalidad a la que llega en el c. 92. Se reexpone el diálogo entre la orquesta y la viola solista sobre MtD, ahora con la orquesta tomando la parte de la pregunta y la viola la parte de respuesta, empleando en las dobles cuerdas una mayor variedad de intervalos. Reaparece el tema S, continuando en fa mayor, con una variación que crece hasta el clímax de la Reexposición y disminuye hacia una zona de Cierres, en el c. 104. Ocurre un *cresc.* sobre la repetición continua de MtP, que posteriormente disminuye de forma cadencial, dando pie a una Coda. En todo el final de la obra la armonía se simplifica, concluyendo con una cadencia I - vi - I sobre la cual la viola mantiene un la de su registro agudo, en *pp* y *morendo*, hasta desaparecer.

Propuesta de estudio

A continuación, describiré algunas de las dificultades técnicas que encuentro en la Romanza y propondré maneras de abordarlas. Ciertas soluciones se llevan a cabo por medio de ejercicios que pueden consultarse en Apéndice.

En toda la obra, uno de los principales retos es elegir la digitación en función de sonoridad y comodidad. En la frase inicial, utilizo la siguiente digitación:



Bruch - "Romanza", cc. 3-6

Propongo optar por varios cambios de posición seguidos para llevar la melodía sobre la cuerda de re de forma homogénea, sacrificando comodidad por timbre. A lo largo de la pieza repito esta cuestión de cambios de posición con cortos periodos de tiempo entre cada uno, en función de una línea melódica que mantenga el timbre uniforme, dado el carácter suave y *cantabile* de ésta.

Para resaltar aquel carácter *cantabile*, me parece adecuado buscar un sonido *legato*, ininterrumpido, cuidando que el cambio de dirección del arco sea lo más suave y preciso posible. Para esto, el movimiento debe de ser guiado por el antebrazo y el brazo, amortiguado por la muñeca, con estabilidad en los dedos.

La letra de ensayo B presenta retos no sólo en las digitaciones, sino también en los matices y la expresión. Es una zona de transición musical que, aunque no lleva un tema melódico principal, sí exige una amplia gama de dinámicas y movimiento, marcados tanto en la armonía y ritmos variados, como en las indicaciones escritas en la partitura. La distribución del arco (cantidad y velocidad) tiene que estar planeada y segura previo a la ejecución, tomando en cuenta la dinámica de la cual se parte y a la que se dirige, además de las notas y su duración dentro de cada ligadura. La intensidad puede apoyarse, a su vez, en

el vibrato, que crece y disminuye en velocidad y muy ligeramente en amplitud junto con la dinámica, cuidando no presionar demasiado el dedo sobre la cuerda.

La letra de ensayo C introduce un nuevo elemento: las dobles cuerdas. Aquí considero necesario poner atención al codo izquierdo, que debe relajarse e ir ligeramente hacia atrás, ya que el pasaje se desarrolla en las dos primeras cuerdas y las notas previas corresponden a la tercera y cuarta cuerda. Para estudiar el pasaje, sugiero el siguiente ejercicio “Melodía en dobles cuerdas”⁸.

Las letras de ensayo D - E representan para mí la sección menos idiomática. Para abordarla, resuelvo con hasta 4 distintas posiciones en un mismo compás. Es necesario trabajar cada cambio de posición por separado, cuidando la afinación y ligereza, teniendo en claro la nota de partida y la de llegada, la posición en que éstas se encuentran y el intervalo que significan. Para los cambios de cuerda, propongo el ejercicio “Cuerdas claras”⁹.

Aparece también, dentro de un arpeggio de treintaidosavos en el compás 53, la figura de notas más rápidas hasta el momento. Este tipo de figuras seguirán presentándose en el *stringendo* de la letra de ensayo E. Para practicarlo sugiero los ejercicios “Nota por cuerda”¹⁰, “Ritmos”¹¹ “Afinación de acorde para arpeggio”¹² y “Notas invertidas en arpeggio”¹³.

En el *stringendo* se presenta un nuevo reto: tocar acordes. Es importante cuidar la afinación revisándola por pares de cuerdas. Hay que prestar atención en no quitar el arco de la cuerda entre la nota precedente al acorde y la caída al mismo. Por último, ya que la resonancia del acorde depende en gran medida de la distribución del arco y emisión del sonido, sugiero los ejercicios “Distribución del arco”¹⁴ y “Acordes”¹⁵.

⁸ Ver Apéndice II, Ejercicio 1, *Melodía en dobles cuerdas*

⁹ Ver Apéndice II, Ejercicio 2, *Cuerdas claras*

¹⁰ Ver Apéndice II, Ejercicio 3, *Nota por cuerda*

¹¹ Ver Apéndice II, Ejercicio 4, *Ritmos*

¹² Ver Apéndice II, Ejercicio 5, *Afinación de acorde para arpeggio*

¹³ Ver Apéndice II, Ejercicio 6, *Notas invertidas en arpeggio*

¹⁴ Ver Apéndice II, Ejercicio 7, *Distribución del arco*

¹⁵ Ver Apéndice II, Ejercicio 8, *Acordes*

Debido a la intensidad del *stringendo*, existe el riesgo de tensarse físicamente, por lo que hay que prestar particular atención en respirar y relajar tanto las manos como el resto del cuerpo.

Para abordar con agilidad las escalas y arpeggios que se presentan a lo largo de la obra, propongo los ejercicios de articulación que pueden encontrarse en los siguientes métodos: “Book 1: Exercises for Promoting Dexterity in the Various Positions” (Schradiack, 1899), “Book 1. Exercises in the First Position” (Ševčík, 1881) y “A Notebook for Viola Players” (van der Werff, 2014).

En el compás 81 encontramos una sección modulante. Aconsejo practicar tanto la escala de fa mayor como la de mi bemol mayor para familiarizarse con los intervalos.

En el compás 96 hay un salto de cuerdas: aparece la nota de fa en 4ta cuerda seguida de mi en 2da. Para cuidar que no suene la 3ra cuerda al pasar de una a otra, sugiero practicar el paso de una nota a otra basándose en el ejercicio “Notas por cuerda”¹⁶ anteriormente mencionado, cuidando que el movimiento en este punto se dé a partir del hombro (contacto del arco con relación a la curvatura del puente) y no del codo (deslizamiento horizontal del arco).

Al final de la obra, en el compás 115, opté por separar la ligadura de arco indicada, para tocar la última nota hacia abajo. A partir de este punto, sugiero ir dirigiendo el arco hacia el talón para ejecutar la nota final, de 8 tiempos y en *rit.*, con libertad expresiva.

Impresiones

Debido al peso que tiene la parte subjetiva que siempre acompaña el proceso de interpretación de los instrumentistas, expongo a continuación los recuerdos de mis primeras impresiones¹⁷ de la “Romanza” y de su compositor.

¹⁶ Ver Apéndice II, Ejercicio 3, *Nota por cuerda*

¹⁷ Ver nota al pie 4, página 6.

En mi época de estudiante de preparatoria conocí la viola y me enamoré de su sonido cálido y aterciopelado. De ahí empezó un camino de vida que en su momento no sabía hasta dónde me llevaría. Lo que sí tenía claro era que había una pieza que soñaba con interpretar, y si en algún punto en la vida llegaba a poder tocarla entonces habría alcanzado todo lo que quería. La había encontrado un día cualquiera escuchando música en YouTube, la imagen mostraba la fotografía en blanco y negro de un violista de cabello chino recargado sobre su mano y sonriendo tranquilamente, con el título “Miles Hoffman plays Bruch Romanze, Op. 85, for viola and orchestra”. Siendo una adolescente podía escucharla diario, incluso varias veces seguidas, me encantaba su romanticismo y su belleza. Me parecía intrigante como empezaban a sonar las cuerdas en una escala ascendente creando la expectativa para la entrada del solista, que llegaba cantando una melodía dulcísima que, a mi parecer, podía ser tocada solamente bajo ese registro y ese color, era algo para la viola y nada más. Suspiraba con la entrada de las dobles cuerdas, me dejaba conducir imaginando historias e imágenes a través de la armonía que se movía a nuevas regiones que en su momento no podía entender sino sólo intuir; mi corazón se aceleraba en la parte dramática y un poco oscura de la pieza, con sus impresionantes acordes y sus arpeggios y escalas sumamente veloces que brillaban sobre un mar de sonidos con los que la orquesta creaba una atmósfera que empujaba a ir cada vez más hacia adelante, y de pronto la tormenta cesaba, recuperando el aliento en los ritmos más tranquilos y en la tonalidad nuevamente mayor que ascendía con tensiones hasta resolver con la entrada del tema principal, que parecía un rayo de luz en las alturas abriéndose paso entre nubes disipándose. En seguida sucedía algo parecido al principio, que tanto me enamoraba, pero esta vez con un carácter más triunfal y majestuoso, casi sublime, y la viola iba preparando el final con una coda en el registro alto que hacía volver el pulso y la respiración a la normalidad, llevándome a un estado de contemplación, y quedaba sonando en una nota aguda prolongada hasta desaparecer.

Hoy en día aún le tengo un gran cariño a la “Romanza” de Bruch, por lo que decidí incluirla en mi programa de titulación. Estando en la licenciatura,

cuando llegó el momento de tocarla, me encontré con que no era tan imposible de abordar como al principio había imaginado, y tampoco podía morir en paz con el hecho de ya haberla interpretado, puesto que con el paso de los años fui conociendo mucho más repertorio y a su vez mis gustos y metas fueron moldeándose. También, al conocer la partitura, noté que Bruch no era violista, ya que encontré pasajes difíciles de digitar y que necesariamente se sienten un poco forzados para la mano izquierda, al tratar de encontrar un balance entre timbre y comodidad. Sin embargo, sigo creyendo firmemente que es una obra que embona con la viola a la perfección al momento de ser sonada, pues el discurso musical tiene el mismo color que el instrumento.



“Hoy es siempre todavía”, Sint Maarten, 2018, fotografía de José Pita Juárez.

Capítulo III *Pieza de Concierto* 1906

Introducción

La música de George Enescu (1881-1955) refleja la cultura de los países en los cuales vivió: el folklore rumano, el romanticismo vienés y el impresionismo francés. A principios de 1900, fue invitado por Fauré a participar como jurado en varios concursos instrumentales llevados a cabo en el Conservatorio de París. Para esto compuso algunas obras, entre las cuales se encuentra “Pieza de Concierto para viola y piano” (1906) (Renea, 2011). Esta pieza se halla dentro del repertorio virtuoso para viola. Aprovecha el rango completo del instrumento y está compuesta por golpes de arco distintos y con ligaduras y acentos en diversas regiones, escalas cromáticas, dobles cuerdas, acordes y otros efectos, como son las series de notas rápidas modales y los *pizzicati*.

En este capítulo hablaré sobre la vida y obra de Enescu como compositor, intérprete y pedagogo; explicaré algunos elementos de su estilo compositivo, ejemplificando con pasajes de “Pieza de Concierto”; proseguiré con un análisis musical de esta obra; daré una propuesta para abordarla en el estudio en la viola, y finalizaré con mis impresiones sobre “Pieza de Concierto”.

Enescu: compositor, intérprete y pedagogo

George Enescu nació en Liveni, Rumania. Sus dotes musicales fueron notorios desde temprana edad: a los 3 años trataba de imitar a los músicos que veía en la calle y a los 4 recibió sus primeras lecciones de música en el violín con Nicolas Chioru, violinista gitano (*Legendary Violinists. Georges Enesco*, s.f.). A los 6 años, ya con un piano en casa, empezó a componer valeses y serenatas para violín y piano y a escribir arreglos de obras de compositores como Mozart y Beethoven (Renea, 2011). Enescu hablaría más adelante acerca de sus primeras impresiones en la música, diciendo lo siguiente al crítico de música y periodista de radio Bernard Gavoty:

“Es extraño: nunca conocí algo, nunca escuché nada o muy poco, nunca tuve a alguien cerca que me pudiera influenciar. Y aún así, de niño, tenía una idea definitiva acerca de ser compositor. Sólo un compositor.”
(*George Enescu - biography and work | The National Museum “George Enescu”, 2017*)

Sus padres fueron aconsejados por Eduard Caudella (compositor y profesor del Conservatorio de Iasi) que dirigieran al niño hacia estudios musicales formales, por lo cual lo inscribieron al *Conservatorio de Viena* cuando el niño tenía 7 años de edad («George Enescu—Biography and work | The National Museum “George Enescu”», 2017), a pesar de que el mínimo para ingresar era de 10. Para entonces, Enescu hablaba fluidamente alemán, francés e inglés, además de rumano, su lengua materna. Los estudios preparatorios, de 3 años de duración, los cursó en tan sólo dos. Después de un año viviendo con su madre en Viena, ella tuvo que regresar a Rumania por problemas de salud, luego de lo cual Enescu se mudó a la casa de su maestro de violín, Hellmesberger, donde pudo presenciar numerosos ensayos profesionales de primera mano (Renea, 2011).

A los 10 años dio su primer concierto de violín, interpretando la “Fantasía Fausto” de Sarasate con rotundo éxito. Luego de otras presentaciones igualmente ovacionadas, se graduó del *Conservatorio de Viena* en 1893, a los 11 años de edad, tocando “Fantasía Carmen” de Sarasate. Durante dos años continuó con su carrera como violinista, causando la admiración del público y de los críticos (Renea, 2011).

Más adelante, en 1895 y alentado por Hellmesberger, ingresó al *Conservatorio de París*, donde estudió violín con los profesores Martin-Pierre-Joseph Marsick y Jose White, contrapunto y fuga con André Gedalge y composición con los maestros Jules Massenet y Gabriel Fauré. En 1896 debutó como director de orquesta. Sus principales composiciones de esta época, apodadas “Sinfonías de escuela”, son el “Poema rumano, op. 1” (1897), la “Sonata no. 1 para piano y violín en re mayor, op. 2” (1897), la “Suite no. 1 en sol menor, en estilo antiguo, para piano, op. 3” (1897) y la “Sonata no. 2 para piano y violín en fa menor, op. 6” (1899). Si bien en su estilo compositivo mezclaba ya

desde antes elementos rumanos y vieneses, a partir de estos años comenzó a incluir aspectos de la escuela francesa en la que estaba sumergido (Renea, 2011).

En esa época ganó el segundo y el primer lugar en la Competencia de Violín del Conservatorio de París en 1898 y 1899, respectivamente. A pesar de que no tenía interés en sobresalir en el instrumento¹⁸, destacó por ser un virtuoso violinista a lo largo de toda su vida ininterrumpidamente, incluso hasta sus últimos años («George Enescu—Biography and work | The National Museum “George Enescu”», 2017). Se presentaba con regularidad alrededor del mundo y los críticos escribían impresionados acerca de su sonido, articulación, fraseo, técnica, musicalidad y expresividad, así como sobre las ovaciones y aclamaciones del público y el impacto que causaba su afable carácter y su carisma (Renea, 2011).

En décadas recientes fueron editadas algunas grabaciones de Enescu en donde su interpretación se puede escuchar con mayor claridad que antes. A partir de esto, Leon Botstein (2000), director musical de American Symphony Orchestra, escribió en las notas al programa publicadas para el concierto “Puliendo la joya: el genio de George Enescu”: “Fue un violinista espectacular y original (...) que encontró una forma de integrar la tradición violinística francesa con aquella de Europa central.” No fue sólo en la composición donde Enescu mezcló con autenticidad sus raíces rumanas con las escuelas en las que estuvo sumergido (vieneses y franceses), sino también en su forma particular de hacer música en el violín. En las mismas notas al programa, Botstein (2000) siguió explicando que su sonido e interpretación eran distintos al de la tradición rusa que desprendió del maestro Leopold Auer, cuyos alumnos marcaron el gusto general del público por décadas, con violinistas como Jascha Heifetz, y al de la alemana con la influencia de otros grandes exponentes como Joseph Joachim y Carl Flesch.

Al mismo tiempo, estudió también violonchelo, piano y órgano, destacando en cada uno de ellos. Carl Flesch, violinista contemporáneo de Enescu, mencionó

¹⁸ “Sin embargo, incluso entonces, no pensaba mucho en el violín. Me hallaba ebrio con la música y no con dar conciertos con un instrumento. Soñaba sólo con componer, componer y nuevamente componer.” (George Enescu—Biography and work | The National Museum “George Enescu”, 2017)

alguna vez acerca de él: “Sería imposible decir cuál de sus dones merece ser reconocido como el más grande, ya que sus cualidades de compositor, director, violinista y pianista eran igualmente extraordinarios.” (Kim, 2013). Además de su facilidad para ejecutar los instrumentos, tenía una memoria extraordinaria que le permitía ejecutar un gran número de obras sin necesidad de partituras («*Legendary Violinists. Georges Enesco*», s. f.).

Enescu formó y dirigió en París un trío de piano (1902) y un cuarteto de cuerdas (1904), con los que tocó en Alemania, Hungría, España, Portugal, Gran Bretaña y Estados Unidos de América. En estos años de principios del siglo XX también escribió algunas de sus obras más famosas, como son las dos “Rapsodias Rumanas” (1901-1902), la “Suite no.1 para orquesta en do mayor, op. 9” (compuesta en 1903 e interpretada por primera vez en 1911 por la *New York Philharmonic Orchestra* bajo la batuta de Gustav Mahler) y la “Sinfonía en mi bemol mayor, op. 13, no.1” (1905) («George Enescu—Biography and work | The National Museum “George Enescu”», 2017).

En 1913, creó el Premio Nacional de Composición George Enescu, otorgado anualmente hasta 1946, y en 1920 fundó en Bucarest la Sociedad Rumana de Compositores, buscando promover la creación, divulgación e interpretación de música rumana. Durante la Primera Guerra Mundial, se dedicó a dar conciertos para los heridos en los hospitales de Rumania, y al término de ésta retomó sus giras internacionales tanto en Europa como en América («George Enescu—Biography and work | The National Museum “George Enescu”», 2017).

En el ámbito de la docencia, Enescu dio cursos de interpretación, estilo, análisis y formas musicales en escuelas como *École Normale* y *École Instrumentale “Yvonne Astruc” de Musique* en París, Francia; *Accademia Musicale Chigiana* en Siena, Italia; *Brighton and Bryanstone*, Reino Unido; *University of Illinois*, Illinois, y *The Mannes Music School* en Nueva York, Estados Unidos de América. Enseñó composición en *Harvard University* en Massachusetts, y en el *Conservatoire Américain din Fontainbleau* en Francia. Fue un sobresaliente pedagogo del violín, teniendo alumnos destacados como son Yehudi Menuhin, Christian Ferras, Ivry Gitlis, Ida Haendel y Arthur Grumiaux («George Enescu—Biography and work | The National Museum “George Enescu”», 2017).

Como director de orquesta, dirigió la Orquesta Sinfónica en Iasi, Rumania, fundada por él mismo, la Orquesta de la Sociedad Filarmónica (1898-1906), la Orquesta del Ministerio de Instrucción Pública (1906-1920) y la Orquesta Filarmónica en Bucarest (1920-1946) («George Enescu—Biography and work | The National Museum “George Enescu”», 2017). En 1937 dirigió la Filarmónica de Nueva York con gran éxito; al siguiente año la dirigió en 14 conciertos y apareció en dos como violinista, y un año más tarde llevó la batuta en la Feria Mundial de Nueva York. Tras una época en Rumania regresó en 1950, durante la temporada del 60 aniversario de su debut como violinista, para dar un concierto de despedida con la Filarmónica de Nueva York en la múltiple capacidad de violinista, pianista, director y compositor: interpretó el “Concierto Doble para Violín” de J.S. Bach a un lado de Yehudi Menuhin, acompañó al piano a su mismo pupilo en una sonata para violín y dirigió la “Rapsodia no.1”, compuesta por él años atrás (Slonimsky, 2001).

Por más de diez años trabajó en su ópera “Edipo, op.23”, terminada en 1931, la cual dedicó a Maria Rosetti-Cantacuzino, con quien contrajo matrimonio en 1937. En el transcurso de esta composición, Enescu escribió obras tanto sinfónicas como de música de cámara representativas de su estilo maduro, como son la “Sinfonía no.2 en la mayor, op.17” (1914), la “Suite para orquesta no.2 en do mayor, op.20” (1915), el “Cuarteto de cuerdas no.1 en mi bemol, op.22” (1920) y la “Sonata para piano y violín no.3 en la menor, en carácter folclórico rumano, op.25” (1926) («George Enescu—Biography and work | The National Museum “George Enescu”», 2017). Sus composiciones tuvieron gran éxito, como puede notarse en lo que escribió en un artículo acerca de las orquestas y directores que las interpretaron a lo largo de los años (Renea, 2011):

“El “Poema Rumano” fue mi debut como compositor. Desde entonces, la “Suite para Orquesta” fue interpretada también por la Orquesta de Colonia en 1904, luego por Mahler en Nueva York, por [Henry] Wood en Londres, etc.; la “Sinfonía en mi bemol mayor” fue presentada en los conciertos de Colonia en 1906, luego en Monte Carlo, con la Filarmónica de Londres, luego en Amsterdam, con [Walter] Damsroch en Nueva York, Fiedler en Boston, etc.; luego las dos “Rapsodias [Rumanas]”, presentadas casi en todos lados bajo mi batuta, ejecutadas por Henry Wood en Londres, por Mengelberg en Amsterdam y por Kurwald con la Filarmónica de Berlín.”

George Enescu recibió reconocimientos alrededor del mundo y fue galardonado con los títulos de Oficial y Caballero de la Legión de Honor de Francia (1913, 1936), Miembro Honorario (1916) y Miembro Activo (1933) de la Academia Rumana en Bucarest, Miembro Correspondiente de la Academia de las Bellas Artes en París (1929), Academia Nacional de Santa Cecilia en Roma (1931), Instituto de Francia en París (1936) y la Academia de Ciencias y Artes en Praga (1937) («George Enescu—Biography and work | The National Museum “George Enescu”», 2017).

Después de la Segunda Guerra Mundial, Enescu volvió a mudarse de Rumania a París, donde pasó sus últimos años con una salud ya deteriorada. En 1954 sufrió de un ataque que lo mantuvo inválido por el resto de sus días, hasta 1955, año en que murió («George Enescu—Biography and work | The National Museum “George Enescu”», 2017).

Estilo compositivo

Para entender mejor “Pieza de Concierto” de Enescu, es importante hablar acerca de su estilo compositivo, el cual trascendió al nacionalismo y mezcló elementos del folklore rumano junto con otros de la tradicional escuela vienesa y el impresionismo francés.

El folklore rumano se divide en *hora*, que comprende las danzas, y *doina*, que abarca canciones. Para Enescu, *doina* era una característica general de la música rumana que trae consigo un anhelo incesante por algo que no se llega a obtener, una sensación de dolor y nostalgia:

“El campesino rumano lleva la música consigo. En la soledad de las montañas y planicies, es su compañera; calma sus miedos, le ayuda a cantar su *dor*, esa sensación de inexplicable nostalgia que le rompe el alma. Nacido en los sufrimientos del pueblo rumano acosado por los invasores, su música es dolorosa y noble, incluso en los ritmos acelerados de las danzas vivaces. Justo en el modo que es, esta música es uno de los tesoros de los cuales Rumania puede estar más orgullosa”. (Renea, 2011)

Enescu incorpora estos elementos líricos, además de la monodia, el modalismo y los ritmos que son combinación de dos estilos de canto: *giusto* y *parlando rubato*. También refleja en sus obras el carácter general de la música rumana, que puede notarse en el *dor* anteriormente explicado, al igual que en un carácter trágico¹⁹ y uno de sueño²⁰ (Renea, 2011).

Lo anterior puede apreciarse en “Pieza de Concierto” entremezclado a lo largo de toda la obra y remarcado en algunas secciones. El *Animé* del compás (c.) 98 resalta el *hora* rumano, la parte de las danzas, con aquel carácter percutido, más rítmico que melódico.



Enescu - "Pieza de Concierto", c. 98

Por otro lado, como ejemplo de *doina* tomo a continuación el tema principal de la primera parte, el cual muestra una canción alegre que, sin embargo, trae una sensación de nostalgia en el fondo.



Enescu - "Pieza de Concierto", cc. 7-9

En la época en que Enescu vivió en Viena en casa de su maestro de violín Hellmesberger, quedó inmerso en la música vienesa. En este hogar se llevaban a cabo ensayos de repertorio de Mozart y Beethoven. Enescu admiraba a estos dos compositores profundamente, pero sobre todo sentía cercanía con Beethoven, ya que los músicos que lo interpretaban eran mayores y habían conocido al

¹⁹ Enescu concibe este carácter trágico como uno en el que no se llega a la desesperación sino para el cual siempre se encuentran los recursos de espíritu para sobrellevarlo a pesar de que no desaparezca por completo la tristeza (Renea, 2011).

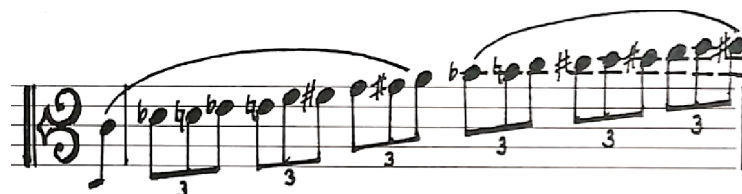
²⁰ Enescu describe el carácter de sueño como una contemplación activa, al contrario de un estado mental pasivo (Renea, 2011).

compositor, por lo cual podían discutir con libertad acerca del tipo de sonido o fraseo que Beethoven habría querido, causando fuertes impresiones en el joven Enescu. En esta misma casa, tuvo la oportunidad de conocer en persona a Brahms, antes que a su música, y cuyas composiciones más adelante llegó a admirar (Renea, 2011). Estas influencias aparecen claramente en el tema secundario con su melodía en dobles cuerdas en mi mayor, en el c. 55:



Enescu - "Pieza de Concierto", cc. 55-59

Otro músico a quien tenía en muy alta estima fue Richard Wagner. Le impactó desde la infancia y amaba su música. Enescu lo describiría más adelante como el compositor más abrumador de todos, cuyos cromatismos se habían hecho parte de él desde los 9 años de edad (Renea, 2011). Los utiliza en varios pasajes de "Pieza de Concierto"; por ejemplo, en las escalas cromáticas entre los cc. 26 y 31:



Enescu - "Pieza de concierto", c. 26

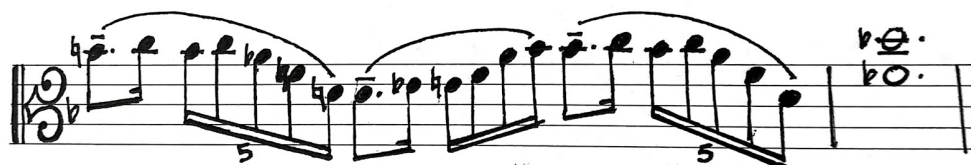
Por último, J. S. Bach, que aunque no era vienés, esta cultura lo había hecho parte de sí, tenía un lugar especial en Enescu. En sus *Memorias*, el compositor rumano explicaba cómo la música de Bach era la música de su propia alma, que le acompañaba a diario y que dejaba la sensación de nunca poder ser comprendida por completo (Renea, 2011). El fugato que inicia en el compás 134, previo a la reexposición, es claro ejemplo de ello.

En cuanto a la escuela francesa, su maestro de fuga y contrapunto, André Gedalge, fue de gran influencia. Maestro también de Maurice Ravel, Jean Roger-Ducasse, Nadia Boulangere, Arthur Honegger, Darius Milhaud y Jacques Ibert, Gedalge enseñaba a sus alumnos las reglas con firmeza para entonces

mostrarles cómo romperlas. Para Enescu, Gedalge le ayudaba a expandir sus horizontes, le alentaba a componer con sencillez y refinamiento, le guiaba en la comprensión de Bach y le orientaba a sacar lo mejor de sí en su música (Renea, 2011). Enescu mantuvo siempre un sentimiento de gratitud:

“Sobre todo, amaba el maravilloso conocimiento de mi querido maestro Gedalge.... Jamás podría encontrar gratitud suficiente hacia su memoria.... Siempre fui, aún soy y seré hasta mi muerte discípulo de Gedalge: él me dio una doctrina [composicional] que resultó embonar con mi forma de ser.” (Renea, 2011)

Durante 1895, a Enescu se le fue permitido entrar a las clases de Jules Massenet, aunque solo como oyente (probablemente por su corta edad). Un año más tarde, este maestro renunció y fue reemplazado por Gabriel Fauré. Mientras que Massenet gustaba de trabajar obras vocales con sus alumnos, Fauré se inclinaba hacia la música de cámara. Se enfocaba en promover claridad de pensamiento, sobriedad y pureza en la forma, expandir la expresión por medio de la armonía modal y mantener una fusión orgánica entre elegancia y desarrollo, entre poesía y música. Fue de gran influencia para Enescu durante sus años de estudiante y ambos mantuvieron una buena relación incluso después de esta época. De vez en cuando tocarían juntos y Fauré lo invitaría en varias ocasiones a formar parte del jurado en concursos del Conservatorio. Para estos concursos, Enescu compuso algunas obras virtuosas: “Impromptu concertante para violín y piano” (1903), “Concerto Allegro para arpa cromática” (1904), “Cantabile y presto para flauta y piano” (1904), “Legenda para trompeta y piano” (1906) y “Pieza de concierto para viola y piano” (1906) (Renea, 2011). En esta última obra puede apreciarse la influencia del impresionismo francés principalmente en los rápidos arpeggios y escalas semi cromáticas ascendentes y descendentes entre los cc. 44 y 54, así como 161 y 167.



Enescu - "Pieza de Concierto", cc.45-46

“Pieza de Concierto” fue dedicada a Theophile Laforge, el primer profesor de viola en el *Conservatorio de París* (a partir de 1894) y violista principal de la Ópera de París. Esta obra fue interpretada con Enescu al piano al menos un par de veces en Rumania durante 1942. Está escrita en forma sonata y emplea el rango completo de la viola, además de mostrar una amplia gama de sus posibilidades técnicas, por lo que hoy en día forma parte del repertorio estándar de este instrumento (Renea, 2011).

Análisis musical

“Pieza de Concierto”²¹ es una obra de un solo movimiento escrita en una variación de la forma sonata, sobre la tonalidad de fa mayor y con compás cambiante, iniciando en 3/2.

Comienza con una breve introducción del piano basada en una escala en octavas en la mano izquierda que da la sensación de inestabilidad tanto en el *tempo* como en la tonalidad:



Enescu - “Pieza de Concierto”, cc.1-3

Parte de un re en el segundo tiempo ligado al primer tiempo del segundo compás, ocultando así los tiempos fuertes. Enseguida, hace una escala ascendente por grado conjunto del grado V al V/V (las escalas por grado conjunto son un material recurrente a lo largo de la pieza). Lo anterior podría considerarse como un movimiento cadencial, pues enseguida resuelve al grado I en tiempo fuerte y con una nota de mayor duración.

La llegada a este primer fa da pie a la entrada de la viola, que ejecuta el tema principal de la obra, compuesta por dos semifrases. La primera parte del tema principal (P1) dura 4 compases y está construida a partir de la escala

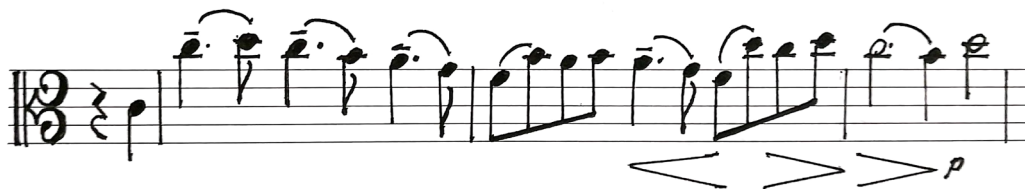
²¹ Para consultar las partituras de la obra, acceder al siguiente enlace:
[https://imslp.org/wiki/Concertst%C3%BCck_\(Enescu,_George\)](https://imslp.org/wiki/Concertst%C3%BCck_(Enescu,_George))

introductoria, es presentada en el registro grave y medio-grave de la viola, está compuesta por notas con valor de un tiempo y lleva ligaduras que interrumpen la acentuación de los tiempos fuertes y dan una sensación de ligereza y movimiento casi improvisado (a manera de canto rumano). En el transcurso de la presentación de este tema, el piano va mostrando fragmentos de P1.



Enescu - "Pieza de Concierto", cc. 3-6
Primera parte del tema principal (P1)

La segunda parte del tema principal (P2) dura 3 compases, tiene un movimiento interválico similar al de P1, está escrito en el registro medio-agudo de la viola, el ritmo se basa en negras con punto y corcheas, con acentuaciones estables en los tiempos fuertes, aún con carácter ligero y natural. El piano ya no lleva un contrapunto, sino que acompaña con el tiempo fuerte en el bajo seguido por dos acordes de corcheas en la mano derecha.



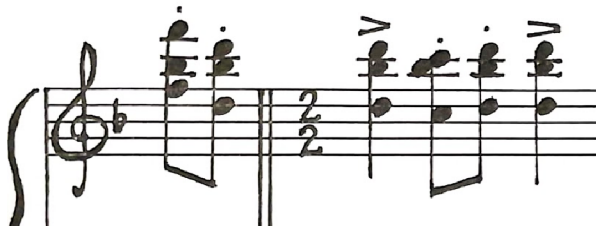
Enescu - "Pieza de Concierto", cc. 7-9
Segunda parte del tema principal (P2)

Se repiten P1 y P2 con variaciones y da paso a un primer material de transición (Tr1) basado en tresillos que forman escalas ascendentes y descendentes, primero sobre grados conjuntos y luego en cromatismos, subiendo en intensidad hasta hacer una cadencia y resolver con un acorde del quinto grado (do mayor).



Enescu - "Pieza de Concierto", c. 24, fragmento del primer material de transición (Tr1)

El piano toca un nuevo material de transición (Tr2) más rítmico que melódico, sobre el eje de re, constituido por acordes ya sea con punto o con acento, durante 3 compases.



Enescu - "Pieza de Concierto", cc. 31-32, segundo material de transición



Enescu - "Pieza de Concierto", voz simplificada de cc. 31-32 (Tr2)

La viola toca una variación de P1 y hace una cadencia a fa. El piano repite Tr2, ahora en mi \flat mayor, y después cambia la atmósfera: una nueva variante de P1 es cantada por la viola, pero esta vez, por medio de cromatismos que ascienden, va conduciendo a otra región armónica. Estos desembocan en P1 en el bajo del piano, a lo cual la viola responde con un nuevo material de transición (Tr3) en el siguiente compás. Tr da la sensación de oleaje: es una combinación de figuras rítmicas variadas (corchea con punto y semicorchea, tresillos, dieciseisavos, quintillos y seisillos) en cromatismos ascendentes y descendentes.



Enescu - "Pieza de Concierto", cc.45-46, tercer material de transición (Tr3)

El proceso de pregunta-respuesta dos veces más, subiendo en altura e intensidad, pasando por acordes de re \flat y re $^{\circ}$, seguidos de re \flat $^{\circ}$ 7 y G \flat 7. Enseguida el piano toma Tr3 y realiza escalas y arpeggios cromáticos con ritmos irregulares (9 y 7 notas por blanca), dando una sensación de suma libertad, hasta caer a un nuevo tema, resolviendo armónicamente.

Aparece el tema secundario (S) en la viola, en tonalidad de mi mayor, mientras el piano continúa con escalas de Tr3, ahora acompañando en *pp*. El carácter de S es dulce, apasionado y romántico, escrito en el registro medio-agudo de la viola, con notas de larga duración y una serie de reguladores. Lleva la indicación *sonore et expressif* y se desarrolla en dobles cuerdas de intervalos variados.



Enescu - "Pieza de Concierto", cc. 55-57, tema secundario (S)

Al final de S, con la intensidad disminuyendo, sucede un cambio gradual de carácter que va regresando al tema inicial de la obra, mientras en las voces del piano empiezan a aparecer fragmentos de P1. Recomienza S con carácter ya no apasionado, sino asemejando un eco, y con una energía que va cediendo, llega hasta el *pp*. Se hace una pausa no escrita por un silencio, sino por un calderón sobre la doble barra al final del compás, marcando así una cesura media (CM)

Enseguida, inicia una zona de cierre (C) marcada por el piano, que irrumpe con Tr2. A manera de recapitulación, van apareciendo casi todos los materiales presentados hasta ahora: inicia una variación de P1 que da pie al oleaje de Tr3, éste desemboca en Tr1, cuyos tresillos ascienden hasta llegar cadencialmente al registro agudo. Con la viola manteniendo un armónico, el piano reitera Tr2. Como último cierre, el piano suena variaciones de P1 y la viola hace una cadencia en armónicos, resuelve a mi mayor se hace silencio.

Comienza entonces el Desarrollo a partir de una nueva sección marcada como *Animé*, que interrumpe el silencio con un cambio abrupto de carácter: es menos melódico y mucho más percutido y agresivo, incluso vertiginoso, en tonalidades menores, llevándose a cabo a manera de lucha entre el piano y la viola. En la armadura se eliminan las alteraciones y éstas se van dando a lo largo de la sección, marcando un movimiento armónico. Además, el compás deja de

estar en 3/2 y se establece en 2/2. A lo largo del Animé podemos ver cómo Tr2, que en un principio había sido material transitorio, ahora se desarrollando de tal forma que constituye la base de esta sección. El piano introduce esta sección por medio de acordes en *ff* y entra la viola con una variación de Tr2 que sube cromáticamente. El piano responde con su variación de Tr2 y entonces la viola continúa con elementos de P2 ahora descendiendo. Ésta hace una especie de rebote, pues al llegar a su registro más grave, sube inmediatamente por medio de una rápida escala. Cuando el piano no lleva la voz principal, crea una sensación de inquietud por medio de un acompañamiento de moción continúa basado en bordados que comienzan a la mitad de los tiempos primero y tercero. Posteriormente, la viola, en uno de sus ascensos, se mantiene arriba y sostiene notas de larga duración, cambiando su carácter mientras el piano no modifica.

Empieza entonces un *fugato* en la viola, basado en P1, presentándolo con libertad, sin importar el tiempo fuerte del compás (el cual irá cambiando de 2/2 a 3/2). Hacia el final del fugato, el piano se añade a sus voces y ambos instrumentos concluyen esta sección empalmándose a la siguiente.

Inicia la Reexposición en fa mayor presentando P2, esta vez una octava abajo del inicio. A ésta le sigue una variante de P1 que conduce al oleaje de Tr3 y desemboca en S, el cual, en su zona de cierres, introduce una serie de notas largas con trino que van ascendiendo hasta llegar a una cadencia que resuelve a fa mayor.

Comienza entonces la Coda, presentando material de Tr2, seguido por Tr3 que culmina en una escala ascendente hacia fa. Aparece una nueva variante de Tr2, en la cual se llega a una sucesión de acordes quebrados que suben hacia un silencio. Por último, Tr1 va dibujando una escala ascendente que inicia con la viola en su nota mi más grave, pasa casi por el rango completo del instrumento y llega a la en registro sobreagudo, a lo que procede una última cadencia, siendo la más grande, de carácter majestuoso.

Propuesta de estudio

“Pieza de Concierto” presenta numerosos retos. Ya que emplea el rango completo del instrumento, es necesario trabajar en la claridad de los cambios de posición, de tal modo que haya seguridad tanto en la nota de partida como en la de llegada dentro de cada cambio. Un pasaje particularmente delicado en este aspecto es aquel de los cc. 24-31, basado en tresillo que ascienden cromáticamente.

Es importante tener bien definidos los golpes de arco que la partitura va pidiendo, pues estos ayudarán a proyectar el estado de ánimo específico de cada sección musical.

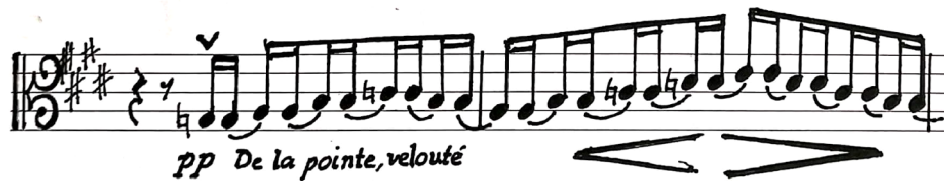
Otra dificultad que encontré en la obra es la memorización, sobre todo cuando las secciones se repiten, pero llevan a otro lugar. Un ejercicio útil es la realización de un mapa mental²².

Existe también el reto de utilizar distintos timbres. Para el principio, una sugerencia es hacer un timbre flautado, quitando peso del arco y alejándolo ligeramente del puente, pasándolo con velocidad. Para el c. 34, al volver al tema principal, podría usarse ya un sonido más concentrado y denso, para contrastar y para reafirmar la idea musical con mayor aplomo. El mismo sonido flautado del principio puede aplicarse a las secciones de escalas semi cromáticas con la indicación *Tout L'archet* (cc. 44-54, 161-167 y 200-204).

Entre los cc. 77 y 81, Enescu propone un nuevo efecto en la viola, para el cual escribe dieciseisavos agrupados en pares con ligaduras en contratiempo, con la indicación *De la pointe, velouté*²³, en *pp*. Para ello veo necesario emplear muy poco arco. Propongo empezar con aproximadamente menos de un octavo de longitud, mantener siempre los dedos firmes y llevar el movimiento a partir del interior del codo, con la muñeca amortiguando los cambios de dirección. A partir de este punto, ir incrementando y disminuyendo la cantidad de arco para ejecutar los reguladores, a la par de aumentar la intensidad por compás.

²² Ver Apéndice II, Ejercicio 11, *Mapa mental*

²³ En la punta (del arco), (con sonido) aterciopelado.



Enescu - "Pieza de Concierto", cc. 77-78

El *Animé* del c. 98 exige un cambio completo de carácter hacia uno agresivo, aguerrido, casi ansioso. Para el inicio, las dos notas con punto con la indicación de *Au talon* deben hacerse a modo de apoyar el peso para el inicio del ataque y soltar inmediatamente, con muy poco arco. Enseguida va una nota con acento, el cual debe realizarse con mucha velocidad, soltando la mayor parte del arco para acercarse a la punta y hacer los acentos verticales en *Martelé, de la pointe*. La ligadura de tres notas con punto en los cc. 106, 107, 117 y 118 siguen la misma lógica que las dos corcheas del inicio del *Animé* y deben realizarse sin intencionalmente levantar el arco de la cuerda. El carácter empieza a cambiar en la mitad del c. 126 cuando desaparecen los acentos. Es conveniente hacer *legato* y anticipar el fugato que viene. En éste, las voces deben ser remarcadas, apoyando el arco con mayor énfasis en una u otra cuerda, dependiendo de la voz que entra y la que sale.

Impresiones

Dentro del proceso creativo del intérprete instrumentista, intervienen la significación imaginativa y emotiva otorgada a la obra que se ejecuta. Dada la importancia de esto, expongo a continuación el recuerdo de mis primeras percepciones²⁴ de la pieza de Enescu y del autor.

“Pieza de Concierto”, para mí, es como ver una película que sucede dentro de un cuadro de Monet. Desde que comienza, la obra tiene una atmósfera de colores difusos. Así como en los cuadros las pinceladas no delinean claramente las formas, sino que se combinan entre sí para dar una idea de aquello que

²⁴ Ver nota al pie 4, página 6.

quieren reflejar y que es entendido cuando se ve de lejos, aquí el sonido va sucediendo de un modo casi maleable y tiene sentido por como todos los elementos están relacionados entre sí.

Y es también como ver una película, pues las melodías están cargadas de estados de ánimo que se van transformando como si estuvieran contando una historia; en ocasiones ocurre un cambio de escena drástico, y otras veces una cosa lleva a otra siendo el paso casi inadvertido. En esta obra tanto el piano como la viola juegan un papel primordial a lo largo de toda la pieza: no se trata de un instrumento solista acompañado por otro que simplemente llena la armonía que la viola no puede hacer. No, no hay notas sin importancia. Más bien se trata de un personaje protagónico que va expresándose mientras el piano crea la atmósfera en donde éste se desenvuelve.

La primera parte de la pieza, *Assez animé*, con indicaciones de *gracieux*, es muy ligera y alegre, como una niña saltando por un prado con flores, sol y viento fresco, como escena musical de película infantil. Una serie de notas rápidas cromáticas que ascienden y descienden desembocan en una cadencia majestuosa y dan pie a la siguiente escena, donde crece el misterio y la expectativa de algo que se avecina.



"Llegará el día en que veas al mundo y sientas su respiración...", Sint Maarten, 2018, fotografía de José Pita Juárez.

Si veníamos de tonalidades verdes y amarillas en el cuadro, con mucho brillo y luz, esta zona sería un cuadro de colores morados y azules grisáceos. Ocurre entonces como un oleaje entre la viola y el piano en un estado de prisa y confusión que va subiendo en altura e intensidad a cada compás, hasta que toda

esa energía es descargada hacia una nueva escena apasionada en la que aquellas aguas agitadas logran llegar a un cauce. Es una nueva zona de tonalidades rosas y naranjas con melodías románticas, dulces e intensas. La intensidad disminuye hacia una remembranza del prado en quietud y ocurre un negro total.



*“Para siempre es mucho tiempo, dicen aquellos que jamás se han despedido de verdad”, Holanda, 2018,
fotografía de José Pita Juárez.*

Abruptamente el piano entra en una tonalidad menor con sus notas graves anunciando un cuadro de colores rojos, amarillos y negros, con la sensación de fuego, de amenaza y angustia, como una escena de lucha entre la viola y el piano en donde claramente, tras verse casi abatida, finalmente sale victoriosa.

Inicia una escena de reexposición en donde se va reviviendo todo con mayor madurez: la ligereza del prado, las dudas en el oleaje, la pasión en el enamoramiento, la recuperación de la tranquilidad, y entonces llega a un estado de mayor libertad de espíritu, hasta concluir con una cadencia llena de grandeza y esplendor.

“Pieza de Concierto” es una obra que representa un reto en muchos aspectos. Por un lado, está la dificultad técnica que requiere el sonido, de mostrar distintos timbres según lo que la pieza va dictando. También están las exigencias de dar los diferentes golpes de arco que la partitura indica, de articular con precisión y ligereza los dedos de la mano izquierda para las notas rápidas en sus

distintos ritmos y de mantener el vibrato adecuado sin importar las dificultades que simultáneamente se presenten. Por otro lado, existe el reto de vivir cada uno de los estados de ánimo con intensidad y autenticidad, transmitiéndolos al espectador a través del cuerpo y de los sonidos para poder hacerlo partícipe de toda la historia. Por el virtuosismo que la pieza exige, ésta se ha constituido como parte primordial del repertorio violístico y me parece que brinda una oportunidad fascinante para presentar las posibilidades que el instrumento ofrece, y aún más, mostrar su intrínseca belleza.



"How I wish you were here...", México, 2018, fotografía de José Pita Juárez.

Capítulo IV Sonata para Viola y Piano 1919

Introducción

La música de Rebecca Clarke (1886-1979) muestra en su estilo algunas de las corrientes musicales del siglo XX, como son el Impresionismo, Posromanticismo y Neoclasicismo; mezcla también el exotismo, con distintas texturas y armonías modernas. Dado el rol de géneros, socialmente aceptable en su época, Clarke luchó contracorriente a lo largo de los años para ejercer como compositora. Una de sus principales obras es la “Sonata para viola y piano”. Fue escrita para el concurso de composición llevado a cabo en Berkshire en 1919, el cual resultó en un empate. Los jueces imaginaron que el seudónimo de Rebecca Clarke correspondía a algún compositor varón, posiblemente Maurice Ravel. La mecenas Elizabeth Sprague Coolidge, patrocinadora del concurso, dictó la última palabra y Clarke obtuvo el segundo lugar; sin embargo, comenzó a crecer en fama luego de lo acontecido. Hoy en día, esta sonata se encuentra dentro del principal repertorio para viola (*Rebecca Clarke Society*, s.f.) (Schoenfeld, 1982).

En el presente capítulo hablaré acerca de la vida y obra de Rebecca Clarke como compositora y violista, seguiré con el análisis musical de la “Sonata para Viola y Piano”, daré una propuesta de estudio para ésta y finalizaré con mis impresiones sobre la sonata.

Rebecca Clarke: compositora y violista

Rebecca Thacher Clarke nació el 27 de agosto de 1886 en Harrow, pueblo cercano a Londres, Inglaterra. Creció en una familia de artistas y entró a *Royal Academy of Music* en 1903, donde comenzó con el violín (*Rebecca Clarke Society*, s. f.). Fue a partir de este año cuando empezó a componer, haciéndolo simplemente para sí misma (Schoenfeld, 1982). En 1905 abandonó la institución abruptamente luego de que su maestro de Armonía le propusiera matrimonio.

En 1907 ingresó a *Royal Conservatory of Music* para estudiar composición y fue así una de las primeras estudiantes mujeres admitidas por el maestro Sir Charles Villiers Stanford (*Rebecca Clarke Society*, s. f.) (Schoenfeld, 1982). Stanford alentó a Clarke a enfocarse en la viola, al contrario del violín, aconsejando que sería provechoso para su escucha y su composición, ya que suele llevar la voz media en los conjuntos instrumentales (Oxford University Press, 2002). Además, ésta comenzaba a verse como un instrumento solista en mayor medida que antes. Clarke estudió con Lionel Tertis, considerado por muchos como el violista más importante de la época (Gerling, 2007).

Desafortunadamente, luego de tres años, Clarke tuvo que abandonar de nuevo los estudios musicales formales cuando su padre, tras una fuerte disputa, la vetó de vivir en su casa. Clarke comenzó entonces a trabajar como violista, siendo así una mujer soltera independiente y autosuficiente, algo inusual en su época. Por recomendación de Stanford, obtuvo un puesto en el cuarteto de cuerdas “Nora Clench Quartet” y, en 1912, se convirtió en una de las primeras mujeres británicas en obtener un empleo regular dentro de una orquesta profesional al ser admitida en “Queen’s Hall Orchestra” dirigida por Sir Henry Wood (Gerling, 2007) (Schoenfeld, 1982).

En 1916, a dos años del estallido de la Primera Guerra Mundial, Clarke inició una residencia en los Estados Unidos junto con su amiga chelista May Mukle. Gerling (2007) comenta, citando a Maria Foltz Baylock, que es posible que un sentimiento anti-alemán entre los músicos de Londres haya contribuido a la decisión de ambas mujeres para abandonar Gran Bretaña:

“Clarke y Mukle tenían padres alemanes: la madre de Clarke, Agnes Helferich Clarke, y el padre de Mukle, Leopold Mukle, eran alemanes. Claramente eran conscientes del sentimiento anti-alemán que crecía en Londres y pudo haber influenciado en su decisión para salir de gira al extranjero.”

Presentaron una extensa serie de conciertos de música de cámara en Hawaii y una gira alrededor de las colonias británicas en Estados Unidos y Canadá, finalizando en 1918 (Gerling, 2007).

A pesar de sus labores instrumentales, Clarke no dejó de componer. Permaneció en América, participando en giras y viviendo con sus hermanos y sus respectivas familias. Uno de ellos residía en Rochester, Nueva York, lugar que sirvió de hogar recurrente entre 1918 y 1923, alternado con Detroit, donde vivía su otro hermano (Gerling, 2007). En ese entonces, la mecenas Elizabeth Sprague Coolidge²⁵ era vecina de la familia Clarke en Detroit, lo que llevó a que ella y Rebecca se conocieran y pudieran entablar una amistad.

Schoenfeld (1982), en su tesis “Ernest Bloch's Suite for viola and piano/Rebecca Clarke's Sonata for viola and piano: Winners of the 1919 Coolidge Competition”, incluye un escrito de Clarke dirigido a Toby Appel, su amigo y colega violista, con relación a su sonata:

“Mi sonata para viola fue escrita hace casi sesenta años, cincuenta y ocho para ser exacta. Los primeros bosquejos fueron hechos durante el invierno de 1918-1919, mientras estaba en Honolulu, tocando una serie de conciertos de música de cámara. La viola era mi instrumento; mi estudio principal fue composición con Sir Charles Stanford en *Royal College of Music* en Londres; y cuando oí que un premio de mil dólares por una sonata para viola estaba siendo ofrecido por la Sra. Coolidge, pensé intentarlo.

La obra fue completada en Detroit en la primavera y verano de 1919, mientras me encontraba de visita con un hermano. Desde ahí la envié por correo, bajo un seudónimo, a Pittsfield, Massachusetts, donde los festivales Coolidge tomaban lugar.”

En 1919, Coolidge creó y patrocinó un concurso de composición de obras para viola dentro del “Festival de Música de Cámara de Berkshire”, el cual fue sumamente reñido. De 72 concursantes nacionales e internacionales, todos bajo pseudónimos, las obras seleccionadas se redujeron a 10, y de ahí a 2, resultando empatadas una “Suite para Viola y Piano” y una “Sonata para Viola y Piano”. Con los seis jueces teniendo dificultad para llegar a un acuerdo, se decidió que Coolidge tuviera la última palabra, con lo cual la “Suite” fue declarada ganadora.

²⁵ Elizabeth Sprague Coolidge (1894-1953) fue una pianista y compositora, mecenas principalmente de música de cámara (Horvath, 2016). Patrocinó a compositores como Rebecca Clarke, Paul Hindemith, Sergei Prokofiev, Blas Galindo, Igor Stravinsky, Aaron Copland, Alberto Ginastera, Carlos Chávez, Béla Bartók, Darius Milhaud, Samuel Barber y Héctor Villalobos (Schoenfeld, 1982). Además, fundó el cuarteto de cuerdas “Berkshire Quartet”, el festival anual “Berkshire Chamber Music festival” y la fundación “Elizabeth Sprague Coolidge Foundation” a través de la cual construyó una sala de conciertos en “Library of Congress” en Washington, D.C. (*Elizabeth Penn Sprague Coolidge | American Philanthropist*, s.f.).

Se abrió el sobre con el nombre del compositor, mostrando victorioso a Ernest Bloch. Sin embargo, los jueces pidieron que también el otro sobre fuera abierto, revelando entonces a Rebecca Clarke como autora de la "Sonata". Para su sorpresa, se trataba de una mujer, lo cual era tan difícil de creer bajo el contexto de la época, que se especulaba, por algunos jueces y reporteros, que "Rebecca Clarke" era un pseudónimo para Ravel o para el mismo Bloch, y, más adelante, que Clarke había escrito la obra con ayuda de algún compositor varón (Schoenfeld, 1982) (Gerling, 2007). A pesar de su indignación por la incredulidad ante la autoría de su "Sonata", Clarke estuvo de acuerdo con los resultados de la premiación:

"Fue un honor aún mayor para mí haber empatado con Bloch a que si hubiera yo ganado el concurso. Realmente mi admiración por el trabajo de Bloch era tal que me habría molestado mucho si el premio se me hubiese otorgado a mí." (Schoenfeld, 1982)

El segundo lugar en el concurso y la forma en que la premiación se desarrolló le brindaron a la compositora un alto grado de fama. La "Sonata" fue bien recibida y se estrenó en el mismo Festival, siendo interpretada por Louis Bailly y Harold Bauer. La popularidad de Clarke se acentuó unos años más tarde cuando una vez más estuvo próxima a ganar con su "Piano Trio", que fue parte del mismo concurso en su versión de 1921. En 1923, Coolidge le comisionó la "Rapsodia para chelo y piano", llevándola a ser la única mujer patrocinada por la mecenas (*Rebecca Clarke Society*, s.f.). Estas tres obras son las principales de su carrera como compositora, siendo la última la más ambiciosa, con 23 minutos de duración, ideas musicales complejas y tonalidades ambiguas (*Rebecca Clarke - New World Encyclopedia*, s.f.).

Clarke volvió a Londres en 1924, donde siguió tocando, presentándose en conciertos y en transmisiones de la BBC como solista y también como violista de música de cámara. Este último campo fue su especialidad, trabajando a lo largo de su vida con músicos como Frank Bridge, Pablo Cassals, Arthur Rubinstein, Myra Hess y Eugene Goossens (Gerling, 2007). En estos años comenzó a decaer el número de sus composiciones. Robert Sherman preguntó la razón de ello en

una entrevista hecha en 1976 para la radio WQXR (con motivo de su 90 aniversario), a lo que Rebecca Clarke respondió:

“Quería, pero no podía... Tenía muchos bosquejos de cosas. Lo sé y lo extraño, mucho. Porque (...) no hay nada en el mundo más intrigante, o prácticamente nada. Pero no puedes hacerlo a menos de que -al menos yo no puedo; tal vez es ahí en donde la mujer es diferente- no puedo a menos de que sea lo primero en lo que pienso cada mañana cuando me despierto y lo último en lo que pienso cada noche cuando me voy a dormir. Y lo tenga en la mente todo el tiempo. Y cuando uno permite tantas cosas más que tomen el lugar, puede confiar en que no será capaz de hacerlo. Esa ha sido mi experiencia.” (*Rebecca Clarke Society*, s. f.)

En 1939, Clarke nuevamente viajó a Estados Unidos a pasar el verano con sus hermanos. Sin embargo, tras el estallido de la Segunda Guerra Mundial, le fue negado su regreso a Reino Unido, pues Londres estaba siendo evacuada. Ante la escasez del trabajo en el ámbito artístico por dificultad de los tiempos, en medio de la necesidad Clarke se vio obligada a aceptar un puesto de niñera en Connecticut. En medio de aquella situación adversa compuso “Preludio, Allegro y Pastorale” (1941), obra que fue seleccionada para ser interpretada en la junta de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, en Berkeley, California, en 1942. En esa época escribió también “Passacaglia on an Old English Theme” para viola y “Dumka” para violín, viola y piano, además de dos piezas corales (Gerling, 2007). Al mismo tiempo retomó su amistad con el pianista James Friskin, antiguo compañero suyo en *Royal Conservatory of Music* y ahora maestro en *Julliard School* en Nueva York. En 1944 contrajeron matrimonio y se mudaron a Manhattan (Gerling, 2007) (Schoenfeld, 1982).

Clarke dejó de ser una violista activa y se dedicó a la docencia y a la revisión de sus obras. Sus últimos proyectos composicionales incluyen “God Made a Tree” (1954), un arreglo de su canción “Down by the Salley Gardens”, y, alrededor de su cumpleaños número 90, revisiones de sus partituras tempranas, incluyendo “The Tiger” («Her Life | Rebecca Clarke Society», s.f.). Tras la muerte de su esposo en 1967, Clarke comenzó a escribir un libro con sus memorias, titulado “I had a Father Too”²⁶, el cual terminó en 1973. En él describe sus

²⁶ “Yo también tuve un padre”

primeros años, marcados por los recurrentes abusos de su padre y otras tensas relaciones familiares, que afectaron en su percepción sobre su propio lugar en la vida. Clarke murió en 1979 en su hogar en Nueva York, a los 93 años («Rebecca Clarke—New World Encyclopedia», s. f.).

Su música es de naturaleza impresionista, exotista, neoclásica y posromántica, con distintas texturas y armonías modernas. Su estilo compositivo suele compararse al de Maurice Ravel, Ernest Bloch y Frank Bridge. Compuso principalmente para viola, sobre todo obras de música de cámara, para los ensambles en los que tocó. Escribió también un gran número de canciones para voz solista y piano, todas ellas de naturaleza ligera, a excepción de “The Tiger”, en la cual trabajó durante 5 años y que tiene un carácter denso y casi expresionista. Para algunos de sus textos se basó en escritos de William B. Yeats, John Masefield y literatura tradicional china. El estilo en la composición de sus últimos años (entre 1939 y 1942) se volvió más claro y contrapuntístico, con énfasis en elementos motivicos y estructuras tonales («Rebecca Clarke—New World Encyclopedia», s. f.).

En septiembre del año 2000 se fundó la Sociedad Rebecca Clarke (*Rebecca Clarke Society*, s.f.) para promover la vida y obra de la compositora, lo cual ha contribuido a estrenos mundiales y grabaciones de composiciones inaccesibles, a la orquestación de algunas obras como su “Sonata para viola” y a publicaciones de artículos con respecto a la compositora, entre otros («Rebecca Clarke—New World Encyclopedia», s. f.).

Análisis musical

La “Sonata para Viola y Piano”²⁷ de Rebecca Clarke es una obra de estilo posromántico que consta de 3 movimientos: *I. Impetuoso*, de carácter apasionado, fantástico y aguerrido; *II. Vivace*, siendo ágil y vivaz; y *III. Adagio*, que comienza en un tempo lento con carácter introspectivo y se transforma en un vivo *Agitato* que concluye de forma majestuosa. Los tres movimientos se

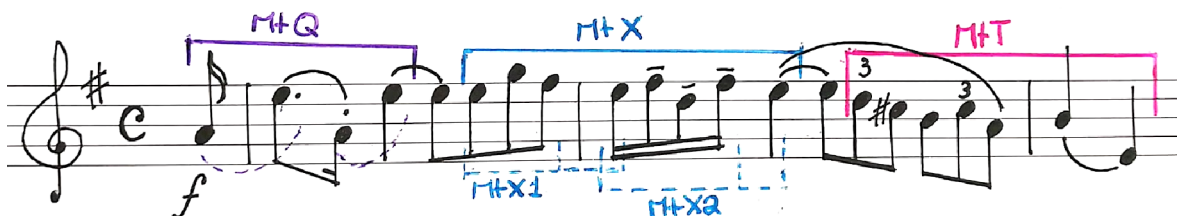
²⁷ Para consultar las partituras de la obra, acceder al siguiente enlace: [https://imslp.org/wiki/Viola_Sonata_\(Clarke%2C_Rebecca\)](https://imslp.org/wiki/Viola_Sonata_(Clarke%2C_Rebecca)).

entretelen temáticamente, constituyendo una forma cíclica (Blat, 2018). Según Savot (2011), en Inglaterra, en el siglo XX, los compositores buscaban plasmar la esencia de la canción popular inglesa con fluidez, reflejando claridad, pureza, belleza de expresión y sensación improvisatoria, descripción que es acorde a los motivos de la “Sonata”. La partitura es introducida por un pequeño fragmento del poema del poema “La Nuit de Mai” de Alfred de Musset:

*Poète, prends ton luth; le vin de la jeunesse
Fermente cette nuit dans le veines de Dieu.²⁸*

I. Impetuoso

El primer movimiento está escrito en forma sonata, inicialmente en 4/4 con armadura de sol mayor. Comienza con una introducción, bajo el título *Impetuoso*, en donde el piano sostiene un pedal en sol menor, con cuarta suspendida y sin tercera, creando un colchón armónico cuartal, mientras la viola lleva a cabo la melodía. En la introducción se presentan los principales motivos que componen el movimiento:



Clarke - “Sonata”, compases (cc.) 1-3 (MtQ, MtX, MtT)

- **MtQ:** motivo de salto de quinta ascendente.
- **MtX:** motivo de secuencia de tres corcheas por medio de nota inicial, tercera menor ascendente y segunda descendente (MtX1), seguidas por grupo de cuatro semicorcheas constituidas por nota inicial, segunda menor ascendente, tercera mayor descendente y tercera mayor ascendente (MtX2), volviendo a la nota inicial.

²⁸ Poeta, toma tu laúd; el vino de la juventud
Fermenta esta noche en las venas de Dios.

- **MtT**: motivo de secuencia de 5 tresillos cuya nota inicial sucede en tiempo débil, desciende medio tono, desciende un tono, asciende un tono y desciende una tercera mayor, seguida por el ascenso de un tono a una negra y el descenso de ésta a otra negra por medio de un salto de quinta.

La melodía abre con dos saltos de quinta ascendentes (MtQ), de la a mi, a manera de fanfarrias con carácter impetuoso (como indica el nombre del Movimiento). Presenta MtX y MtT en mi dórico y va al registro grave por medio de un salto de quinta descendente. Esto da pie a un *ad libitum* en escala pentatónica. Enseguida, con el mismo carácter aguerrido, comienza un diálogo a dos voces con MtT, a modo de pregunta y respuesta, en donde el final de una voz se yuxtapone con el inicio de la otra. Toma el tresillo central de MtT y gana energía por medio de su continua reiteración en *accell.* y *cresc.*, hasta desembocar en MtQ. Así, los saltos de quintas (MtQ) que en un principio abrieron el movimiento, ahora cierran la introducción y anuncian la siguiente sección. Queda suspendida la nota superior del intervalo y se mueve repitiéndose de forma cadencial hasta caer en el tema principal (P).

Comienza la exposición con la presentación P, en un *Poco agitato*. Mientras la viola lleva la melodía protagónica combinando ritmos binarios y ternarios, el piano realiza un contrapunto y un acompañamiento con ritmos mayoritariamente ternarios, toda la sección sobre armonía cuartal. Inicia con un efecto de *cres.* hacia *sub. p*, dando sensación de un movimiento que se vuelca hacia un fin, sin lograr conseguirlo. P se reitera con distintas alteraciones de altura y variaciones en las que se presentan los motivos principales del movimiento. Posteriormente se proyecta una sensación de inquietud y ansiedad, al ir subiendo armónicamente a partir de MtX2. Esto culmina en un re sobreagudo con el que inicia una nueva sección.

Empieza una zona de Transición con la presentación de MtQ en el piano mientras la viola sostiene su re agudo. Enseguida, ésta desciende cadencialmente hacia un nuevo carácter *marcato* que desarrolla MtX. Al mismo tiempo, el piano realiza tritonos ascendentes y descendentes, creando un nuevo

motivo (MtO), aún con acordes cuartales. Los tritonos serán material recurrente a lo largo de la sonata.



Clarke - "Sonata", Mov.I, voz tomada del c. 33

Durante Tr se intercalan compases de 2/4, 3/4 y 4/4. Finalmente, la viola ejecuta una cadencia empleando MtX2, hacia un acorde de re. El piano va repitiendo esta cadencia a manera de eco. Da la sensación de ir desvaneciéndose, por medio del incremento de valores en *dim*. Se da una Cesura Media que da pie a la siguiente sección del Movimiento.

El piano presenta el tema secundario (S) en *Poco meno mosso*, en compás de 3/4. A pesar de continuar con la armadura de sol mayor, se enfatiza el quinto grado (re). Comienza con la indicación de *largo* bajo una melodía que se desarrolla en la mano izquierda del piano mientras que la derecha crea un efecto de misterio y ensueño por medio de segundas menores repetidas en corcheas. S tiene un carácter calmado y cantable, con notas de larga duración y extensas ligaduras, aún repleto de cromatismos, pero con un rango de altura estrecho.



Clarke - "Sonata", cc. 31-42, tema secundario (S)

Evoluciona a una zona de Cierres en la que suena el inicio de S repetidamente, perdiendo energía por medio de una fragmentación cada vez más estrecha, en *dim*. Así, en el final de la exposición de los temas, ocurre lo inverso al final de la introducción, pues se va alentando en lugar de acelerando.

Comienza la sección del desarrollo en un *Meno mosso*, intercalando el *ad libitum* de la introducción, MtQ y MtX. La viola presenta, además, un nuevo material de carácter rítmico y percutido, con poco movimiento melódico, en 5/4.

Posteriormente, luego de haber crecido hacia una pausa, el piano toca una variación de P, seguida de S en la viola sobre el registro agudo, dando la sensación de estar flotando en la lejanía. Tras reiterarse, inicia S por última vez y varia hacia el final: la viola llega a un mi sobreagudo por salto de quinta, nota sobre la cual el piano presenta completa la primera frase de la introducción, con un efecto de lejanía que se va perdiendo hacia el silencio.

Abruptamente irrumpe una anacrusa al *Tempo I*, llena de energía y ya con su carácter impetuoso. Empieza la reexposición, presentando todo el *Poco agitato* sin variaciones hasta llegar al final de la sección. Pasa por la transición y lleva a cabo la cadencia, pero esta vez no resuelve a un acorde conclusivo, sino al tema S en tonalidad de mi mayor, con carácter triunfal. Ahora la melodía recae en la viola, mientras el piano va dialogando con ella en variaciones de S, todo en un carácter majestuoso y potente. Llega a un clímax y, siguiendo la estructura del *Poco meno mosso*, vuelve a iniciar el tema. Esta vez, sin embargo, en lugar de continuar desarrollándose, decrece hasta resolver en mi, nota que marca tanto el final de una sección como el inicio de otra, la zona de Cierres. En una nueva energía calmada, el piano ejecuta el inicio de S+MtQ. Es acompañada por la viola con un nuevo efecto de acordes arpegiados en treintaidosavos, dentro de los cuales dobla tenuemente la melodía del piano.

Inicia entonces la Coda, presentando un nuevo material. La viola hace un arpeggio de mi mayor que lleva a un intervalo de sexta en dobles cuerdas y resuelve a mi en el último tiempo del compás. Éste asemeja a S invertido (ascendente en lugar de descendente). Lo anterior se reitera hasta que, en un arpeggio, en lugar de ir al intervalo de sexta, continúa la subida, incrementando el valor de las notas en *cresc* hacia un *pp sub.*, sobre el cual el piano introduce un efecto de rápidos arpeggios descendentes. Finalmente, de forma anacrúsica, la viola hace un salto de sexta mayor, para resolver a si, que sostendrá en *morendo* hacia el silencio. El piano irá sonando variaciones del inicio de S y ambientando con arpeggios sobre una armonía alegre y cálida, hasta llegar a un mi grave previo al silencio conclusivo.

II. Vivace

El segundo movimiento, *Vivace*, tiene forma de *scherzo* en cinco partes²⁹ (A-B-A-B-A) y está escrita en compás de 6/8, sin alteraciones en la armadura, con armonía modal y tonalidades cambiantes.

La primera sección, A, va desde el inicio del movimiento hasta el *Meno mosso* del número de ensayo 19, y puede, a su vez, dividirse en dos partes, A1 y A2. En los primeros dos compases se exponen las células motívicas en que se basan los temas del movimiento:

- **MtZ**: célula motívica de ritmo ternario compuesta por tres corcheas, las primeras dos en el mismo tono y la tercera bajando un tono.
- **MtY**: célula motívica compuesta por cuatro semicorcheas más una corchea; de la primera a la segunda nota hay un intervalo ascendente, mientras que el resto de los intervalos son descendentes.



Clarke - "Sonata", Mov.II, c.1, células motívicas **MtZ** y **MtY**

Durante A1, el tema se desarrolla sobre MtZ, con algunas apariciones de MtY. El protagonismo recae en el piano y la textura es simple. La viola, con la indicación del uso de sordina, acompaña en *pizzicati*. Al final del periodo introduce el arco tocando armónicos y prosigue reiterando MtZ+MtY. Enseguida presenta

²⁹A partir de Beethoven, el *scherzo* se impone en las obras acogidas a la forma sonata, predominando durante los siglos XIX y XX. En la búsqueda de ampliación de la forma, y según la necesidad específica de cada compositor, su esquema no ha sido siempre apegado al original (A-B-A). Una de estas variantes ha sido aquella en que, luego de exponer A-B-A, el trío (B) es repetido, seguido por un remate del tema del *scherzo* (A), resultando en un esquema final de A-B-A-B-A. Se pueden encontrar ejemplos de esto en la "Sinfonía n.º 6 en fa mayor, op. 68" y el "Cuarteto n.º 8, en mi menor, op. 59, n.º 2", de Ludwig van Beethoven (García del Busto, 2012).

MtY con un rango amplificado, que será la base para la sección A2, y retoma su acompañamiento, esta vez partir de armónicos en dobles cuerdas, estableciendo una nueva textura, más brillante. Mientras, el piano desarrolla MtZ de forma más elaborado.

A2 presenta el desarrollo de MtY con rango amplificado. El protagonismo lo lleva la viola, mientras que el bajo presenta MtZ al final de cada semifrase. Posteriormente un cambios de compás, ritmos, textura y melodía. El compás intercala 9/8 dentro de los 6/8. Mientras el piano desarrolla MtZ, la viola crea un sonido de mayor densidad al pasar a su registro grave en notas sin punto. Ésta, a su vez, juega con ritmos binarios contra ternarios y hace una nueva variación de MtY sobre la escala pentatónica menor de mi bemol. Los instrumentos intercambian de motivos (MtZ en la viola y MtY en el piano) y dan pie a un puente.

En los dos compases del puente, la viola concluye la sección con un par de acordes resolutivos en *pizz*, cuya armonía corresponde tanto a la sección que finaliza como a la que inicia. Al mismo tiempo, el piano suena el acompañamiento de la siguiente sección con una armonía bitonal (la mayor en la mano derecha y mi bemol mayor en la mano izquierda, la cual irá modulando a lo largo de la sección) (Blat, 2018), a base de un movimiento constante de seisillos arpegiados.

La sección B es claramente contrastante: tiene un carácter menos vivaz y más de misterio y ensoñación; la textura se simplifica, llevando un acompañamiento constante en el piano y una melodía sencilla en la viola. B puede también dividirse en dos partes: B1, *Meno mosso*, en donde se presenta el tema principal de la sección, y B2, *Piú mosso*, con carácter más rítmico que melódico. B1 inicia con la viola haciendo un nuevo tema (SB). SB es una melodía *espressiva* en notas largas y ligadas, similar al tema S del Movimiento I.



Clarke - "Sonata", Mov. II, c. 1, tema SB

En B2, la viola continua en compás de 6/8 mientras que la parte del piano está escrita en 2/4, con un acompañamiento simplificado. El tema en la viola es una progresión melódica ascendente que se desarrolla a partir de MtZ con influencia de MtB. La progresión se reitera de forma insistente mientras se intensifica hacia de *loco* y *accell.* que culmina en una pausa.

Inicia la sección A', volviendo al *Tempo I*. El piano presenta MtX+MtY, con el elemento acompañante de los armónicos en dobles cuerdas. Posteriormente, la viola presenta una combinación de MtZ+MtY seguida de una progresión ascendente similar a la de B2. A1' finaliza sonando los compases conclusivos de A1.

MtZ en el bajo anuncia el inicio a A2'. Aquí la única variación con A2 se da en el acompañamiento del piano, cuya voz superior va haciendo un canon con la viola. Aparece de nuevo el cambio al carácter pesado que se daba al final de A2, esta vez presentando solo sus primeros dos compases, que se reiteran y dan pie a una pausa en calderón.

Comienza B' en *Meno mosso*, en donde se da un breve diálogo entre la viola y el piano.

Enseguida inicia A'' a manera de Coda, introduciendo MtZ en *poco a poco animando* para luego caer a *Tempo I*. Aquí se reitera el inicio del movimiento con un acompañamiento en el piano sumamente simplificado, pues se trata de una corchea que suena en primer y segundo tiempo. Sobre esto, la viola repite de manera conclusiva una variante de MtZ y ejecuta una sencilla cadencia de V-I que va de armónicos al do (cuerda suelta) en *pizz.*

III. Andante

El Tercer Movimiento, *Adagio*, tiene una forma particularmente difícil de definir: Clara María Blat, en su trabajo “Rebecca Clarke: *Sonata*, para viola y piano. Un análisis sobre su estudio en los centros de educación superior”, explica haber encontrado discrepancia entre las tesis consultadas -Schoenfeld, Gerling, Bryan y Franco-, dividiendo la estructura en dos o tres partes y difiriendo en los compases en que éstas inician y finalizan (Blat, 2018). Ella elabora una nueva propuesta analítica de estructura en dos partes, en la cual me baso para el presente trabajo, y la fundamenta en el empleo que hace de los dos temas del movimiento, la Gran Pausa anotada en el manuscrito (las ediciones de la partitur actualmente tienen escrita una coma o respiración) y el equilibrio que resulta entre las dos partes divididas por éste (119 y 113 compases respectivamente) (Blat, 2018). La primera sección presenta y desarrolla dos nuevos motivos y prosigue con una transición que presenta motivos del Movimiento I (Impetuoso). La segunda sección presenta tres nuevos temas -algunos con transiciones- basados en motivos y elementos característicos de los tres movimientos, finalizando con una Coda en los que muestra motivos de los movimientos I y III. La armonía es modal y tanto la armadura como el compás cambian a lo largo del movimiento.

El movimiento inicia en 3/4, sin alteraciones en la armadura. La mano izquierda del piano introduce una melodía sencilla de carácter libre y cantable que se mueve principalmente por grados conjuntos, bajo indicaciones de *p* y *semplice*, siendo el tema principal, constituido por el motivo P (MtP).



Clarke - “Sonata”, Mov.III, voz en el cc. 1-2, motivo del tema principal (MtP)

Pasando la mitad de la frase, ocurre un *rubato* en 4/4 que recuerda al *ad libitum* de la Introducción del Movimiento I. Tras perder energía, la viola toma la melodía de modo *molto espressivo* en su registro medio-bajo, el piano acompaña en contrapunto y ambos crean un carácter de introspección. Posteriormente,

comienza a crecer la intensidad: el tema se desarrolla aplicando alteraciones y aparece en ambos instrumentos, mientras el piano crea una atmósfera fantástica por medio de notas rápidas en arpeggios y escalas ascendentes y descendentes, modificando el carácter hacia una introspección activa y agitada. Tras crecer hasta el *forte*, la energía vuelve a bajar en *diminuendo* y *ritardando* hacia un *calmato*. El piano lleva a cabo un ostinato de tresillos descendentes (inicio de la segunda mitad de MtP) mientras la viola presenta MtP en su registro agudo, dando la sensación de lejanía a modo pensativo y calmo. Enseguida lo repite, a manera de pregunta-respuesta, como en diálogo consigo misma. Armónicamente no da una sensación de resolución, sino de continuación.

La armadura cambia a *fa#* mayor para introducir el tema secundario (S), sonando en el piano solo. S tiene una mayor elaboración rítmica, y un carácter moderadamente alegre, fresco y vivo. Parte de un nuevo motivo (MtH) que introduce una sensación rítmica distinta hasta ahora, casi improvisatoria.



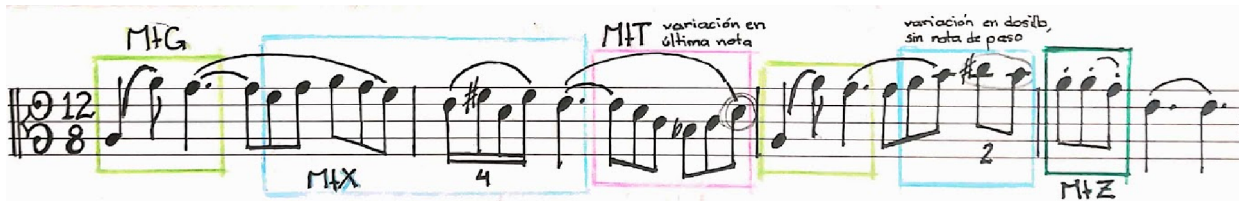
Clarke - "Sonata", Mov.III, voz en el c. 32, motivo del tema secundario (MtH)

Tras dos compases, la viola repite el tema y lo elabora a través de una melodía simplificada, ahora con notas de mayor duración, como una nueva idea en la mente que empieza a explorarse. El piano acompaña con un contratiempo de tres contra dos entre su mano derecha e izquierda, siendo este elemento (tres contra dos) recurrente a lo largo de la obra. A continuación, el piano solo da una nueva propuesta de MtH a manera de progresión ascendente, dando la sensación de cuestionar la nueva idea. Desaparecen las alteraciones en la armadura y entra la viola con la melodía simplificada en una frase de pregunta y respuesta. A continuación, el carácter cambia a *poco animato* tanto en el tiempo como en la melodía y el acompañamiento: la viola toma la propuesta del piano sobre MtH y desarrolla la progresión ascendente, mientras el piano lleva arpeggios ascendentes y descendentes en seisillos, proyectando encontrar respuesta a los

planteamientos. Crece la intensidad y, a modo decisión, la viola realiza una escala de notas rápidas que van del registro grave al agudo, culminando en la reaparición de P, como si fuera la idea inicial bajo una nueva luz, pues ahora se reafirma en *f appassionato* y es doblada en el piano. La intensidad crece hasta un *ff* agudo que se sostiene, desciende en *ad libitum* por medio de tresillos hasta el registro grave y con un salto de séptima regresa al registro medio en *diminuendo*. Ocurre un silencio con calderón y el piano reinicia el acompañamiento de tresillos, con una nueva calma. A manera de cierre, la viola presenta P, en *pp* sobre el registro medio-grave, rememorando el inicio, y hacia el final de la frase el piano presenta el S, concluyendo con un calderón sobre una sola nota.

Con la sensación de cierre, inicia una zona de transición. La textura se simplifica y ocurren un *morendo* hacia la reiteración de P en el piano y el efecto de *ponticello tremolo* en *ppp* sobre la nota más grave de la viola. P aparece igual que en el inicio del movimiento, con la única variación de estar una séptima arriba. El compás correspondiente al rubato aparece sin esta indicación y el compás precedente no resuelve, sino que da pie a algo nuevo. Aparece entonces el *ad libitum* de la Introducción del Movimiento I, ahora con los roles invertidos entre el piano y la viola. Prosigue con la yuxtaposición de MtT y luego el salto de quintas, mientras la intensidad va incrementando. Desarrolla motivos de Impetuoso (MtQ+MtX, seguido de MtO), creciendo hasta caer a una variación del *Poco agitato* del Movimiento I, con la viola en la melodía, mientras el piano continúa sonando MtQ+MtX. El acompañamiento cambia a ritmo ternario contra el ritmo binario de la viola y ambos crecen hasta terminar en una Gran Pausa.

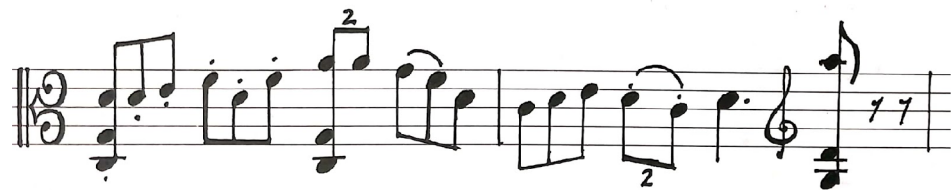
Comienza un *Agitato* que marca el inicio de la segunda sección, en compás de 12/8, presentando un nuevo tema (C) con carácter de danza. C comienza con un nuevo motivo (MtG) (compuesto por una negra que sube a corchea por salto de octava y desciende un tono a negra con punto), continúa con MtX y prosigue con una variación de MtT, repite MtG, varía MtX y concluye con MtZ (motivo inicial del segundo movimiento).



Clarke - "Sonata", Mov.III, cc. 120-123, **tema C** compuesto por diversos motivos (MtG, MtX, MtT, MtZ)

La siguiente frase es reiteración, una quinta arriba. La tercera frase es una variación del tema S compuesto de MtG, MtX invertido en su eje horizontal, nuevamente MtG y un desarrollo con carácter de los temas S del primer movimiento y B del segundo movimiento. El piano acompaña en canon.

Una variación a final de frase da pie al tema D, bajo la indicación *con spirito*. Éste se construye en re eólico y tiene tanto el carácter de una nueva danza a la vez que al Movimiento II, *Vivace*. El primer compás acentúa los tiempos primero y tercero por medio de un acorde de cuerdas sueltas. El segundo compás resuelve el tema melódica y rítmicamente, por aumentación de valores: pasa de corcheas a dosillos y a negra con punto, para rematar acentuando el cuarto tiempo del compás con un acorde en *ff*. El tema se transporta a sol eólico y, posteriormente, se queda solo el acompañamiento del piano.



Clarke - "Sonata", Mov.III, cc. 137-138, **tema D**

Sobre el mismo acompañamiento, vuelven las referencias al Movimiento I, sonando en la viola sus motivos MtQ+MtX. Esto se repite un tritono arriba y la nota final se mantiene hasta la entrada de una nuevo tema en el piano.

Inicia el tema E en un cambio a *Comodo: quasi pastorale*, en mi bemol dórico. E tiene un carácter de canción improvisada bajo un estado de ánimo intermedio entre los temas P y S del inicio del movimiento. Se desarrolla a partir de las células motivicas que conforman el *ad libitum* en la Introducción del primer

movimiento, más el MtO de su *Poco agitato*. El piano lo presenta y lo reitera la viola con el piano respondiendo en canon. Finalizan esta sección en un calderón.



Clarke - "Sonata", Mov.III, cc. 166-168, tema E

Enseguida inicia una nueva zona, *Quasi fantasia*, con una frase transitoria en donde el piano desarrolla el motivo MtX2 del Mov I, mostrando una melodía de carácter libre e improvisatorio. La frase se reitera y, sobre ella, la viola presenta dos veces MtQ+MtX del primer movimiento, ambos instrumentos reforzando el sonido e intensidad progresivamente. Ocurre un *p subito* y comienza un *animando* en *cresc.* Tras un cambio de compás a 3/2, el piano presenta el tema S a tres voces, con la viola repitiendo un ostinato de MtO, de modo que la idea concebida al inicio del movimiento de forma tímida y solitaria, ahora es reafirmada rotundamente. La viola toma la melodía (S) y el piano inicia un canon en el bajo, mientras acompaña con escalas y arpeggios, dando cada vez mayor intensidad a esta zona. Ambos llegan al punto climático y sucede una pausa de calderón.

Inicia una Coda en *Poco meno mosso*, recuperando la calma. Suena P en la viola, no con la sensación de búsqueda del inicio del movimiento, sino de remembranza. Éste resuelve en un *Agitato* que lleva el tema C en el piano y MtX en el registro grave de la viola. La melodía crece a un *Piu mosso*, mostrando una nueva variación del tema C en el piano y MtQ+MtX en el registro medio de la viola. La intensidad sigue aumentando y da pie a un *stringendo* con MtX2 en la viola y grupos de tresillos descendentes (de MtP) en el piano, ambos motivos en ostinato. Las voces pasan a ser acordes que siguen creciendo en *ff* sobre mi mayor, concluyendo con un mi grave en ambos instrumentos.

Propuesta de estudio

Los tres movimientos de la “Sonata” exigen un diálogo con el piano para el cual es necesario conocer a profundidad las partes de ambos instrumentos, además de agudizar la escucha y el contacto visual entre ambos intérpretes.

En el primer movimiento de la “Sonata”, Impetuoso, existe el reto de embonar ritmos binarios y ternarios (por ejemplo, en el número 1 de ensayo). Esto se lleva a cabo dentro de las frases en la línea de la viola, en las que se pasa de un ritmo binario a uno ternario y viceversa a lo largo de los compases, así como en la viola y el piano cuando simultáneamente hay ritmos binarios contra ternarios. Para abordar esta cuestión, propongo el ejercicio “Ritmos binarios y ternarios”³⁰.

En el número 8 de ensayo, las melodías se desarrollan en el registro agudo de la viola, en donde la afinación es más vulnerable. Para estudiar este tipo de pasajes, suelo tomar un ejercicio propuesto por el Mtro. Ralph Fielding de Lynn University (Boca Raton, Florida), al cual me refiero como “Afinación aguda”³¹.

En el número 12 de ensayo aparece un cambio de tonalidad a mi mayor (conocida como una tonalidad brillante), además de la indicación *appassionato* en *forte*. Puesto que todo esta sección es la más intensa del movimiento y va guiando hacia el final, exige proyectar un sonido grande y focalizado, por lo que es necesario tener clara e interiorizada la distribución del arco y un vibrato amplio y veloz, aparte de un fraseo pronunciado.

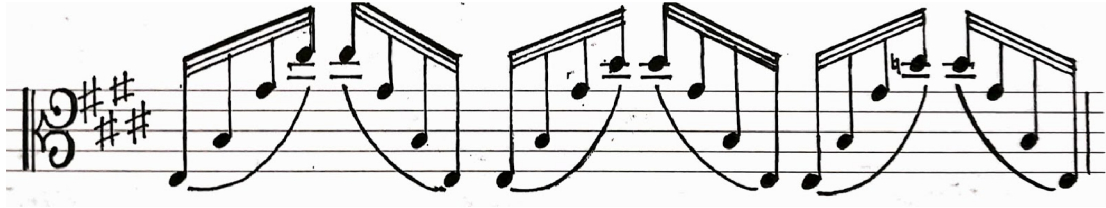
En el número 14 de ensayo la voz principal pasa a ser del piano, mientras que la viola lleva un acompañamiento por medio de arpeggios en treintaidosavos. Para ejecutarlos, puede practicarse con los pasos de los ejercicios “Cuerdas claras”³² y “Afinación de acorde para arpeggio”³³, y, siempre utilizando poco arco, tocar posteriormente con las notas reales yendo de un pulso lento a uno rápido progresivamente.

³⁰ Ver Apéndice II, Ejercicio 9, *Ritmos binarios y ternarios*

³¹ Ver apéndice II, Ejercicio 10, *Afinación aguda*

³² Ver Apéndice II, Ejercicio 2, *Cuerdas claras*

³³ Ver Apéndice II, Ejercicio 5, *Afinación de acorde para arpeggio*



Clarke - "Sonata", Mov.II, c.159

En el segundo movimiento, Vivace, la dificultad principal es la velocidad y ligereza. El tempo debe de ser preciso, sin estancarse y sin correr. Para ello, sugiero no pensar en las notas de forma individual sino grupal, haciendo en cada compás los acentos y dinámicas adecuados en función de la frase, teniendo claras las direcciones.

Propongo sonar los *pizzicati* del movimiento con la parte lateral del dedo: punzar la cuerda con resistencia y liberarla ágilmente, apuntando hacia un ángulo superior externo. Para las notas con punto en cuerdas abiertas, encuentro útil emitir el sonido a partir de poco arco en combinación de un breve *pizz* con mano izquierda, para separar su sonoridad de las notas contiguas.

Propongo tocar el número 18 de ensayo sobre la cuerda de do, buscando emitir un sonido pesado, potente y denso. Por otro lado, me parece conveniente ejecutar el número 19 de ensayo con velocidad de arco y sin peso, por encima de la cuerda, buscando un timbre ligero y flautado.

En el tercer movimiento, Adagio, la mayor dificultad que enfrenté es la musicalidad. Ya que es un movimiento conformado por varias secciones distintas, sugiero explorar los distintos timbres del instrumento para responder al carácter que exige cada parte.

En el número 30 de ensayo, la viola acompaña con un efecto de *tremolo*, que propongo hacer en la punta del arco, generando el movimiento a partir de la muñeca.

Impresiones

Para ser capaz de interpretar una obra, es de suma importancia en el instrumentista el proceso de significación que se da en la escucha de la misma, en donde psicológicamente intervienen otros sentidos, como es la parte visual en la imaginación. Por esto, a continuación narro el recuerdo de mis primeras percepciones³⁴ sobre la “Sonata” y sobre Clarke.

La “Sonata para Viola y Piano” de Rebecca Clarke es para mí como la banda sonora de un sueño épico en donde se va pasando por diferentes fases.

El Primer Movimiento comienza con saltos de quintas en la viola a manera de fanfarrias, con una sensación de poder, independencia y seguridad. En la introducción imagino a una mujer soñando estar en lo alto de un paisaje inglés de verdes mesetas rodeadas de mar con un cielo gris, sintiendo el viento en el rostro. En la secuencia cadencial corre y se lanza hacia el océano, cayendo a un barco en medio de una tormenta con fuertes oleajes, siendo éste el tema principal, o primer tema, del movimiento. Con la resolución armónica, la tormenta cesa y la atmósfera cambia por completo conforme el piano presenta una nueva melodía, el tema secundario, en donde el barco navega ya en aguas tranquilas hacia un escenario fantástico que la mujer admira maravillada, algo así como una noche iluminada por miles de estrellas y por destellos provenientes del mar. De pronto, en ese clima silencioso, suena el motivo de las fanfarrias de la introducción, en notas graves y opacas, ilustrando al personaje en un estado de reflexión, preparándose con determinación para el porvenir. Esto da paso al resto de su travesía: atraviesa este escenario y regresa el clima de tormenta en la reexposición, que desemboca ya no en aguas tranquilas sino en el tema secundario, ahora sumamente apasionado y en una nueva tonalidad mucho más brillante, con el piano llevando un incesante movimiento de escalas y arpeggios que suben y bajan. Viene gradualmente la calma, con la sensación de triunfo

³⁴ Ver nota al pie 4, página 6.

interno celebrado en soledad, mientras una nota aguda es tenida sobre el acompañamiento que en *pianissimo* va concluyendo el tema.

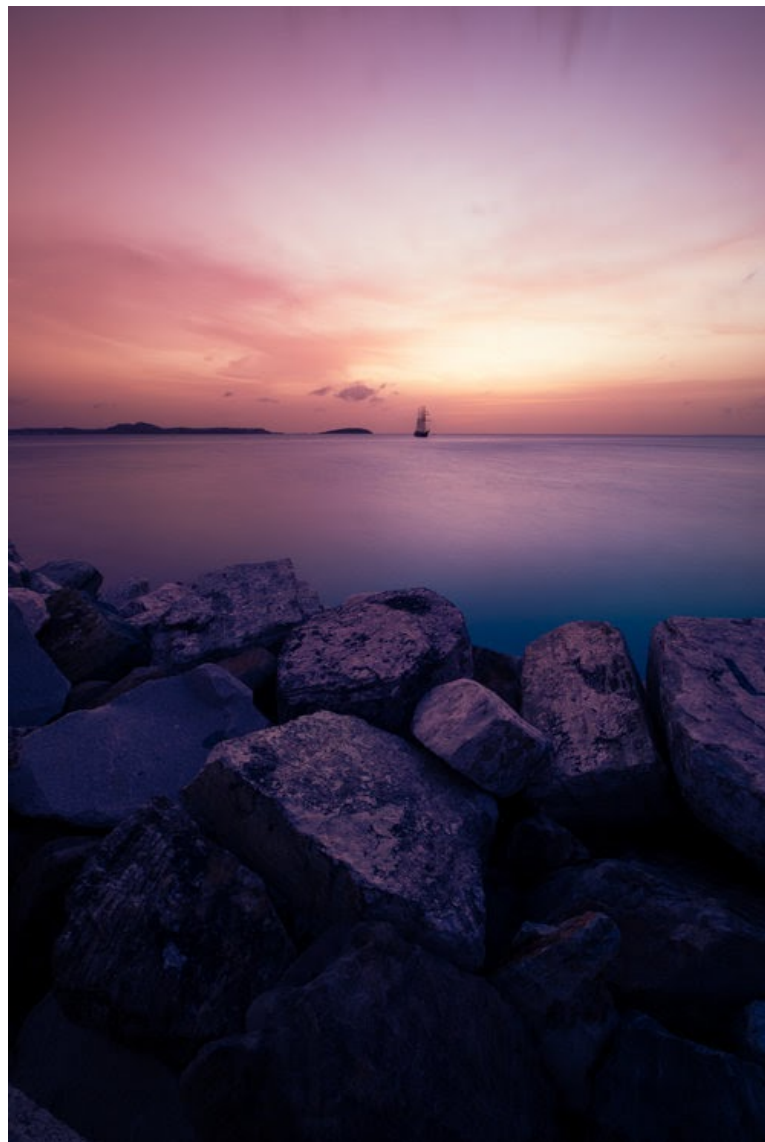


*"The sun is the same in a relative way but you're older,
Shorter of breath and one day closer to dead."
Boston, 2016, fotografía de José Pita Juárez.*

El cambio al Segundo Movimiento significa un nuevo sueño. Siendo ágil y ligero, repleto de disonancias y de notas rápidas basadas en escala pentatónica, imagino un escenario oriental con una atmósfera circense. Mientras que el sueño anterior se desarrolla en silencio y soledad, aquí el personaje va por lugares llenos de gente y ruido. Todo es nuevo e impresionante, hasta que aparece una melodía contrastante que recuerda al escenario fantástico del primer movimiento. El sueño termina con una cadencia que resuelve en *pianississimo* con una nota grave del piano y *pizzicato* grave en la viola.

En el Tercer Movimiento encuentro a la protagonista en estado de introspección. No se trata tanto de cuanto hace y por donde se mueve durante el sueño, sino de un punto en el que el tiempo desaparece mientras la mujer entra en sí. El inicio es sumamente reflexivo y parece un monólogo cantado desde el alma. Distintos estados de ánimo van asomándose, mientras la declamación se intensifica, llegando a un clímax que pronto cae de nuevo a la quietud hasta el silencio. Entonces, mientras la viola crea la atmósfera, el piano muestra una nueva melodía que avanza en la misma forma que el monólogo y desemboca

súbitamente en el tema principal del Primer Movimiento, rompiendo con la introspección. De ahí suceden rápidos cambios de escenarios presentando distintas danzas que acompañan el trayecto de la protagonista, seguidos de una canción nostálgica en remembranza del hogar. Un impromptu del piano refresca el ánimo y da pie a un juego entre ambos instrumentos combinando las fanfarrias y otras motivos del Primer Movimiento hasta llegar a un final épico en el que el personaje triunfa en sus combates externos e internos, concluyendo por completo el sueño.



"No llegarán nuestros barcos", Sint Maarten, 2017, fotografía de José Pita Juárez.

Se sabe que Rebecca Clarke fue una excelente violista y puedo afirmar esta idea al leer sus composiciones. Me parece que la escritura de la “Sonata” es idiomática, incluso con su alta exigencia técnica y musical. Aprovecha el rango completo de la viola, empleando las notas graves y las más agudas en donde es conveniente. Clarke tiene, además, la delicadeza de escribir indicaciones muy específicas, como es en qué cuerda tocar determinados pasajes. Los cambios de posición ágiles y suaves, la articulación precisa y ligera en los dedos de la mano izquierda, la afinación perfecta a través de las varias tonalidades que se presentan, el uso de distintos tipos de vibrato, la exploración de diferentes timbres y efectos en el sonido, la capacidad de comunicar clara y vívidamente por medio de melodías largas y lentas y la administración de energía a lo largo de los tres movimientos son algunos de los retos que esta obra exige. A pesar del nivel técnico que se requiere para abordarla, no es una pieza que se quede simplemente en demostrar lo que físicamente puede realizarse en la viola, sino que cada aspecto de la técnica va en función del arte. La “Sonata” es potencialmente una ocasión para que el violista pueda derrochar en expresividad.



“El hombre frente al mar observa el recuerdo del horizonte.

Sabe que ahora es un recuerdo:

sabe que está dentro de una fotografía.”

Sint Maarten, 2018, fotografía de José Pita Juárez.

Capítulo V *Lullaby* 1909

Introducción

Como mencioné en el Capítulo IV, la música de Rebecca Clarke (1886-1979) amalgama varias corrientes musicales del siglo XX, como son el Impresionismo, Posromanticismo y Neoclasicismo. Escribió varias piezas cortas, entre ellas algunas canciones de cuna, que, si bien tratan un tema aparentemente simple, musicalmente están alejadas de lo romántico y convencional. Entre estas canciones se encuentra “Lullaby” (1909), que compuso mientras estudiaba en *Royal Conservatory of Music* con Sir Charles Villiers Stanford (*Rebecca Clarke Society*, s. f.) (Schoenfeld, 1982). Fue este maestro de composición quien alentó a Clarke a cambiar su enfoque instrumental del violín a la viola, ya que así podría “estar justo en medio del sonido y decir cómo todo es realizado” (Oxford University Press, 2002).

En el presente capítulo expondré un análisis musical de “Lullaby”, daré una propuesta de estudio y finalizaré con mis impresiones sobre la pieza.

Análisis musical

“Lullaby” es una pieza de un solo movimiento para viola y piano acompañante, basada en el estilo de canción de cuna. Su estructura es A - B - A' - A” y el compás predominante es de 4/4. La armonía es modal, sin alteraciones en la armadura, comenzando en la mixolidio.

La primera sección de la pieza (A) inicia con una introducción de dos compases (cc.) de piano solo. En el c.1, el motivo melódico (MtM) (que repetirá la viola en el c.14), es igual al c.1 que ejecuta la viola en el Movimiento III de la “Sonata para Viola y Piano”, en cuanto a ritmos y relación interválica. Este motivo es sencillo, se mueve por grado conjunto y da una sensación de canto. Como mencioné en el Capítulo IV, según Savot (2011), en Inglaterra, en el siglo XX, los compositores buscaban proyectar la esencia de la canción popular inglesa,

reflejando claridad y pureza, expresividad y sensación de improvisación, lo cual concuerda con este tema de “Lullaby”.



Clarke - “Lullaby”, c.14 (MtM)

En el c.3 comienza la primera frase, en donde se presenta el tema principal (P) en la viola. Al igual que MtM, P se mueve por grado conjunto en ritmos simples.



Clarke - “Lullaby”, cc. 3-6 (P)

La segunda frase es reiteración de P, en re dórico. La tercera frase presenta repetidamente un motivo (MtS) similar a MtM, con la diferencia de que aquí ocurre una resolución dentro del mismo compás, mientras que MtM la retarda hasta el siguiente compás por medio de un tresillo. La frase concluye con MtM y da pie a un puente de dos compases. Éste aporta simetría y equilibrio a A, considerando la introducción de dos compases y las 3 frases (de 4 compases cada una) que conforman la primera sección.



Clarke - “Lullaby”, c.11 (MtS)

Comienza la segunda sección (B) con un nuevo carácter. La melodía tiene muy poco movimiento y está elaborada sobre el eje de re. Alterna compases de 4/4, 3/4 y 2/4, dentro de los cuales combina ritmos binarios y ternarios. Además, finaliza cada frase con una nota negra. Estos elementos dan la sensación de tratarse de una recitación libre. El último compás de B inicia con la

correspondiente resolución melódica del compás anterior, mas no la rítmica (nota negra). La melodía se transforma entonces a saltos de quinta consecutivos que van en *rit.* hasta caer en la siguiente sección.

Inicia A' reiterando S. A partir de la segunda frase comienzan a aparecer distintas alteraciones, cambiando así los modos armónicos. La última frase presenta MtS repetidamente y esta vez prosigue no con MtM, sino con una variación de MtS a base de tresillos que dan una sensación de mayor movimiento. Sin embargo, esto no lleva a crecer en intensidad, sino que culmina en un armónico en *pp*, mientras el piano suena MtS seguido de MtM.

La última sección (A'') es más corta, con 10 compases de duración. Presenta P en la viola mientras el piano toca una escala cromática descendente en la mano derecha y elementos de B en la mano izquierda. Enseguida, la viola repite el final de S y resuelve a un la que se sostiene. El piano cierra entonces con arpeggios ascendentes seguidos de acordes descendentes.

Propuesta de estudio

En el Lullaby, me parece primordial no perder de vista que se trata de una canción de cuna. Para interpretarla como tal, sugiero usar poco vibrato, procurar un fraseo sencillo y natural, mantener la intensidad global entre el *p* y *mp*, y aprovechar los cambios de posición en función de un timbre homogéneo por frase. Un ejercicio útil será tararearlo, cantarlo e incluso añadir texto a las notas como referencia propia.

Impresiones

Para el instrumentista es de suma importancia el proceso de significación musical que se da al momento de escuchar la obra a ejecutarse, a fin de poder interpretar dicha pieza. Por ello, incluyo a continuación el recuerdo de mis primeras percepciones³⁵ de "Lullaby".

³⁵ Ver nota al pie 4, página 6.

Escuchando “Lullaby”, puedo imaginar a Rebecca Clarke cantando en una habitación solitaria por la noche, a la luz de una vela, arrullando a un pequeño somnoliento. El rango que utiliza en la composición podría ser llevado por una mujer de tesitura media y el acompañamiento del piano parece el de un laúd. Melódicamente, el tema principal es sumamente sencillo, basado en una escala que asciende algunos tonos y desciende, desarrollándose a manera de pregunta y respuesta. Hay otra sección de poco movimiento melódico que me da la sensación de estar recitando libremente, en donde la métrica va cambiando casi por compás y se intercalan ritmos binarios y ternarios; cada una de sus frases termina con una nota negra, la cual lleva rítmicamente la acentuación, como si estuviera rimando. Esto me recuerda a los poemas en idioma inglés y el efecto auditivo que generan en mi escucha hispanohablante³⁶. Con todos los elementos ya mencionados, finalmente me parece una canción de cuna, sólo que más elaborada de lo común y algo tétrica, pues no me imagino siendo una niña conciliando el sueño dulce y pacíficamente bajo el suave manto de los disonantes tritonos.



Fort Warren, 2016, fotografía de José Pita Juárez.

³⁶ La prosodia -fenómenos de entonación (Velasco, 2018)- del castellano difiere notablemente de la del inglés. El español está compuesto casi en su totalidad por palabras graves o llanas -aquellas que llevan el acento en la penúltima sílaba-, constituyendo el 79.5% del vocabulario, y cada sílaba tiene la misma duración (*Spanish lexical stress | International House Madrid, s.f.*). El inglés, en cambio, es una lengua de acentuación léxica (Cutler, 2015) que varía según la palabra y el énfasis en la frase (Gutiérrez Diez, 1982); el acento es caracterizado por una modificación de la entonación, un incremento de intensidad y una prolongación del núcleo vocal de la sílaba (Institut Numérique, 2011).

Conclusiones

A partir de una aproximación a contextos relevantes de Europa a inicios del siglo XX, y específicamente en el escenario de la Primera Guerra Mundial, considero las obras “Pieza de Concierto” de George Enescu, “Romanza” de Max Bruch y “Sonata para Viola y Viano” y “Lullaby” de Rebecca Clarke como muestras representativas de los periodos y formas de estilo Romántico y Postromántico (las últimas teniendo características del Expresionismo, Impresionismo, Exotismo y Orientalismo), parte valiosa del repertorio violístico y primordiales en su estudio e interpretación.

Si bien estas obras fueron escritas en el mismo período y años, “Romanza” (1911) es contrastante a “Pieza de Concierto” (1906), “Lullaby” (1909) y “Sonata para Viola y Piano” (1919). La pieza de Bruch conserva las características del Romanticismo reflejadas en elementos como las melodías largas y bien delimitadas, la armonía tonal fundamentada en cadencias y la exaltación de los sentimientos. Por otro lado, las otras tres obras tienden a la armonía modal y emplean las disonancias más allá de los cuidados propios de épocas anteriores (la “Sonata” de Clarke llega incluso a incluir politonalidad). De igual forma, recurren a cambios constantes de compás y ritmo, aprovechan sonoridades para crear atmósferas, emplean el rango completo de los instrumentos y aplican nuevos efectos tanto musicales como técnicos. Esta situación tiene que ver con la vida de cada compositor, puesto que Bruch nació más de 40 años antes que Enescu y Clarke y no exploró la evolución de su estilo. Bruch buscaba principalmente agradar al público contemporáneo y vender música para proveer a su familia, mientras que Enescu y Clarke buscaban la autenticidad y originalidad, incursionando en nuevos estilos de composición.

Existe otro parámetro en el cual las obras difieren: destaca el carácter idiomático hallado en las piezas de Clarke, violista virtuosa, y es notoria su ausencia en la de Bruch, pianista. A su vez, en la pieza de Enescu, virtuoso violinista, puede encontrarse un punto medio, al mostrar un idioma propio de la cuerda pero con tendencia a aquel del violín.

En las cuatro obras es necesario cuidar el manejo del arco para proyectar una variedad de timbres, frases y efectos. También, la afinación debe ser segura y flexible a través de los cambios de tonalidad y de posición, así como en el uso de dobles cuerdas y acordes. “Pieza de Concierto” y “Sonata para Viola y Piano”, además, presentan dificultades propias de su periodo: por ejemplo, veloces cromatismos, efectos de oleaje por medio de dinámicas, armónicos digitados, variados golpes de arco, timbres contrastantes e inmediatos, ampliación del rango empleando la totalidad del diapasón, entre otros.

Estos repertorios no sólo ayudan a expandir las capacidades técnicas, sino que permiten, a su vez, conocer y abordar profundamente los estilos europeos del siglo XX. Hago particular énfasis en la importancia de las tendencias Postrománticas, puesto que son base para las corrientes propias de las décadas siguientes hasta las actuales. Observando la historia de la viola, vemos cómo su repertorio característico comenzó con pocas obras en el periodo Clásico, se extendió en el Romántico y siguió aumentando progresivamente. Hoy en día, dentro de la Música Nueva, los compositores eligen, con mayor frecuencia, este instrumento como medio de expresión. En se música hacen uso de la amplia gama de posibilidades sonoras que la viola ofrece, muchas de las cuales contrastan radicalmente con aquellas de las primeras épocas en la historia del instrumento.

Después de estudiar los trabajos de titulación de la Facultad de Música (FaM) UNAM, encontré que, de las obras presentadas en los conciertos para concluir el grado de licenciatura, es mínima la proporción de aquellas compuestas a partir del siglo XX. Basándome en esto y en mi experiencia con respecto a los conciertos de la FaM a los que he asistido, me parece que, a 100 años de la creación de este repertorio, no se ha explorado tanto como se ha hecho con el repertorio Clásico y el Romántico. Llevar a cabo esta tarea es de suma importancia para enfrentarse a la exigencia del campo profesional tanto dentro como fuera de México.

Así, desde una perspectiva de contexto histórico, análisis musical, y propuesta de estudio, en este trabajo aporto una visión de estudio integral que puede servir de ayuda para tener un acercamiento a cómo y por quién fue concebida cada una de las obras, para resolver sus dificultades técnicas y comprender la forma en que musicalmente se desarrolla.

Referencias

- 20th Century Timeline. (s/f). Classic FM. Recuperado el 2 de enero de 2020, de <https://www.classicfm.com/discover-music/periods-genres/modern/>
- Abell, A. M. (1955). *Talks With Great Composers* (2016a ed.). Hauraki Publishing. <https://www.scribd.com/book/299115910/Talks-With-Great-Composers>
- Ageorges, S. (2006). *Les expositions universelles de Paris, de 1855 à 1937*. Expositions-universelles. <http://www.expositions-universelles.fr/1889-exposition-universelle-paris.html>
- ASALE, R.-, & RAE. (2020, febrero 23). *Diccionario de la lengua española | Edición del Tricentenario*. «Diccionario de la lengua española» - Edición del Tricentenario. <https://dle.rae.es/>
- Blat, C. M. (2018). *Rebecca Clarke: Sonata, para viola y piano. Un análisis sobre su estudio en los centros de educación superior*. <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.10175.20640/1>
- Burton-Hill, C. (2018). *Year of Wonder: Classical Music to Enjoy Day by Day*. HarperCollins. <https://www.scribd.com/book/391106710/Year-of-Wonder-Classical-Music-to-Enjoy-Day-by-Day>
- Campos Posada, A. (2020, enero 10). *Belle Époque: La edad dorada de París*. https://historia.nationalgeographic.com.es/a/belle-epoque-edad-dorada-paris_12854
- Castellano Actual. (2017, marzo 29). *Mayúscula o minúscula en notas musicales*. Universidad de Piura. <http://udep.edu.pe/castellanoactual/mayuscula-o-minuscula-en-notas-musicales/>
- Classic FM. (s/f). *Bruch*. Classic FM. Recuperado el 13 de noviembre de 2019, de <https://www.classicfm.com/composers/bruch/>
- Cuneo, M. (2006). *The history of the viola: Famous instruments, composers, compositions, players*. Viola in Music.com. <http://www.viola-in-music.com/history-of-the-viola.html>
- Cutler, A. (2015). Lexical Stress in English Pronunciation. *The Handbook of English Pronunciation*, 106–124. <https://doi.org/10.1002/9781118346952.ch6>
- Eguinoa, A. E. (2000). *El lector alumno y los textos literarios* [Article]. Instituto de Investigaciones en Educación de la Universidad Veracruzana. <https://cdigital.uv.mx/>

- Elizabeth Penn Sprague Coolidge | American philanthropist.* (s/f). Encyclopedia Britannica. Recuperado el 5 de marzo de 2020, de <https://www.britannica.com/biography/Elizabeth-Penn-Sprague-Coolidge>
- Fàbregas Molas, & Rosset Llobet, J. (2005). *A tono: Ejercicios para mejorar el rendimiento físico del músico* (Primera edición). Editorial Paidotribo.
- García del Busto, J. L. (2012, marzo 17). El Scherzo. *Melómano Digital - La revista online de música clásica*. <https://www.melomanodigital.com/el-scherzo/>
- George Enescu—Biography and work | The National Museum “George Enescu”.* (2017). https://www.georgeenescu.ro/en/georgeenescu-ro-en_doc_20_george-enescu-biography-and-work_pg_0.htm
- Gerling, D. C. C. (2007). *Connecting histories: Identity and exoticism in Ernest Bloch, Rebecca Clarke, and Paul Hindemith’s viola works of 1919* [Thesis]. <https://scholarship.rice.edu/handle/1911/20682>
- Gutiérrez Diez, F. (1982). *Delimitación de las unidades entonativas del inglés*. CVC. Cauce. Revista internacional de Filología y su Didáctica. https://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce05/cauce_05_002.pdf
- Henley, D. (2015). *The Orchestra: Classic FM Handy Guides*. Elliott & Thompson. <https://www.scribd.com/book/353181609/The-Orchestra-Classic-FM-Handy-Guides>
- Hepokoski, J., & Darcy, W. (2011). *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata* (Edición: Reprint). Oxford University Press.
- Ibach, M. (2001). *Paris Exposition of 1889*. Prints and Photographs Reading Room, Library of Congress. https://www.loc.gov/rr/print/coll/250_paris.html
- Institut Numérique. (2011, julio 6). *Experimental research into the acquisition of English rhythm and prosody by French learners*. <https://www.institut-numerique.org/experimental-research-into-the-acquisition-of-english-rhythm-and-prosody-by-french-learners-4e141d2dba47c>
- Kim, D.-W. (2013). *The Emergence of Viola as a Solo Instrument: Twentieth Century Viola Repertoire*. <http://drum.lib.umd.edu/handle/1903/14713>
- Legendary Violinists. Georges Enesco.* (s/f). Recuperado el 1 de noviembre de 2019, de <https://www.thirteen.org/publicarts/violin/enesco.html>
- Leon Botstein. (2000). *Polishing the Jewel: The Genius of George Enescu—American Symphony*. <https://americansymphony.org/polishing-the-jewel-the-genius-of-george-enescu/>

- Martens, F. H. (2005, abril 4). *Violin Mastery Talks with Master Violinists and Teachers*. Scribd.
<https://www.scribd.com/book/187525430/Violin-Mastery-Talks-with-Master-Violinists-and-Teachers>
- Mathews, W. S. B. (2012, febrero). *A Popular History of the Art of Music From the Earliest Times Until the Present*.
<https://www.scribd.com/read/187367509/A-Popular-History-of-the-Art-of-Music-From-the-Earliest-Times-Until-the-Present>
- Mota, K., & Mota, K. (2016). *Mapas mentales como herramienta para un aprendizaje significativo de las matemáticas*.
- Oxford University Press. (2002). *Rebecca Clarke: Shorter Pieces for Viola and Piano*. Oxford University Press.
- Pastor García, V. (2015). *SEA: SEA*.
http://sea-acustica.es/fileadmin/publicaciones/03_02.pdf
- Rebecca Clarke Society*. (s/f). Recuperado el 20 de noviembre de 2019, de <https://www.rebeccaclarke.org/>
- Rebecca Clarke—New World Encyclopedia*. (s/f). Recuperado el 20 de noviembre de 2019, de https://www.newworldencyclopedia.org/entry/Rebecca_Clarke
- Renea, S. A. (2011). *George Enescu's Concertstück for viola and piano: A theoretical analysis within the composer's musical legacy*. 157.
- Riley, M. W. (1980). *The History of the Viola—Volume I*. Braun-Brumfield.
- Ross, D. (2015). *Video Game Music*. Elliott & Thompson.
<https://www.scribd.com/book/353185826/Video-Game-Music-Classic-FM-Handy-Guides>
- Savot, C. H. (2011). Rebecca Clarke's Sonata for Viola and Piano: Analytical Perspectives from Feminist Theory. *Doctoral Dissertations*, 1–74.
- Schoenfeld, S. (1982). *Ernest Bloch's Suite for viola and piano/Rebecca Clarke's Sonata for viola and piano: Winners of the 1919 Coolidge Competition* [Thesis].
<https://ttu-ir.tdl.org/handle/2346/61364>
- Schrädieck, H. (1899). *Book 1: Exercises for Promoting Dexterity in the Various Positions*.
- Ševčík, O. (1881). *Book 1. Exercises in the First Position*.
- Slonimsky, N. (2001). *Baker's Biographical Dictionary of Musicians* (Schirmer Reference).
https://archive.org/stream/bakersbiographic1958bake/bakersbiographic1958bake_djvu.txt
- Spanish lexical stress | International House Madrid*. (s/f). Recuperado el 21 de febrero de

2020, de <https://www.ihmadrid.com/en/lexical-stress>

The Exposition Universelle of 1889. (2016, marzo 15). *Un Jour de plus à Paris*.

<https://www.unjourdeplusaparis.com/en/paris-reportage/exposition-universelle-1889>

9

van der Wer ff, I.-J. (2014). *A Notebook for Viola Players*.

Velasco, I. H. (2018, enero 24). Por qué el español suena como suena (y qué tienen que ver las palabras llanas con su cadencia). *BBC News Mundo*.

<https://www.bbc.com/mundo/noticias-4233874>

Anexos: Programa de mano

Romanza (1911) - Max Bruch

Max Bruch fue un compositor, director de orquesta y pianista. En su época fue reconocido principalmente por sus composiciones corales, mientras que hoy en día es recordado por su “Concierto para violín y orquesta en sol menor”. Bruch mantuvo siempre su estilo romántico y escribió varias obras para viola al final de su vida, entre ellas la “Romanza para viola y orquesta”. Esta pieza aprovecha el timbre del instrumento en sus rangos agudo y grave para explorar de una mejor manera las melodías. Mantiene un carácter *appassionato* que a lo largo de la obra fluctúa entre la ternura (con temas largos sobre armonías mayores y recurrentes intervalos de sexta) y el dramatismo (con notas rápidas y acordes en *sforzando* en armonías menores que van creando una creciente expectativa), esto hasta resolver al tema inicial de forma brillante y majestuosa.

Pieza de Concierto (1906) - George Enescu

George Enescu fue un brillante compositor que plasmó en su obra una mezcla del folklore rumano, el romanticismo vienés y el impresionismo francés en que estuvo sumergido. Fue además un virtuoso violinista de fama internacional, multi instrumentista, director de orquesta y pedagogo.

A principios de 1900, fue invitado por Fauré a participar como jurado en varios concursos instrumentales llevados a cabo en el *Conservatorio de París*. Para esto compuso algunas obras, entre las cuales se encuentra “Pieza de Concierto”. Esta obra se halla dentro del repertorio virtuoso para viola, dada su alta demanda tanto expresiva como técnica. Utiliza el rango completo del instrumento y requiere golpes de arco distintos. Contiene acentos en diversas regiones, escalas cromáticas, dobles cuerdas, acordes y otros efectos, como son las series de notas rápidas modales y los *pizzicati*.

Lullaby (1909) - Rebecca Clarke

Rebecca Clarke ingresó a *Royal Conservatory of Music* para estudiar composición, siendo una de las primeras estudiantes mujeres admitidas por el maestro Sir Charles V. Stanford. Éste le recomendó tocar viola, para estar "justo en medio del sonido y saber cómo todo se hace". Empezó a aprender entonces con el eminente violista Lionel Tertis y llegó a ser una importante instrumentista en su tiempo.

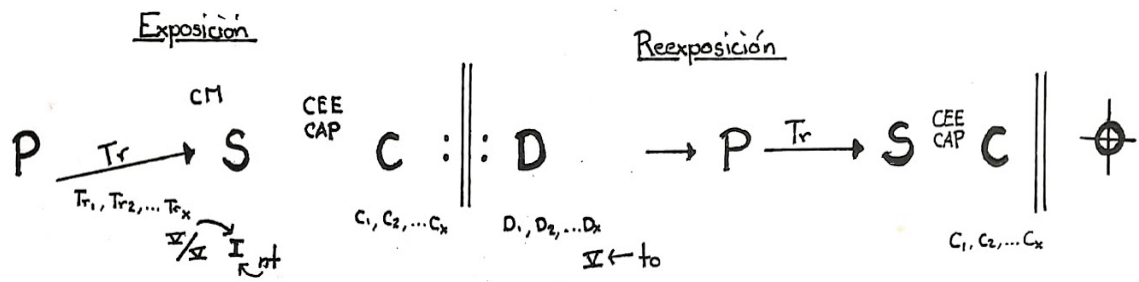
El estilo de composición de Clarke muestra algunas de las corrientes musicales del siglo XX, como son el Impresionismo, post-Romanticismo y post-Clásico. En su época de estudiante compuso "Lullaby", una canción de cuna de armonía modal. Ésta inicia con una melodía sencilla de carácter libre y cantable, con el acompañamiento del piano imitando al de un laúd. Continúa con una sección que asemeja un recitado y regresa a la melodía principal, mostrándola con diversas variaciones. Finalmente, la melodía resuena de forma simple y sobria, callando hasta desaparecer.

Sonata para Viola y Piano (1919) - Rebecca Clarke

En 1919, Elizabeth Sprague Coolidge, música y mecenas, organizó el "Festival de Música de Cámara de Berkshire", lanzando un concurso de composición de obras para viola. De 72 participantes resultó un empate entre una suite y una sonata. Ante la dificultad del jurado para llegar a un acuerdo, Coolidge declaró ganadora a la suite, cuyo seudónimo pertenecía a Ernest Bloch. Ante la expectativa, se abrió también el sobre conteniendo al autor de la sonata, revelando el nombre de "Rebecca Clarke". Fue tal la sorpresa de pertenecer a una compositora mujer, que se ponía en discusión si se trataba de otro seudónimo para Ravel o el mismo Bloch, o si algún varón había ayudado a Clarke en la creación de la obra. Todo el acontecimiento brindó a la compositora un alto grado de fama y la "Sonata" fue estrenada en el mismo Festival, siendo bien recibida.

Apéndice I

Análisis: forma sonata



P tema principal

S tema secundario

C cierre

CEE cierre estructural

nt nueva tonalidad

Φ coda

Tr transición

CM cesura media

CAP cadencia auténtica perfecta

D desarrollo

to tonalidad original

Apéndice II

A continuación describo ejercicios que propongo para abordar el estudio de las obras presentes en este trabajo. Cabe destacar la importancia de una adecuada preparación de los músculos y articulaciones antes y después de cualquier sesión de práctica e interpretación. Es necesario realizar ejercicios físicos de calentamiento, enfriamiento, estiramiento, flexibilización y tonificación. Esto contribuye a un mayor rendimiento al momento de tocar, a la vez que disminuye el riesgo de contraer lesiones y restituye el organismo después del esfuerzo. Para ello, recomiendo consultar el libro “A tono: ejercicios para mejorar el rendimiento del músico” (Fàbregas Molas & Rosset Llobet, 2005)

Ejercicios sugeridos para el estudio de las obras

Ejercicio 1

Melodía en dobles cuerdas

1. Cantar las voces grave y aguda del pasaje.
2. Una vez interiorizadas, tocar el pasaje sonando una sola voz con el arco pero digitando ambas voces.
3. Realizar el paso 2, cantando la voz que no está siendo sonada con el arco.
4. Sin tocar la línea de principio a fin, repetir cada cambio de dobles cuerdas como se muestra a continuación, sonando ambas voces y ligando por grupos de dos, cuatro o más notas:

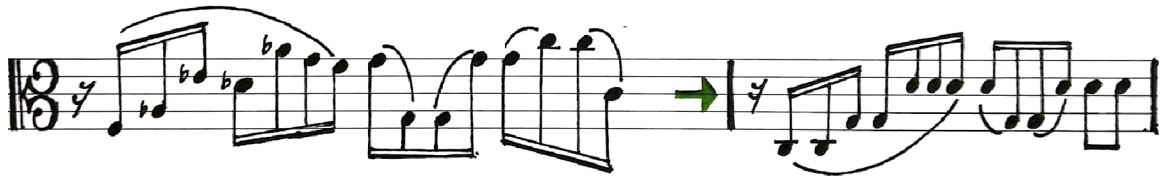


5. Tocar la línea de principio a fin, como está escrita, cuidando el fraseo.

Ejercicio 2

Cuerdas claras

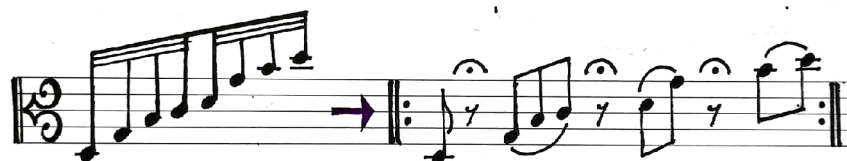
Tocar el pasaje digitando las notas arriba de las cuerdas, sin pisarlas. Es indispensable realizar los cambios de cuerda con precisión en el tiempo correspondiente, cuidando que sean suaves por medio de un movimiento gradual de una cuerda a otra:



Ejercicio 3

Notas por cuerda

Tocar el pasaje en la misma dirección en que se hará al momento de la interpretación, distribuyendo el arco proporcionalmente. Detener el arco cuando se presenta un cambio de cuerda, hacer el cambio en silencio poniendo especial atención a la sensación interna del brazo derecho. Continuar con las siguientes notas y repetir los pasos anteriores cada vez que se presenta un cambio de cuerda



Ejercicio 4

Ritmos

Agrupar las notas del pasaje con distintas combinaciones de ritmos, manteniendo la misma dirección del arco que se utilizará al tiempo de la interpretación. Se puede empezar por grupos de dos, haciendo los ritmos de corchea con puntillo más semicorchea, como se muestra en el ejemplo, y posteriormente alternar a semicorchea más corchea con puntillo.



De ahí, agrupar por cuatro notas, haciendo una nota larga con tres cortas:

1. larga - corta - corta - corta
2. corta - larga - corta - corta
3. corta - corta - larga - corta
4. corta - corta - corta - larga

Ejercicio 5

Afinación de acorde para arpeggio

Trabajar la afinación del arpeggio por medio de dobles cuerdas, teniendo en cuenta la nota fundamental del acorde que forma.

Ejercicio 6

Notas invertidas en arpeggios

Tocar el arpeggio comenzando por la última nota hasta llegar a la primera.

Ejercicio 7

Distribución del arco

1. Tocar dobles cuerdas abiertas, sin digitación, en 8 pulsos, con el metrónomo a una velocidad de 80 bpm aproximadamente, distribuyendo el arco uniformemente de tal manera que a los 2 pulsos se haya recorrido un cuarto de la longitud del arco y a los 4 pulsos esté justo a la mitad. Los pulsos pueden ir disminuyendo en velocidad conforme se va adquiriendo el control adecuado del arco.
2. Tocar por pares de cuerdas, abarcando dos pulsos para las notas inferiores y seis para las superiores.



3. Tocar por pares de cuerdas, abarcando un pulso para las notas inferiores y siete para las superiores.



Ejercicio 8

Acordes

1. Basándose en el tercer paso del ejercicio “Distribución de arco” (Ejercicio 7), tocar por pares de cuerdas en la mitad inferior del arco, abarcando medio pulso para las notas inferiores y tres y medio para las superiores.

2. Repetir el paso anterior digitando las notas del acorde.
3. Escuchar la afinación y no corregir al instante (no deslizar el dedo horizontalmente). En cambio, levantar el dedo en la siguiente arcada y digitar aplicando la corrección.

Ejercicio 9

Ritmos binarios y ternarios

1. Recitar los ritmos de la melodía utilizando una sílaba o varias distintas (por ejemplo, *ta*), acentuando la primera nota de cada figura.
2. Cantar la melodía con la acentuación adecuada según el ritmo.
3. Repetir el primer o segundo paso, esta vez digitando las notas sin el arco.
4. Repetir el primer o segundo paso y, sin digitar, tocar con el arco las cuerdas a utilizarse.
5. Tocar las notas reales, cuidando la acentuación y precisión de cada ritmo.
6. Para escuchar el ritmo binario contra ternario, practicar las notas reales junto con el metrónomo subdividido, primero en ritmos binarios y posteriormente en ternarios.

Ejercicio 10

Afinación aguda

1. Cantar la melodía en el registro más cómodo a la voz.
2. Tocar (preferentemente sin leer la partitura) la melodía en el registro en que se cantó, en primera posición, procurando cuerdas abiertas.
3. Tocar en el registro agudo como está escrito en la partitura.

Ejercicio 11

*Mapa mental*³⁷

1. Hacer un análisis estructural de la obra.
2. Identificar pasajes similares.
3. Comparar semejanzas y diferencias entre los pasajes similares. Éstas pueden ser señaladas en las partituras con marcas de colores o anotadas en una hoja a partir de palabras clave, entre otras.
4. De entre los pasajes similares, reconocer cada uno a partir de las diferencias encontradas.
5. Precisar qué precede y qué procede a cada pasaje a nivel de sección, frase, compases y notas.

³⁷ “Para Díaz y Hernández (2002), un mapa mental es una estructura jerarquizada por diferentes niveles de generalidad o inclusividad conceptual. Está formado por conceptos, figuras, proposiciones y palabras de enlace. Representa una herramienta que permite la memorización, organización y representación de la información con el propósito de facilitar los procesos de aprendizaje, administración y planeación organizacional así como la toma de decisiones.” (Mota & Mota, 2016)