



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

ESTUDIO Y PROPUESTA DE INTERPRETACIÓN DE DOS OBRAS
FUNDAMENTALES EN LA FORMACIÓN PROFESIONAL DE UN VIOLISTA: *LA
SUITE N° 3 EN SOL MAYOR, BWV, 1009* DE J. S. BACH Y *EL CONCIERTO PARA
VIOLA Y ORQUESTRA* DE WILLIAM WALTON

OPCIÓN DE TITULACIÓN: TESINA

PARA OBTENER EL TÍTULO: LICENCIADO INSTRUMENTISTA (VIOLA)

QUE PRESENTA:

MARIJOSE RUIZ VILLASEÑOR

ASESOR DE LA TESINA: EDMUNDO CAMACHO

ASESORA DE RECITAL PÚBLICO: FELISA HERNÁNDEZ SALMERÓN

CIUDAD DE MÉXICO, OCTUBRE DE 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos

Esta tesina no hubiera sido posible sin el apoyo de mis maestros de instrumento, particularmente Felisa Hernández Salmerón, integrante de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México y la Orquesta del Teatro de Bellas Artes. También quisiera reconocer a los diferentes directores de las orquestas donde he participado como Sergio Cárdenas de la *Orquesta Sinfónica Estanislao Mejía* de la Facultad de Música de la UNAM y Gustavo Rivero Weber de la *Orquesta Juvenil Universitaria Eduardo Mata* de la UNAM, y sus directores huésped; mis compañeros ejecutantes en cuartetos de cuerda, de las orquestas y particularmente a los de la sección de violas. Al asesor de esta tesina Mtro. Edmundo Camacho. De todos ellos he aprendido mucho y también, debo decirlo, he pasado momentos de alegría.

Quiero dedicar esta tesina a mis padres Lourdes y Rafael, y mi hermano Antonio quienes desde pequeña hicieron todos los esfuerzos por que siguiera la carrera de músico (y también a Tita y Nina); a mis abuelos y a mis tíos. A todos ellos gracias. Y finalmente agradecer a la Música, que gracias a ella he podido llegar a donde estoy y ser la persona que ahora soy.

ÍNDICE

Introducción.....	iv	
CAPÍTULO I. JOHANN SEBASTIAN BACH: <i>SUITE NÚMERO 3 EN SOL MAYOR</i> , BWV 1009 (TRANSCRIPCIÓN PARA VIOLA),		
1.1 La obra para instrumentos <i>a solo</i> de Bach y su importancia en la enseñanza y las prácticas musicales actuales.....	1	
1.2 Biografía del autor.....	2	
1.3 Bach en Cöthen.....	4	
1.4 Las suites para violonchelo solo.....	5	
1.5 Análisis de la obra.....	8	
1.6 Propuesta interpretativa del preludio y la sarabanda.....	21	
CAPÍTULO II: <i>CONCIERTO PARA VIOLA Y ORQUESTA</i> (REDUCCIÓN PARA VIOLA Y PIANO) DE WILLIAM WALTON		
2.1 Contexto histórico.....	30	
2.3 Biografía del autor	31	
2.4 El concierto para viola.....	32	
2.5 Grabaciones.....	36	
2.6 Análisis de la obra: primer movimiento, <i>Andante comodo</i>	37	
2.7 Propuesta interpretativa del primer movimiento <i>Andante comodo</i>	50	
CAPÍTULO III: REFLEXIONES EN TORNO A DOS OBRAS PARA LA FORMACIÓN DE UN VIOLISTA PROFESIONAL: LA <i>SUITE NÚMERO 3 EN SOL MAYOR</i> DE JOHANN SEBASTIAN BACH Y <i>CONCIERTO PARA VIOLA Y ORQUESTA</i> (REDUCCIÓN PARA VIOLA Y PIANO) DE WILLIAM WALTON.....		63
CONCLUSIONES.....	66	
ANEXOS.....	68	
BIBLIOGRAFÍA.....	73	

Introducción

El propósito de este trabajo de tesina es estudiar y analizar dos obras fundamentales del repertorio de la viola que han contribuido de manera significativa a su desarrollo y transformación en un instrumento con grandes capacidades solistas y virtuosas. La primera de ellas, a pesar de que fue escrita originalmente por Bach para el violonchelo, constituye parte del repertorio fundamental para la viola; la segunda, el Concierto de Walton, desde su creación fue clave para explorar y mostrar las capacidades expresivas y se inscribe en los esfuerzos que han llevado a que este instrumento haya emprendido la senda de los instrumentos solistas, sumándose a los esfuerzos hechos en este sentido de Wolfgang A. Mozart (1756-1791), Héctor Berlioz (1803-1869) o Paul Hindemith (1895-1963) entre otros. Si bien es cierto que no cuenta con un repertorio tan amplio como el violín o el violonchelo, las obras escritas para la viola son de una riqueza, calidad y expresividad comparable con las compuestas para los instrumentos mencionados. Es decir, luego de haber tenido durante varios siglos el papel de instrumento acompañante, la viola incorporó la faceta de instrumento solista a sus funciones. Recordemos que esto fue un proceso largo, en el que hasta el siglo XVII, tuvo la misión de reforzar la línea del bajo o como complemento para la armonía. Fue hasta el XVIII cuando se le comenzó a asignar un papel de más importancia: en el Sexto concierto de Brandemburgo de J.S. Bach, los instrumentos solistas son dos violas de brazo. En los siguientes cien años la viola tuvo un desarrollo importante, pues fueron creados alrededor de 150 conciertos por compositores como Johann Stamitz (1717-1757), Franz Anton Hoffmeister (1754-1812), Carl Friedrich Zelter (1758-1832) y Alessandro Rolla (18757-1841). En el siglo XIX, músicos de la talla de Johannes Brahms (1833-1897), Felix Mendelssohn (1809-1847), Robert Schumann (1810-1856), Franz Schubert (1797-1828) y Max Bruch (1838-1920) pusieron la mirada en la viola creando sonatas, fantasías y romanzas que contaban con un nivel técnico elevado y calidad musical.¹

¹ David M. Bynog, *Notes for Violists: A Guide to the Repertoire*, Nueva York: Oxford University Press, 2020.

Para el siglo XX surgieron compositores que le dieron un tratamiento distinto, con un carácter de instrumento solista y virtuoso. Paul Hindemith (1895-1963), William Walton (1902-1983), Bela Bartók (1881-1945), Dimitri Shostakovich (1906-1975) y Darius Milhaud (1892-1974), exploraron aún más en las capacidades técnicas y musicales.²

También surgieron los grandes violistas que crearon métodos e impulsaron a una faceta como instrumento solista. De entre ellos, quizás el inglés Lionel Tertis (1876-1975), a quien se considera como el padre del nuevo virtuosismo, fue el más ferviente difusor de las posibilidades de su instrumento;³ el también inglés William Primrose (1904-1982) fue uno de los violistas más virtuosos que han existido;⁴ otro fue el ruso Vadim Borikovsky (1900-1972), quien también fue editor de música para viola (publicó la Sonata de Glinka y creó varios métodos de aprendizaje).⁵ Actualmente el repertorio ha crecido significativamente y los intérpretes han aumentado en calidad y cantidad. Entre algunos de los más destacados se encuentra la alemana Tabea Zimmermann (1966), el francés Antoine Tamestit (1979), la inglesa Helen Callus y el israelita Amihai Grosz (1979).

Los orígenes de los predecesores de la viola se remontan al menos al siglo XI, lo que puede constatar en diferentes fuentes iconográficas occidentales⁶ y su función principal era de acompañamiento. La viola se fue transformando conforme a las necesidades musicales de las épocas por las que ha transitado y comenzó a cobrar relevancia en la música occidental en el siglo XV. Los instrumentos de estas épocas diferían de la viola actual, y más bien serían parte de la familia de la *lira da braccio*. Como todos los instrumentos de cuerda de la época, la viola tenía diferentes tamaños relacionados con la tesitura de las voces humanas (soprano, contralto, tenor y bajo) la viola quintón relacionada con la soprano; la viola da braccio, con la contralto; la viola *da sapalla*, con el tenor y la viola da gamba, con el bajo.⁷

² Idem.

³ Lionel Tertis, https://en.wikipedia.org/wiki/Lionel_Tertis, recuperado 3/03/2021.

⁴ William Primrose, https://en.wikipedia.org/wiki/William_Primrose, recuperado 3/03/2021.

⁵ Vadim Borisovsky, https://en.wikipedia.org/wiki/Vadim_Borisovsky, recuperado 3/03/2021.

⁶ Véase la base de datos del proyecto Musiconis en: <http://musiconis.humanum.fr/fr/> Agradezco al maestro Edmundo Camacho por esta referencia.

⁷ Viola, violone, quinton, viola de gamba, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/>, recuperado 3/03/2021.

A lo largo de los años algunas de ellas fueron cayendo en desuso por la evolución del violín y el violonchelo, pero la viola da braccio evolucionó a lo que ahora conocemos como la viola moderna, que empezó a utilizarse como tal a partir del siglo XVI.⁸ Por su tesitura y timbre opaco y pastoso, a ésta se le coloca entre el violín y el violonchelo. Por lo tanto, la viola es una integrante muy importante en la orquesta en donde aporta riqueza, calidez y color en la armonía y sonoridad. Actualmente se hacen festivales de este instrumento sobre todo en Estados Unidos (The Chicago Viola Festival,⁹ el festival de la American Viola Society,¹⁰ el Violafest de la Southern California Viola Society¹¹); su objetivo es tratarlo no como una variación del violín, sino más bien como un instrumento que tiene su propio repertorio y manera de tocarse.

El interés por la viola en México ha ido creciendo a lo largo de los años y fue a partir de finales de los años 70 del siglo pasado que la llegada de instrumentistas provenientes del ex bloque soviético y Estados Unidos para trabajar en orquestas mexicanas dio un impulso importante a la enseñanza de la viola y la difusión de su repertorio. Entre estos músicos podemos mencionar al ruso Mijaíl Tolpigo (Orquesta Sinfónica Nacional), Paul Abbott (OSN), Gellya Doubrova (Conservatorio de la Rosas). En este mismo período han irrumpido en la escena mexicana de música contemporánea violistas mexicanos como Omar Hernández-Hidalgo (1971-2010), violista del Ensamble Ónix y de la Orquesta de Baja California y quien fuera nominado dos veces al Grammy, Alexander Bruck (1975).

Por otra parte, en el ámbito de la Facultad de Música de la UNAM, en los exámenes de titulación de los violistas de esta institución se han interpretado principalmente las *Suites para violonchelo* de Bach en transcripción para viola y la Sonata de Glinka. En estos programas también se han incluido partituras de autores mexicanos del siglo XX, lo que muestra el interés que el instrumento ha despertado en las dos últimas décadas en los

⁸ Idem.

⁹ "Viola Fest" (2019), *Southern California Viola Society*. recuperado 5/08/2019 de <https://www.socalviolasociety.org/violafest/>

¹⁰ "AVS Festival" (2020), *American Viola Society*. recuperado 3/02/2020 de <https://www.americanviolasociety.org/News-And-Events/Festival-Registration/>

¹¹ <https://www.socalviolasociety.org/violafest/>

compositores creadores contemporáneos y la disposición de los intérpretes por abordar este repertorio.

En los textos elaborados para las titulaciones, tenemos el de Rosaura Alejandra Aguilar Márquez (2018) que analiza obras para viola de Bach, Hoffmeister, Shostakovich y Leonardo Coral; de Ulises Limón Astudillo (2018), quien además de Hoffmeister aborda composiciones de Joaquín Gutiérrez Heras, Glinka y Vieuxtemps; de Alexandro Lucero Quintana (2014) , que revisa partituras de Bach, Javier Montiel y Schumann; Efraín Domínguez Hernández (2012) abordó en sus notas composiciones de Bach, Gutiérrez Heras, Schumann y Stamitz; igual es el caso de Yetlanetzi Mendoza Jänsch (2012) quien revisó obras para viola de Vivaldi, Glinka, Moncayo y Khachaturian; Rosalba Maldonado Ríos (1998) realizó una grabación de música para viola de siete compositores mexicanos del siglo XX: Luis Sandi, *Miniatura*; Gerhart Muench, *Tacambarenses III*; Roberto Téllez Oropeza, *Meditación*; José Pablo Moncayo, Sonata para viola y piano; Manuel de Elías, *Pieza de cámara 1*; Leonardo Coral, Visiones; Alejandra Odgers, Discusión para viola y piano; Marina Alejandra Cerda Macías (1997) también estudió la obra para viola de compositores mexicanos: Manuel M. Ponce, José Pablo Moncayo, Alfredo Cárdenas, Manuel de Elías, Ulises Gómez Pinzón y Consuelo Granillo.

Para esta tesina hemos elegido dos obras de autores de diferentes periodos musicales: barroco y contemporáneo, obligadas para el violista avanzado. La primera, la *Suite No. 3* en sol mayor BWV 1009, original para violonchelo solo (transcripción para viola) de Johann Sebastian Bach;¹² la segunda, una obra inglesa de principios del siglo XX, el *Concierto para viola y orquesta* (reducción para viola y piano) de William Walton, quizás su obra más ejecutada.¹³ Con este repertorio se pretende definir una propuesta de aproximación para la interpretación de dos obras de estilos y periodos musicales distintos, y poner de relieve las características interpretativas y técnicas que poseen. Esto implica diferentes formas de

¹² Usamos la versión de Fritz Spindler, *Johann Sebastian Bach, Suiten für Violoncello allein für Viola übertragen, Heft 1*, Friedrich Hofmeister Musikverlag, Hofheim, Leipzig, 1953.

¹³ William Walton, *Concerto for Viola with Piano Reduction* (1929 revised 1962), Oxford University Press, 2002.

ejecución. Es importante señalar que parte de esa aproximación pasa por el análisis de su forma y estructura, elementos fundamentales en el trabajo de interpretación de acuerdo con el estilo de cada época.

Las transcripciones para viola de las *Suites para violonchelo* de J. S. Bach son trascendentales para los ejecutantes de aquella, porque les provee de obras del periodo barroco; la dificultad en su ejecución consiste en que al instrumento, tratado regularmente como melódico, la partitura exige realizar melodía, armonía y contrapunto. Estas *Suites* forman parte del repertorio solicitado en las audiciones para graduarse en cualquier conservatorio o para acceder a cualquier orquesta del mundo. Por otra parte, el *Concierto* de William Walton es una de las composiciones más características del repertorio de la viola y de la música académica inglesa del siglo XX. Al igual que las *Suites* de Bach, es una pieza obligada alrededor del mundo para participar en audiciones por el puesto de viola principal en las mejores orquestas profesionales del mundo.

En efecto, un requisito de admisión a nivel técnico o titulación de instrumentista en el área de cuerdas de cualquier escuela de música, es presentar un recital de obras de tres periodos: barroco o clásico, romántico y contemporáneo. Para nuestro caso, la *Suite n° 3* en sol mayor, BWV 1009, en su transcripción para viola es una obra obligada. Por ejemplo para la preselección en el Conservatorio de Nueva Inglaterra se piden, entre otras obras, una parte de una suite de Bach.¹⁴ Para la escuela de música en Oberlin, Ohio, se requiere para la admisión final dos movimientos contrastantes de una pieza *a solo* de Bach;¹⁵ en el conservatorio de San Francisco, California, dos movimientos de una suite de Bach, entre otras piezas;¹⁶ las obras para el *Peabody Conservatory*, en Baltimore, son dos movimientos

¹⁴ "Strings Audition Repertoire" (2021), New England Conservatory, recuperado 2/10/2021 de <https://necmusic.edu/strings-audition-repertoire>

¹⁵ "Strings Auditions" (2021), Oberlin College and Conservatory, recuperado 2/10/2021 de <https://www.oberlin.edu/admissions-and-aid/conservatory/auditions-and-interviews/strings>

¹⁶ "Strings Audition" (2021), San Francisco Conservatory of Music, recuperado 2/10/2021 de <https://sfc.edu/string-auditions>

de Bach y un movimiento del concierto de Walton;¹⁷ para la admisión al Instituto Curtis de Filadelfia se pide una suite completa de Bach;¹⁸ igualmente, para el nivel licenciatura de la Facultad de Música de la Universidad Veracruzana, se exigen dos movimientos contrastantes de una *Suite* de Bach y un movimiento de la obra de Walton.¹⁹ Lo mismo puede decirse para el ingreso a algún seminario o curso avanzado para viola; por ejemplo, en el *Interlochen Summer Arts Camp, High School Viola Institute*, Michigan, se piden dos movimientos contrastantes de las suites de Bach para violonchelo.²⁰

A final del último capítulo agrego un anexo en donde incluyo dos textos que considero, completarían lo dicho en esta tesina. El primero, el prefacio a la edición de las transcripciones para viola de las suites de Bach por Fritz Spindler. El segundo, un texto del joven violista noruego Eivind Holtmark Ringstad. En él hace distintas recomendaciones para abordar el concierto de Walton de una manera eficiente y más clara. Personalmente he hecho uso de algunos de ellos y reflexioné que era muy valioso incluirlo en mi trabajo de investigación. Pienso que entre más información práctica tengamos, nuestro quehacer musical se verá enriquecido.²¹

¹⁷ "Strings" (2021), *Johns Hopkins Peabody Institute*, recuperado 2/10/2021 de <https://peabody.jhu.edu/academics/instruments-areas-of-study/strings/>

¹⁸ "Audition" (2021), *Curtis Institute of Music*, recuperado 2/10/2021 de <https://www.curtis.edu/admissions/audition/>

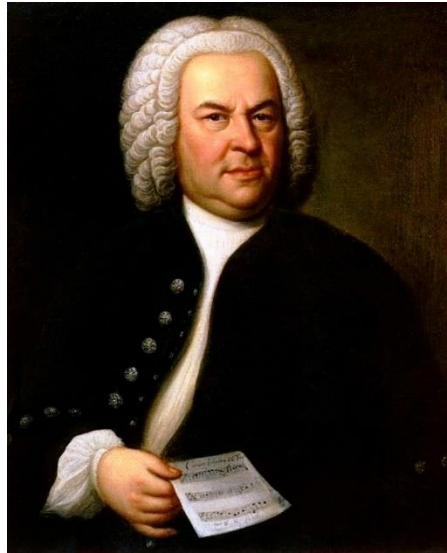
¹⁹ "Mapa curricular cuerdas" (2021), *Facultad de Música de la Universidad Veracruzana*. recuperado 2/12/2021 de <https://www.uv.mx/musica/oferta-educativa/licenciaturas/planes-de-estudios/mapa-curricular-cuerdas/>

²⁰ "Viola Intensive" (2021), *Interlochen Center for the Arts*, recuperado 2/12/2021 de <https://www.interlochen.org/music/camp-programs/viola-intensive>

²¹ Agradezco al Dr. Rafael Ruiz por la traducción de ambos textos.

Capítulo I

Johann Sebastian Bach: *Suite número 3* en sol mayor BWV 1009, (transcripción para viola)



**Bach por Elias Gottlob
Haussmann²²**

1.1 La obra para instrumentos solos de Bach y su importancia en la enseñanza y las prácticas musicales actuales

Como estudiantes de música de casi cualquier instrumento, la obra de Johann Sebastian Bach nos acompaña desde las primeras notas que aprendemos cuando somos niños hasta el fin de nuestros estudios en los conservatorios y prácticamente en toda nuestra carrera profesional. Ya sea cantando alguno de sus corales más simples, o aprendiendo alguna gavota o minué del libro de Anna Magdalena y hasta las suites y partitas para cuerdas. Un día nos parece muy antigua; al otro, moderna y contemporánea.

No es arriesgado decir que Johann Sebastian Bach junto con L. v. Beethoven son los músicos alemanes y europeos más conocidos en todo el mundo.²³ Se ha dicho que Bach

²² Johann Sebastian Bach, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Johann_Sebastian_Bach_1746.jpg, recuperado el 27/01/ 2021

agotó todas las posibilidades de la música barroca, y que fue la cúspide y también el ocaso del barroco musical. Su obra es prolífica²⁴ y cubre todo tipo de música que podía hacerse en esa época en el norte de Alemania. Por eso muchos lo consideran como el padre de la música.

En este sentido, las creaciones musicales de Bach han sido objeto de muchos arreglos y las obras para instrumento solo, como las suites para violonchelo y las partitas para violín, se han transcrito para casi todos los instrumentos, agregándoles en ocasiones acompañamiento de piano u orquesta de cuerdas. Estas adaptaciones para otros instrumentos han sido, en muchos casos, el punto de partida de la conformación de repertorios de distintos instrumentos carentes de literatura propia.

1.2 Biografía del autor

Bach y su tiempo deben contextualizarse en una época que siguió a la Reforma Protestante iniciada por Martin Lutero y la Guerra de los Treinta Años (1618-1648) que dejó gran destrucción en los estados alemanes. Una de las consecuencias fue la partición de Alemania en muchos territorios, aunque formalmente eran parte del Sacro Imperio Germánico. A pesar de esto, el ambiente musical en el norte de Alemania era propicio para la formación de grandes compositores;²⁵ lo cual, aunado a un talento musical natural hicieron de J. S. Bach un pilar de la música occidental.

Bach pertenecía a una familia de músicos que se remontaba a doscientos años. Se establecieron principalmente en la zona de Turingia y otras partes de Alemania. Bach vio la primera luz en la ciudad de Eisenach el 21 de marzo de 1685; fue el octavo hijo de Johann

²³ A estos dos compositores se agrega Johannes Brahms, lo que se conoce como “las tres b”. Dicha triada fue propuesta en su momento por el músico alemán Peter Cornelius que originalmente incluyó a Hector Berlioz, Más tarde, Hans von Bülow (1830-1894) consideró que este lugar lo debía ocupar Brahms. https://en.wikipedia.org/wiki/Three_Bs recuperado 27/ 01/2021

²⁴ Las obras completas de Bach han sido objeto de innumerables grabaciones, tan sólo la edición de la Deutsche Gramophone comprende 223 discos. *Bach 333. J.S. Bach: New Complete Edition, Deutsche Gramophone, 07D2Y539K.*

²⁵ Denis Arnold, David Johnson, “El Barroco Alemán”, *Diccionario Enciclopédico de la Música*, 2008: 54-55

Ambrosius de quien recibió las primeras enseñanzas.²⁶ Tras la muerte de sus padres, cuando el joven Johann tenía 10 años, se muda con su hermano mayor quien lo introduce en las obras de los más grandes compositores del momento: Johann Pachelbel (1653-1706), Johann Jakob Froberger (1616-1667), J. B. Lully (1632-1687), Louis Marchand (1669-1732), Marin Marais (1656-1728) y Girolamo Frescobaldi (1583-1643). Junto con la instrucción musical, Bach asistió a la escuela local en Eisenach y la de St. Michael en Lüneburg. En ese tiempo aprendió teología, latín, griego, francés e italiano.²⁷

A partir de ahí, su vida musical puede dividirse en varios periodos que corresponde a sus estudios e influencias musicales y en las cortes y ciudades en las cuales sirvió: Weimar, Arnstad, Mülhausen, Cöthen, Leipzig.²⁸ Su trabajo, al igual que otros músicos de su época al servicio de la Iglesia era de compositor, cantor, tocar varios instrumentos y dar clases.¹⁶ En ciertos casos debía escribir, aparte de las de las obras religiosas, música profana. Trabajó para diferentes patrones, príncipes y religiosos, no sin conflictos, pero también con satisfacciones. Para las cortes, tener un buen órgano en un templo implicaba contratar a un buen ejecutante, algo que Bach cumplía sobradamente. Son conocidas las anécdotas de sus largos viajes a pie para conocer al organista Dietrich Buxtehude, desde Arnstad hasta Lübeck (casi 400 kilómetros) o para intentar encontrarse con George Friedrich Haendel.²⁹

Su obra pertenece al periodo barroco. En éste aparecen nuevas formas: la ópera, la fuga, la suite, el concierto, la sonata...; surgen muchos compositores que se valen de técnicas derivadas de la tonalidad. El barroco en la música se entiende a partir de una estética sumamente expresiva, un enorme uso de la ornamentación y fuertes contrastes sonoros.

A diferencia de otras músicas del periodo barroco, en el alemán se mezcla la influencia italiana y el sentir religioso de la Reforma. Fuera de sus obras Bach dejó pocos datos sobre sus pensamientos musicales. Más bien sus cartas y escritos se refieren a situaciones de trabajo o la construcción de algún órgano. Aunque una frase que se le atribuye demuestra

²⁶ Klaus Eidman, *La verdadera vida de Johann Sebastian Bach*, Siglo XXI de España Editores, 1999: 23-36.

²⁷ Idem.

²⁸ Ibid: 37.

²⁹ Ibid: 66-67.

su profesión de fe: “El único propósito y razón final de toda la música debería ser la gloria de Dios y el alivio del espíritu”.

Aunque tras su muerte su obra fue un tanto olvidada por el surgimiento del clasicismo, no se olvidó del todo; más bien su descubrimiento en el XIX fue gracias a la biografía hecha en 1802 por Johann Nikolaus Forkel, el reestreno en 1829 de *La Pasión según San Mateo* por Felix Mendelssohn y la fundación en 1850 de la *Bach Gesellschaft* (Sociedad Bach) que implicaba la edición de sus obras, razones por las que la música del maestro de Eisenach perduró y su influencia se extiende hasta la actualidad.

1.3 Bach en Cöthen

De los diferentes periodos y lugares donde trabajó Bach, nos interesa su etapa en Cöthen (1717-1723) ya que fue en esa época cuando compuso las *Suites para violonchelo*. Ahí recibió el apoyo y la admiración del Príncipe Leopoldo de Anhalt-Cöthen. La historia del interés por la música en la corte de Cöthen se remontaba cien años atrás cuando en 1617 el Príncipe Ludwig y otros nobles de Turingia fundaron la *Fruchtbringende Gesellschaft* (Sociedad fructífera), una sociedad de beneficencia para apoyar las humanidades. Sin embargo, tras la muerte de Ludwig en 1650 la actividad artística fue un tanto olvidada; fue hasta la llegada del Príncipe Leopoldo que se retomaron, con especial énfasis en la música.³⁰

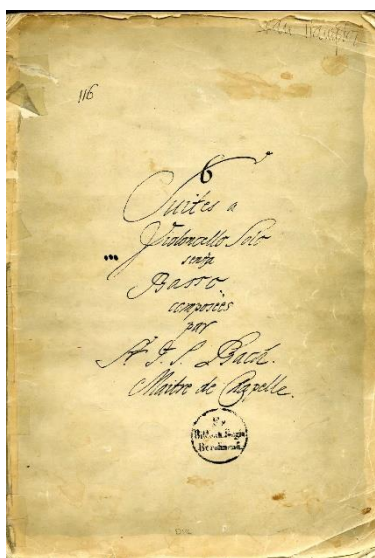
Algunos musicólogos consideran el periodo Cöthen como uno de los más productivos y ricos en la vida de Bach.³¹ La composición de las *Suites para Violonchelo* se pueden entender, gracias al virtuosismo de dos antiguos miembros de la orquesta del rey prusiano Federico Guillermo II, el violonchelista Carl Bernhard Lienicke (d.1751) y el viola gambista Christian Ferdinand Abel Lienicke (1682-1761), que llegaron a Cöthen en 1716.³²

³⁰ Allen Winold, *Bach's cello suites: analyses and Explorations. Vol I: Text*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 2007: 2.

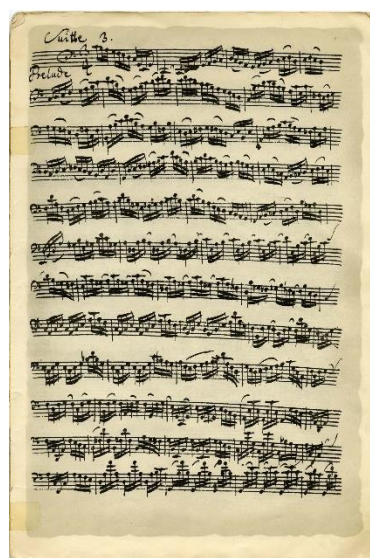
³¹ Compuso las Suites para Cello, Sonatas y Partitas para violín solo, la parte 1 del *Clave Bien Temperado* y los seis Conciertos de Brandemburgo.

³² A. Winold, *op. cit.*: 3.

La importancia del periodo en Cöthen se manifestó años después, cuando en 1747 Bach se hizo miembro de la *Sociedad para la Ciencia Musical*, fundada nueve años antes por Lorenz Christopher Mizler, uno de sus antiguos estudiantes. Su propósito era difundir la nueva música, su composición y práctica. Ello demostraba el interés de Bach por la música como una actividad tanto intelectual como artística. Cuando ingresó a esta sociedad, Bach estaba inmerso en obras como *La ofrenda musical (Das Musikalisches Opfer)* y *El Arte de la Fuga (Die Kunst der Fuge)* que exploraban las posibilidades de la melodía, el contrapunto y la armonía. Esto mismo puede encontrarse ya en obras del periodo Cöthen como el *Clave Bien Temperado*, los *Conciertos de Brandemburgo*, las *Partitas para Violín solo* y las *Suites para Violonchelo*.³³



Portada de las Suites para Violonchelo³⁴



Partitura de la Suite No. 3 en do mayor³⁵

1.4 Las suites para violonchelo solo

Consideradas como una de las mayores obras jamás escritas, las suites para violonchelo solo son de una importancia tal que actualmente todo músico (violistas y violonchelistas principalmente) incluyen en su repertorio habitual.³⁶

³³ A. Winold, *op. cit.*: 4.

³⁴ Suites Violoncello, <http://www.wimmercello.com/bachs3ms.html>, recuperado 28/01/2021

³⁵ Idem.

La suite BWV 1009, corresponde a un grupo de seis suites (BWV 1007-1012). Como señalamos, fueron escritas cuando Bach era maestro de capilla y violinista en la corte del príncipe Leopoldo (1717-1723)³⁷ y no existe la obra manuscrita del propio Bach, sino una copia de Anna Magdalena, su segunda esposa. La primera edición fue hecha en París en 1824 por Louis Pierre Norblin. Existe una edición de 1854 con acompañamiento para piano hecha por Robert Schumann. Hasta principios del siglo XX se consideraban estas *suites* más como obras para estudio, fue gracias al violonchelista español-catalán Pablo Casals quien las incluyó en sus recitales y fue el primero en grabarlas. Se incorporaron al repertorio canónico del instrumento y tuvieron una mayor difusión, incentivando el interés por interpretarlas; a partir de ahí todos los grandes ejecutantes de violonchelo han hecho sus propias grabaciones.³⁸

Dado que en el periodo barroco existió una multiplicidad de instrumentos de cuerda frotada, mucho más diversa que la conformada actualmente por violín, viola, chelo y contrabajo, no se sabe con seguridad con qué se habrían tocado en su época las *suites*. Los musicólogos hablan de *violonchelo pícolo*, *viola pomposa* o *violonchelo da spalla*.³⁹ A esto hay que agregar que las partituras del siglo XVIII tenían mucho menos indicaciones que las del XIX o las que en la actualidad suelen anotar tanto los compositores como los intérpretes. Todo lo anterior ha generado a una discusión de cómo deben de ejecutarse.⁴⁰ Las distintas propuestas en torno a dinámicas, agógicas, arcadas, articulaciones, etc., han

³⁶ Incluso, existe un sitio de Internet dedicado exclusivamente a las suites para cello de Bach [/www.jsbachcellosuites.com/index.html](http://www.jsbachcellosuites.com/index.html)

³⁷ De Bouchet, 1991: 68. Está también documentado que el príncipe Leopoldo de Anhalt-Cöthen tocaba la viola de gamba y en particular las obras de Bach. K. Eidman, 1999: 135,

³⁸ Suites para violonchelo solo (Bach), https://es.wikipedia.org/wiki/Suites_para_violonchelo_solo, recuperado 27/11/2020. Musicólogos como Winold consideran esto como una exageración, pues las obras eran igual de conocidas y tenían el mismo nivel que las Partitas para violín solo. Winold, p. 8.

³⁹ Suites para violonchelo solo, https://es.wikipedia.org/wiki/Suites_para_violonchelo_solo, recuperado 10/03/2021.

⁴⁰ Esto vale no sólo para las obras de Bach, sino para gran parte del repertorio barroco europeo y latinoamericano.

llevado a que tengamos, al menos, dieciséis ediciones disponibles para viola, todas ellas diferentes acerca de la forma en que pueden abordarse y resolverse ciertos pasajes.⁴¹

Esto viene desde la época de la composición de las *suites*, ya que existen diferentes manuscritos y anotaciones, como el uso de *scordatura* en la *suite cinco* o indicaciones de una viola pomposa en la *sexta*. La diferencia está también en las razones para editar del tal o cual forma: expresar las ideas artísticas del editor, como en el caso de la publicación de Primrose o seguir una línea más académica o musicológica (históricamente informada).⁴²

Las ediciones para viola han sido realizadas entre 1916 hasta 2008 por violistas de Estados Unidos, Inglaterra, Alemania, Francia, Italia; entre los editores han estado instrumentistas reconocidos como, Louis Svecenski (1916), Fritz Spindler (1953), Bruno Giuranna de *I muscici* (1962), Milton Katims (1971), William Primrose (1978), Simon Rowland-Jones (1998). Algunas como la de Katims dan indicaciones del tempo, metronómicas, digitación o fraseo; otras señalan las diferencias entre los manuscritos, por ejemplo la de Simon Rowland-Jones, o mostrando las partes de violonchelo y la de viola al mismo tiempo (como la de Spindler). Algunas otras agregan estudios introductorios o simplemente la partitura; incluso la de Giuranna muestra las notas para que el ejecutante o el maestro coloquen las ligaduras y la digitación.⁴³

He decidido, por consejo de algunos profesores de viola, utilizar la edición de Fritz Spindler, porque tiene un doble pentagrama donde se puede consultar la parte original. Al inicio del volumen I se encuentra las razones del porque incluyen el manuscrito de Anna Magdalena en la parte inferior, y en la superior la transcripción para viola. Considero que a diferencia de otras ediciones, ésta da más opciones de fraseo, dinámicas y ligaduras, pero siempre teniendo en cuenta la versión "original".

⁴¹ Thomas Tatton, "Bach Violoncello Suites Arranged for Viola: Available Editions Annotated", *Journal of the American Viola Society*, Summer 2011, v. 27, Online Issue, pp. 5-27, <http://studio.americanviolasociety.org/javs/JAVS2011Su.pdf>, recuperado 5/03/2021.

⁴² *Ibíd.*: 5.

⁴³ *Ibíd.*: 7-16.

1.5 Análisis de la obra

La *Suite no. 3* en sol mayor, BWV 1009, consta de seis partes: Preludio, Allemanda, Courante, Sarabanda, Bourrée I/ Bourrée II y Gigue. Esto corresponde a la forma común de la suite: una serie de danzas tocadas en serie. Si bien éstas eran cuatro (Allemanda, Courante, Sarabanda y Gigue), se les agregaba un preludio como introducción y una opcional entre la tercera y cuarta; esta podía ser una Bourrée, Gavota o alguna otra. La obra de Bach corresponde exactamente a este modelo.⁴⁴

Se sabe que nuestro autor compuso alrededor de cuarenta obras que pueden catalogarse como suites; las conocidas como *Suite Francesa* o *Suite Inglesa*, fueron nombres agregados después de la muerte del compositor.⁴⁵ Algunas las tituló como oberturas o partitas. Unas siguen el modelo más acabado (seis movimientos); otras se alejan de él. Sin embargo, la suite tuvo varias etapas desde su concepción en el Renacimiento y el Barroco temprano hasta su desaparición a mediados del XVIII. Tras esta época los compositores se orientaron a otras formas: divertimento, sonata, sinfonía.⁴⁶

Como señalamos, el manuscrito que conocemos de las suites para violonchelo no es de la mano de Bach, sino de su segunda esposa. Existen otras copias de la época hechas por sus otros copistas. De cualquier forma, los musicólogos consideran la copia de Anna Magdalena como la más confiable. Aun así, el manuscrito contiene errores que han sido comparados con las otras copias, incluso con una versión para laúd de la suite número 5.⁴⁷ A continuación pasaremos a realizar un análisis formal y armónico para poder comprender mejor la obra.

⁴⁴ A. Winold, 2007: 8.

⁴⁵ Al parecer esta opinión viene del primer biógrafo de Bach Johann Nikolaus Forkel. *Suites Inglesas*, https://es.wikipedia.org/wiki/Suites_inglesas, recuperado 8/03/2021.

⁴⁶ Judith Nagley, "Suite", *Diccionario Enciclopédico de la Música*, 2008:1469-1471

⁴⁷ A. Winold, *op. cit.*: 9-10.

Preludio

El preludio está construido en forma binaria con una coda final.

Sección A

Musical score for the first section of the Prelude, measures 1-7. The score is written for two staves (treble and bass clefs) in G major (one sharp) and 3/4 time. The first staff contains the melody, and the second and third staves contain the accompaniment. The word "Preludio" is written at the beginning of the first staff.

Tonalidad de do mayor, c.1 - c- 7⁴⁸

Musical score for the second section of the Prelude, measures 8-14. The score is written for two staves (treble and bass clefs) in D major (two sharps). The first staff contains the melody, and the second and third staves contain the accompaniment. Measure numbers 10 and 13 are indicated at the start of the second and third staves respectively.

Modulación a sol mayor, c. 8 – c. 14

Musical score for the third section of the Prelude, measures 15-28. The score is written for two staves (treble and bass clefs) in D minor (no sharps or flats). The first staff contains the melody, and the second, third, and fourth staves contain the accompaniment. Measure numbers 17, 21, 24, and 27 are indicated at the start of the second, third, fourth, and fifth staves respectively.

Modulación a la menor, c. 15 – c. 28

⁴⁸ De ahora en adelante compás se abreviará con la letra c.

Modulación a sol mayor c. 29 -c. 30, regreso a do mayor, c. 31- c. 44

Sección B

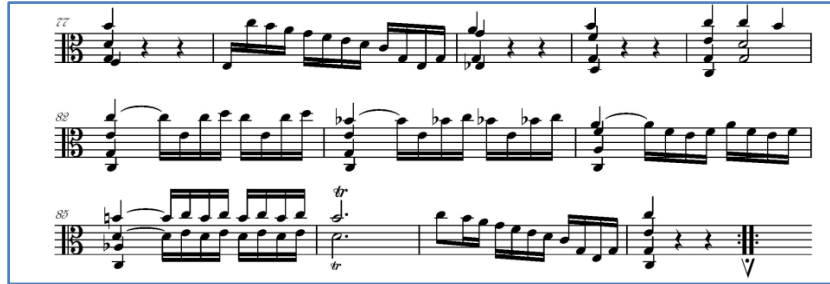
Pedal sobre sol mayor c. 45 – c. 60

Motivos descendentes c. 61- c. 70



Tonalidad de do mayor c. 71 – c. 76

Coda



Coda c. 77 – c.

Allemande

La Allemande está dividida en dos secciones: A, c. 1 -12; B, 13 - 24.



Sección A, c. 1 -12. Do mayor, c. 1- 5. Sol mayor 6-12.

13/

14/ *tr*

16/

17/ *b* *b* *b* *tr*

19/

20/



22/ *b*

23/

Sección B, sol mayor c. 13- 14; la menor 14-17; re menor c. 18; do mayor c. 19-24.

Courante

La Courante se divide en 2 partes. Parte A, c. 1-40. Parte B, c. 41-84

 <p>Sección A, c. 1-40.</p>	 <p>Sección B, c. 41-84</p>
--	---

Sarabanda

La Sarabanda se divide en 2 secciones. Al parecer los acordes que aparecen en los compases. 1, 2, 5, 6, 7, 9, 10, 16, 17, 18, 24) evocarían la ejecución de un laúd o un instrumento de tecla.



Sarabanda 3/4

Sección A, c. 1 – 8. Do mayor, c. 1-4; sol mayor c. 5-8.

Sección B, c. 9 -24. La menor c. 10-12; re menor c. 13-16; la menor c. 17-22; do mayor c. 23-24.

Bourrée 1 y 2

El Bourrée I está dividido en 2 Secciones, A y B y siete partes (1-7).



Sección A: 1ª parte, anacrusa (mi-fa) al tercer tiempo c. 4 (do). Tonalidad do mayor



Sección A. 2ª parte, anacrusa al c. 5 (do-si) al c.8 (sol-re-sol). Tonalidad sol mayor



Sección B. 3ª parte, anacrusa al c. 9 (si-do) al tercer tiempo c. 12 (mi).



Sección B, 4ª parte, anacrusa al c. 13 (si-mi) a la tercera negra del c. 16 (la),



Sección B, 5ª parte, anacrusa al c. 17 (la-si) al tercer tiempo del c. 20 (sol).



Sección B, 6ª parte, anacrusa al c. 21 (si-do) al c. 24 (do-do).

La Bourrée II está dividida en 2 secciones, A y B.



Sección A, 1ª parte, anacrusa al c. 2 (do-re) al tercer tiempo c. 3 (fa-sol).



Sección A, 2ª parte, anacrusa al c. 4 (la- sib) al c. 8 (fa).



Sección B, 3ª parte, anacrusa al c. 10 (la- si b) al tercer tiempo c. 12 (mi).

La tercera parte (de la anacrusa al compás 9 a la tercera corchea del compás 12) comienza en la región del relativo mayor de la tonalidad, que nos lleva a la región de la dominante con séptima de la dominante.

A partir de este punto, la 4ª parte (de la anacrusa al compás 13 a la tercera negra del compás 16) nos lleva a la región de dominante menor.

La 5ª parte (de la anacrusa del compás 17 al compás 20) sirve de transición para llegar a la región de la dominante, al final de ésta.



La 6ª parte (compases 21 al 24) inicia en la región del punto de partida que nos conduce a la cadencia final (compases 23 y 24): dominante de la tonalidad, que establece el inicio (dominante) como centro tonal de la Bourée II.

Guige

<p>24</p>	<p>25</p>
-----------	-----------

La Gigue está dividida en 2 secciones. Parte A, c. 1-48. Parte B, c. 49-108.

Gigue 3/8

Parte A, 1ª sección c. 1-19.

Parte A, 2ª sección c. 20-31.

Parte A, 3ª sección c. 32-48.

58

59

66

73

79

Parte B, 4ª sección c. 48-80.

86

90

Parte B, 5ª sección c. 81-92.



Parte B, 6ª sección c. 93-108.

Las danzas en las suites de Bach provienen de una tradición muy antigua que puede remontarse al nacimiento de la polifonía en el siglo XII. Desde un principio hubo una interacción entre lo popular y lo cortesano. En este sentido, Nikolaus Harnoncourt señala:

Los ministriles tocaban sus aires de danza tanto a campesinos como a príncipes; así, el virtuosismo de los musicantes se fue haciendo sitio, por una parte, en las esferas sociales superiores de la alta música mundana, y también de la espiritual, mientras, por otra parte, las antiguas danzas populares transmitidas tradicionalmente pronto se volvieron polifónicas y elaboradas con un rico entretrejo de las diferentes voces...⁴⁹

Para el siglo XVII era normal que los grandes compositores escribieran suites basadas en las danzas populares que habían pasado a la corte. Su forma ya se había estilizado tanto que no reconocería la danza original (muchas incluso habían pasado de moda); ya no se bailaban sino solo servían para el disfrute de la escucha. El gran teórico musical de principios del siglo XVIII, Johann Mattheson escribió: “Una Allemande para bailar y otra para tocar son tan diferentes como el cielo y la tierra”.⁵⁰

⁴⁹ Nikolas Harnoncourt, *La música como discurso sonoro, hacia una nueva comprensión de la música*, Acantilado, Barcelona, 2006: 304.

⁵⁰ N. Harnoncourt: 311.

Propuesta interpretativa del Preludio y Sarabanda

Preludio

The image displays a musical score for the Prelude of the Third Suite for Viola and Cello. The score is written for two staves, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The piece begins with a dynamic marking of *mf* and a tempo marking of *Andante*. The score consists of ten systems of music, each containing two staves. The first system starts with a *mf* dynamic and a *mf* marking. The second system starts with a *mf* marking. The third system starts with a *mf* marking. The fourth system starts with a *mf* marking. The fifth system starts with a *mf* marking. The sixth system starts with a *mf* marking. The seventh system starts with a *mf* marking. The eighth system starts with a *mf* marking. The ninth system starts with a *mf* marking. The tenth system starts with a *mf* marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

La tonalidad de la Tercera Suite es do mayor. En la viola y el violoncelo, dicha la tonalidad es bastante cómoda y por lo tanto la sonoridad natural del instrumento es más libre y amplia. Este es precisamente el carácter que exige el preludio: que la sonoridad del instrumento sea más grande, brillante y colorida.

En los instrumentos de cuerda frotada, por la naturaleza de la producción del sonido, es costumbre jalar el arco en los tiempos fuertes. Sin embargo, en este caso he decidido empezar hacia arriba (empujar) porque considero que la nota más importante de los primeros dos compases es el primer tiempo del segundo compás. Esa nota Do, que se debe hacer en cuerda suelta, tiene que ser la más vibrante porque es la que realmente da inicio al preludio. Si comienzo empujando el arco y hago el resto del primer compás, todos los dieciseisavos separados (en *detaché*), entonces llegaré hacia abajo y con mucha más energía, a esa nota Do del segundo compás.

A partir del compás 7 y hasta el 11 se sugiere que los dos primeros tiempos se toquen ligados y el último (los cuatro dieciseisavos), separados. Mi propuesta es primero agruparlos en pequeñas frases de compases, en una pregunta y respuesta. El primer compás, en el primer tiempo, si separo el primer dieciseisavo del primer tiempo y ligo los otros tres, en el segundo tiempo ligo los tres primeros y separo el último, y el último tiempo hago los cuatro separados. Así, podré destacar más el movimiento de las diferentes voces que están interactuando. En el segundo compás, como es la respuesta del movimiento anterior, pienso que debe ser más relajado, por lo tanto la arcada que utilizo es la que propone, ligar los dos primeros tiempos y separar el último.



Para la sección del compás 21 al 25, que es la parte más *piano* del preludio por su modo menor y progresión, la arcada que propongo para lograr destacar mejor el movimiento de las voces es la siguiente: en el primer compás separo los dos primeros dieciseisavos para poder ir la punta del arco; a continuación ligo las siguientes tres notas, justo aquí es donde está el movimiento. Después, en el compás 23, en el último tiempo, los últimos tres

dieciseisavos los considero una anacrusa para la nueva modulación y se tocarían ligados. Para los siguientes dos compases son las mismas arcadas que los tres primeros.

The image shows a musical score for measures 26 through 33. Measure 26 is a whole note chord. Measures 27 through 32 consist of sixteenth-note arpeggios. Measure 33 is a whole note chord. There are handwritten annotations: 'p' above measure 27, 'nV' above measures 28-30, and 'p' above measure 31.

El compás 26 es una dominante que resuelve en la tónica, pero la línea melódica se mueve hacia un piano, por lo tanto para poder crear mejor este cambio dinámico he decidido separar el primer dieciseisavo, y después ligar por cuatro notas recorriendo el arco hacia la punta. Las tres últimas notas de ese compás las separo para llegar a la punta en *detaché* y hacer los siguientes 6 compases (27 al 32) en *crescendo* hasta la nota La del primer tiempo del compás 33.

The image shows a musical score for measures 31 through 36. Measures 31 and 32 are sixteenth-note arpeggios. Measures 33 through 36 are sixteenth-note arpeggios with slurs.

A partir de aquí algunos de los motivos que han ido apareciendo a lo largo del preludio se mezclan (compás 31- 36) hasta llegar a la sección de los arpeggios.

La sección de los arpeggios va del compás 37 al 60, pero los primeros 8 compases, en el último tiempo tienen una escala descendente que va creando el *crescendo* hacia el clímax del preludio (compás 45), por lo tanto, las arcadas que sugiero utilizar en esos primeros ocho compases son las siguientes: los dos primeros tiempos los ligo y en el tercer tiempo hago separadas esas cuatro notas. Cuando llego al compás 45 y hasta el compás 60, hago ligadas de dos en dos, adaptando la región del arco según corresponda la tensión armónica.

La nota Sol del primer tiempo del compás 61 es el desenlace de toda la sección de arpeggios que duró 24 compases, es *forte* y es la dominante de la tonalidad (nuevamente habrá que destacarla, además de que es la función del bajo y una respiración para comenzar con el

desenlace del movimiento. Del compás 61 al 68, ocurre algo similar que en los compases 31-36, en donde se vuelven a presentar motivos que ya habían aparecido anteriormente.



En los compases 69 y 70, además de que armónicamente nos indican que la dinámica es piano porque viene de un movimiento descendiente para crear la cadencia del compás 70, utilizo *detaché* para ir recorriendo el arco hacia la punta y estar en piano cuando llegue a la nota Mi del primer tiempo del compás 71. Aquí también considero que este primer tiempo es una respiración para terminar con la última parte de este movimiento. En seis compases (71-77) y por medio de escalas, el movimiento nos lleva con un *crescendo* a un acorde cadencial de dominante, luego otro compás de escalas (como el motivo que se presenta al principio del movimiento) y después cuatro compases de acordes (79-81).



A partir del compás 82 y hasta el final del movimiento (compás 88) cada uno inicia con un acorde, por lo tanto debe caer hacia abajo. Para lograrlo, las ligaduras serían las siguientes: compases 82 y 83 todo en *detaché*; compás 84 acorde hacia abajo y luego las siguientes tres notas ligadas, el primer dieciseisavo del tercer tiempo separado y luego las siguientes tres ligadas nuevamente. Compás 85 todo en *detaché* llevando el arco hacia el talón para llegar al compás 86 y poder utilizar todo el arco en el trino (haciendo dos arcos) para

finalmente llegar hacia abajo en la nota Do del primer tiempo del compás 87 y hacer la escala descendente que aparece al principio para concluir el preludio con un gran acorde de do mayor en el compás 88.

Sarabanda

Esta parte de la suite se caracteriza por ser de carácter más lento e introspectivo. Sabemos que una de las características más importante de la sarabandas, el tiempo importante es el segundo. Incluso podríamos decir que el primer tiempo es como una gran anacrusa para el segundo. Su sonoridad es más ligera que el preludio; además, en esta danza encontramos muchos acordes que necesitan tiempo y maneras distintas de tocarse.



Comenzamos con el primer acorde hacia arriba (cuidando de presionar bien las primeras dos notas y después dejar resonando el Do agudo de la cuerda La); de esta manera la fuerza de gravedad nos ayudara a llegar al segundo tiempo del compás hacia abajo y reafirmar ese tiempo como el más importante. Quedando con la misma dirección de arco, continúo todo ese segundo tiempo hacia abajo, y el tercer tiempo hacia arriba. Empezando el segundo compás hago una arcada por tiempo.



De esta manera llego al compás 3 (que tiene menos tensión armónica) hacia arriba y voy relajando también la tensión dinámica hasta el primer tiempo del cuarto compás. A partir de ese segundo tiempo, en donde están los octavos, hago arco separado y lo voy recorriendo hacia el talón para llegar al acorde del compás 5 hacia abajo pero haciendo notar principalmente la nota Mi del bajo del acorde. Aquí ya se puede notar más

claramente cómo va modulando hacia la dominante de la tonalidad y la sonoridad se expande hacia algo más brillante. Las arcadas que sugiero hacer para lograr más este efecto y mantener grande el sonido pero sin seccionar la frase, son que a partir del compás 5 ejecuto el primer tiempo hacia abajo, luego el octavo con puntillo en doble cuerda con una negra hacia arriba, los siguientes dos dieciseisavos ligados hacia abajo y los restantes tres hacia arriba.



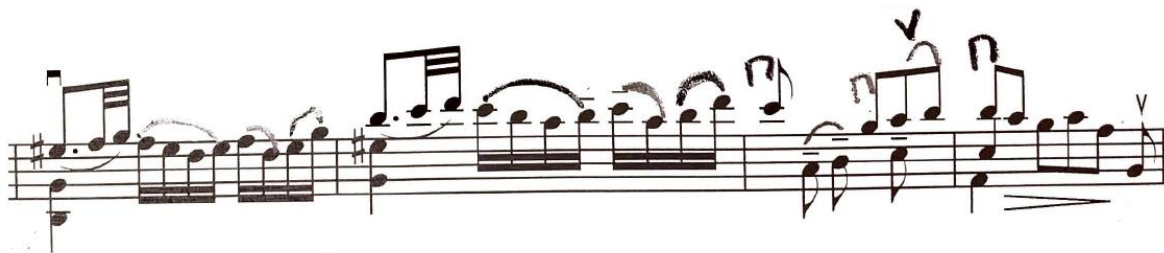
Para el acorde el sexto compás, llego hacia abajo, pero en este acorde si hago claramente dos y dos notas (Re-La y Fa# -Do), esto, porque a partir de aquí empieza el final de la primera parte. El segundo tiempo de ese compás queda para arriba y los cuatro dieciseisavos del tercer tiempo quedan ligados hacia abajo. El primer tiempo del compás siete, hacia arriba y cuidando de ejecutar rápido el acorde, el segundo tiempo hacia abajo y los dos octavos restantes separados para que la negra del octavo compás quede arriba y la blanca en la nota sol en doble cuerda hacia abajo, reforzando el segundo tiempo.



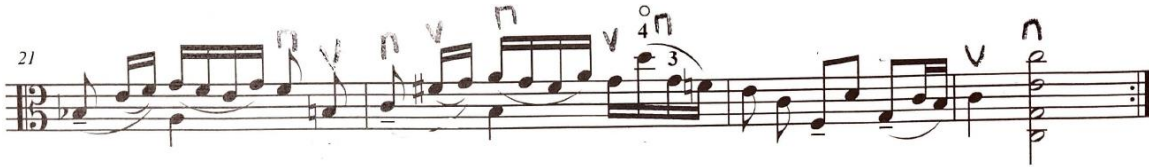
Para la segunda parte que comienza en el compás 9, empiezo hacia arriba haciendo todo el primer tiempo en esa misma arcada, el segundo y tercer tiempos quedan abajo-arriba respectivamente. El compás 10 tiene más tensión armónica y para destacar mejor ese efecto estoy utilizando la arcada del manuscrito que es el primer octavo hacia abajo, los dos dieciseisavos siguientes ligados para abajo y los cuatro dieciseisavos que siguen ligados arriba.



Así llego al compás 11 y hago un arco por tiempo al igual que en el compás 12. A partir del compás 13 el color del sonido se hace más transparente aún y considero que lo mejor es hacerlo piano (compás 13 al 16) donde va disminuyendo la tensión que llega a un acorde en la blanca.



En el compás 17 repongo el arco hacia abajo ligando todo el primer tiempo, el segundo tiempo ligado hacia arriba y luego ligo de dos en dos dieciseisavos porque la tensión armónica está aumentando. Para el compás 18 hago las mismas arcadas. Llego al compás 19 para abajo en el primer octavo, luego ligo los dos siguientes arriba, el siguiente octavo abajo, los dos siguientes ligados arriba y llego al compás 20 hacia abajo. Ahí hago todos los octavos separados y voy recorriendo el arco hacia la punta para comenzar el compás 21 más piano con el arco hacia abajo en el primer tiempo, luego el segundo ligado y los últimos dos octavos separados.



Para el compás 21 estoy utilizando las arcadas de la edición, pues considero que la tensión armónica está un poco más elevada, se requiere más sonoridad y la arcada que propone funciona muy bien. Esto es el primer octavo separado, los dos dieciseisavos siguientes ligados, luego todo el segundo tiempo ligado hacia abajo, el primer octavo del tercer tiempo lo separo y los siguientes tres van ligados hacia abajo. Así llegamos al final del movimiento en el compás 24 donde la primera negra queda hacia arriba y el acorde final hacia abajo.

Finalmente quisiera reflexionar cuál sería el problema de tocar una obra en un instrumento para el cual no fue escrita originalmente. De entrada existen la polémica de la ejecución históricamente informada que se centra, más que nada para los periodos medieval, renacentista y barroco, y menos para el clasicismo y romanticismo. Otra es la reducción de obras orquestales, óperas y arreglos para otros instrumentos con fines didácticos y de estudio.

Considero del pasar de un instrumento de cuerda frotada a otro del mismo tipo es menos problemático que hacerlo a uno de viento o cuerda pulsada. Para estos últimos sería un desafío lograr lo que pudo pensar el compositor o aún más, expresar su propia musicalidad. Obviamente, esto depende de la época que se compuso la obra y el compositor en sí.⁵¹

En mi caso, y tal como lo expuse en este apartado, la ejecución de estas dos partes de la *suite* de Bach fue una combinación de lo que está escrito y la técnica propia del instrumento. Obviamente habría otras ideas de cómo abordar la suite, aunque serían igual del discutibles.

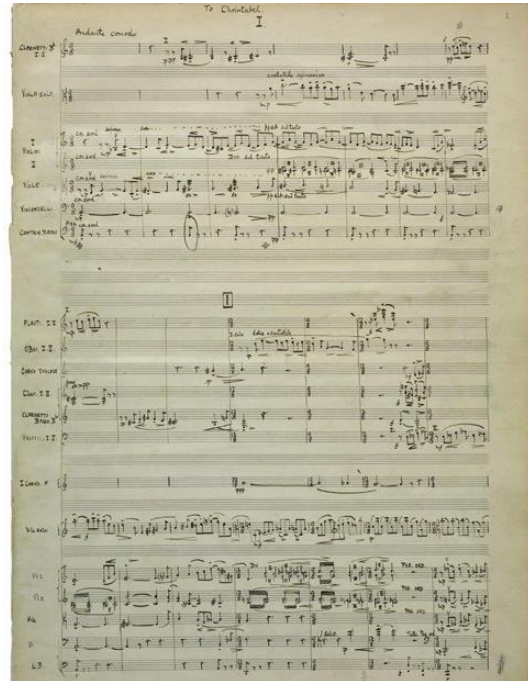
⁵¹ No estoy muy segura, pero no sería raro que J. S. Bach sea el compositor del cual se hayan hecho más transcripciones para diversos instrumentos.

Capítulo II

Concierto para viola y orquesta de William Walton



William Walton⁵²



Primera página del concierto para viola⁵³

2.1 Contexto histórico

La música inglesa académica creada después de la muerte de Henry Purcell (1659-1695) a fines del siglo XVII se caracterizó por la influencia de compositores extranjeros como Haendel (1685-1759) o Johann Christian Bach (1735-1782), conocido como el “Bach inglés”. Además, la influencia de la ópera italiana fue muy fuerte. Sería hasta la época victoriana que se generaron varios movimientos para estimular la composición de autores nacidos en la isla. Se trató de revivir la música de los Tudor (siglo XVI, principalmente) y

⁵² Primephonic, <https://play.primephonic.com/album/095115521021>, recuperado 29/01/2021.

⁵³ Walton's Viola Concert, <https://www.classicfm.com/music-news/pictures/treasures-royal-college-of-music/royal-college-of-music-gallery-15/>, recuperado 29/01/2021.

usar materiales del folklore inglés. Otras fueron reformas a los sistemas de enseñanza y la promoción de las bandas de viento entre los trabajadores.⁵⁴

Todo lo anterior dio pie para que surgieran compositores que tuvieron un papel predominante en la música académica inglesa del siglo XX, entre otros: Edward Elgar (1857-1934), Frederick Delius (1862-1934), Ralph Vaughan Williams (1872-1958), Gustav Holst (1874-1934), Peter Warlock (1894-1930), Benjamin Britten (1913-1976) y William Walton (1902-1983).⁵⁵

A ellos se agregaron una lista de directores, cantantes y ejecutantes, hombres y mujeres, de alto nivel que apoyaron y difundieron la música de los compositores británicos, por ejemplo: Henry Wood (1869-1944), Lionel Tertis (1876-1975), Thomas Beecham (1879-1961), Eva Turner (1892-1990), Malcom Sargent (1885-1967), Harriet Cohen (1895-1967)...⁵⁶

2.3 Biografía del autor

William Turner Walton nació el 29 de marzo de 1902 en Oldham, en el condado del Gran Manchester, en el noroeste de Inglaterra. Fue el segundo de cuatro hijos. Su familia provenía una tradición musical. El padre, de nombre Charles era barítono; su madre, la contralto Louisa Turner.⁵⁷ A la corta edad de dieciséis años fue aceptado como miembro del coro de la *Christ Church Cathedral* de Oxford en 1918. Esto se debió a que al final de la Primera Guerra Mundial los requerimientos de ingreso fueron más laxos dada la falta de estudiantes varones.⁵⁸ Walton continuó su carrera en Oxford pero nunca terminó.

⁵⁴ Nicholas Pulos, *Concerto for Viola and Orchestra by William Walton*, An Essay submitted to the Department of Music in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Music, the Department of Music, Edmonton, Alberta, spring, 1975: 1.

⁵⁵ *Ibid.*: 2.

⁵⁶ *Idem.*

⁵⁷ Paola del Pilar Morales Álava, *Análisis descriptivo e interpretativo del primer y segundo movimiento del Concierto para Viola y Orquesta de William Walton*, Proyecto de Grado, Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Artes, Carrera de Estudios Musicales, Bogotá D. C., mayo de 2014: 3.

⁵⁸ N. Pulos, *op. cit.*: 3.

La primera obra de Walton que llamó la atención fue *Façade*, 1923, basada en una obra de la poeta Edith Sitwel, su protectora. Igualmente, su cuarteto de cuerda, programado en ese mismo año en el Festival de la Sociedad internacional para la música contemporánea de Salzburgo, obtuvo un reconocimiento más amplio. Para fines de los veinte compone el que sería su famoso Concierto para viola, seguido de una serie de obras que tendrán buena acogida entre el público y los críticos: *Sinfonía nº 1* (1935), la marcha de coronación de Jorge VI *Crown Imperial* (1937), *Concierto para violín y orquesta* (1939).⁵⁹

Durante la II Guerra Mundial compuso música para películas de propaganda, además de manejar una ambulancia. Tras el conflicto compuso su segundo Cuarteto de cuerdas (1946) y una ópera que no tuvo mucho éxito, *Troilus y Cressida*. Tal vez esto último lo llevó a regresar a la música orquestal como lo demuestran su *Concierto para violoncelo* (1956), *Sinfonía nº 2* (1960) y *Variaciones sobre un tema de Hindemith* (1963). Al igual que otros músicos de gran fama, fue nombrado caballero (1951) entre otros reconocimientos.⁶⁰

Walton regresó a la música teatral con la ópera cómica *El oso* (1967) y recibió varios encargos para las orquestas de Nueva York y San Francisco, *Capriccio burlesco* (1968) e *Improvisaciones sobre un Impromptu de Benjamin Britten* (1969) respectivamente. Los últimos años de su vida se dedicó a realizar nuevas orquestaciones o revisiones de sus obras anteriores. Walton falleció a los ochenta años en 1983 en la isla de Ischia, Italia, donde residía desde 1949 con su esposa argentina Susana Gil. Sus restos permanecen ahí. En la abadía de Westminster se develó una placa conmemorativa junto a la de otros músicos ingleses como Edward Elgar, Vaughan Williams y Benjamin Britten.⁶¹

2.4 El concierto para viola

La primera obra que tuvo gran resonancia fue *Portsmouth Point*, presentada en el marco de unos conciertos organizados en 1926 en Zúrich, Suiza, por la *International Society for Contemporary Music*. Fue el primer trabajo de Walton para gran orquesta, caracterizada

⁵⁹ William Walton, https://en.wikipedia.org/wiki/William_Walton, recuperado 29/01/2021.

⁶⁰ Idem.

⁶¹ Idem.

por sus frecuentes cambios de compás, acentos cruzados y síncopas. Por esos años compuso música para ballet como fue originalmente su *Sinfonía Concertante* de 1927 que prefigura el *Concierto de Viola*.⁶²

Es un hecho conocido que fue Thomas Beecham quien le sugirió al compositor que creara una obra de viola para el gran violista inglés Lionel Tertis (1876-1975). Este era un gran promotor del instrumento al que se llamaba “la cenicienta de la familia de las cuerdas”.⁶³ También es sabido del rechazo de Tertis a la obra de Walton, algo que el propio violista reconocería fue un error. En su autobiografía escribió:

Una obra que no presenté en la primera ejecución fue el magistral concierto de Walton. Con vergüenza y arrepentimiento, admito que cuando el compositor me ofreció la primera interpretación, la rechacé. Yo estaba mal en ese momento; pero lo que también es cierto es que no había aprendido a apreciar el estilo de Walton. Las innovaciones en su lenguaje musical, que ahora parecen tan lógicas y verdaderas en la corriente actual de la música, me parecieron inverosímiles.⁶⁴

Sin embargo la versión de Walton fue un tanto diferente

Cuando se completó, se lo envié a Tertis, quien lo rechazó bruscamente al devolver el correo, lo que me deprimió bastante ya que los violistas virtuosos escaseaban. Sin embargo, Edward Clark, quien en ese momento estaba a cargo de la sección de música de B.B.C... sugirió que deberíamos acudir a Hindemith. Así que debidamente pedí a Hindemith que realizara la primera ejecución... Tertis asistió al concierto y quedó completamente convencido, y lo tocaría la obra cada vez que tuvo la oportunidad.⁶⁵

En febrero de 1929 Walton escribió a su amigo Siegfried Saasson: “He acabado ayer el segundo movimiento de mi *Concierto de viola*. Al momento, pienso que será mi mejor obra,

⁶² N. Pulos, 1975: 6. Al parecer tenía la costumbre de estar revisando sus obras. Un ejemplo es *Façade*, que si bien fue estrenada en 1922, su publicación tuvo que esperar múltiples revisiones de Walton.

⁶³ De hecho, la viola era conocida así por lo que Tertis tituló su libro autobiográfico *No más Cenicienta* (Tertis, Lionel, *Cinderella no more*, P. Nevill, London, 1953).

⁶⁴ James F. Dunham, “The Walton Viola Concerto: A Synthesis”, *Journal of the American Viola Society*, v. 22, n. 1, 2006: 15.

⁶⁵ N. Pulos, *op. cit.*: 7.

mejor que la *Sinfonía*, si sólo el tercer y último movimiento funcionan bien”.⁶⁶ También escribió a otro amigo, el pianista Angus Morrison sobre el progreso de la obra y el que su estilo estaba “madurando”. Que un joven compositor de 26 años se refiriera a la madurez de su propio estilo, causó en Morrison cierto regocijo. Sin embargo, la percepción de este músico cambió al escuchar la obra.⁶⁷

La composición del *Concierto para viola y orquesta* le llevó a Walton casi dos años realizarla (1928-1929), dedicándosela a Christabel Aberconway (1890-1974), su amor platónico. El *Concierto* fue tocado por el compositor y violista Paul Hindemith a instancias de Edward Clark, un programador de la BBC. La colaboración del músico de origen alemán fue significativa y fructífera entre estos dos músicos, que incluso el creador del *Concierto* reconoció su deuda con la música de Hindemith, particularmente con su *Kammermusik* No. 5, op. 36 de 1925, en el llamado “Viola Concerto”. De acuerdo con los periódicos de la época, el estreno fue bueno a pesar de los problemas de los pocos ensayos y errores en las partes orquestales, errores que Walton estaba corrigiendo un día antes de la primera interpretación pública de la obra.⁶⁸

El *Concierto* se estrenó el 3 de octubre de 1929, en el marco de los *Promenade Concert* en el *Queen's Hall*, en Londres, bajo la batuta del propio Walton, formando parte de un programa conformado exclusivamente con música inglesa:

Comedy Overture de Balfour Gardiner

Song-Group for Soprano and Orchestra "In Green Ways" de Herbert Howell

Three Orchestral Pieces de Arnold Bax

Viola Concerto de William Walton (Walton dirigiendo)

Enigma Variations de Edward Elgar.⁶⁹

⁶⁶ J. Dunham, *op.cit.*: 14.

⁶⁷ *Idem.*

⁶⁸ N. Pulos, *op. cit.*: 8.

⁶⁹ *Ibid.*: 7.

La crítica recibió la obra con entusiasmo. Un ejemplo de esto es la reseña aparecida en *The Daily Telegraph*:

En la siguiente obra, el Concierto de William Walton para Viola y la Orquesta, tuvimos un solista muy eminente en la persona de Paul Hindemith ... El cual tuvo una conmovedora recepción, la audiencia obviamente agradeció el cumplido que se le hizo a la música inglesa en general, y por su participación en la nueva obra.

Y el cumplido, hay que decirlo, fue bien merecido... Está claro que el Sr. Walton está desarrollando un poder muy real de su expresividad personal. El compositor dirigió, y con Herr Hindemith fue llamado varias veces al escenario.⁷⁰

Nicholas Pulos consideró que, entre todas las críticas aparecidas con motivo del estreno del *Concierto*, fue el texto *The Sunday Times* de, firmado por Ernest Newman ("el crítico musical británico más célebre de la primera mitad del siglo XX"), el que tuvo un cariz más profético en relación con la posible trascendencia de la obra:

El concierto confirma mi creencia anterior en Walton como un joven compositor de dones bastante excepcionales...

El trabajo de Walton es asombrosamente maduro para un hombre tan joven... Me sentiré muy decepcionado si algo tan extraordinario no sale de un talento musical tan rico en todos los aspectos como el de Walton... El concierto de viola es un digno acompañante al gran concierto para violonchelo de Elgar; y decir esto es brindar un gran elogio.⁷¹

La obra de Walton coincide con una época en que la viola comenzó a ser tomada en cuenta como instrumento solista gracias a las ejecuciones de Tertis, y conviene recordar que Bela Bártok ideó su *Concierto para viola* después de haber escuchado a William Primrose tocar la partitura de Walton.⁷²

⁷⁰ *Ibíd.*: 8

⁷¹ *Ibíd.*: 7-8.

⁷² P. Morales, 2014: 6

2.4 Grabaciones

Existen alrededor de 16 grabaciones comerciales del concierto para viola realizadas entre 1937 y 2002. En ellas se aprecia la evolución en la manera de ejecutar la viola. En las primeras, Riddle y Primrose, enfatizan en el estilo romántico: sobre todo la individualidad del ejecutante sobre todo, ciertas libertades respecto a la partitura, una subjetividad muy abierta, mayor uso del portamento y fraseo de tipo vocal. Hacia la década de los sesentas comenzaron a verificarse cambios a las interpretaciones, privilegiaron la fidelidad a la partitura, una perfección técnica, situando la personalidad del ejecutante en función de las intenciones del autor y destacando el alto nivel técnico del trabajo interpretativo (Cuadro 1).⁷³

Cuadro 1. Grabaciones del Concierto para viola y orquesta de William Walton⁷⁴

Solista	Orquesta	Director	Año	Disco compacto	Tiempo
Frederick Riddle	London Symphony Orchestra	Sir William Walton	1937	Pearl GEM 0171	22'52"
William Primrose	Philharmonia Orchestra	Sir William Walton	1946	Avid Classic AMSC 604	22'44"
Sir Yehudi Menuhin	New Philharmonia Orchestra	Sir William Walton	1968	EMI Classics 5 65005 2	25'44"
Nigel Kennedy	Royal Philharmonic Orchestra	André Previn	1987	EMI Classics 7 49628 2	25'51"
Nobuko Imai	London Philharmonic	Jan Latham-Koenig	1992	Chandos CHAN 9106	26'21"
Yuri Bashmet	London Symphony Orchestra	André Previn	1994	BMG 74321 92575 2	25'46"
Lars Anders Tomter	English Northern Philharmonia	Paul Daniel	1995	Naxos 8.553402	25'58"
Maxim Vengerov	London Symphony Orchestra	Mstislav Rostropovich	2002	EMI Classics 5 57510 2	30'28"

⁷³ Milan Milisavljevic, *The Evolution of Viola Playing as Heard in Recordings of William Walton's Viola Concerto*, A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree Doctor of Musical Arts, Rice University, Houston, Texas, April 2011: 88-91.

⁷⁴ Basado en M. Milisavljevic, 2001: 88-91.



Portada original, edición de 1929⁷⁵

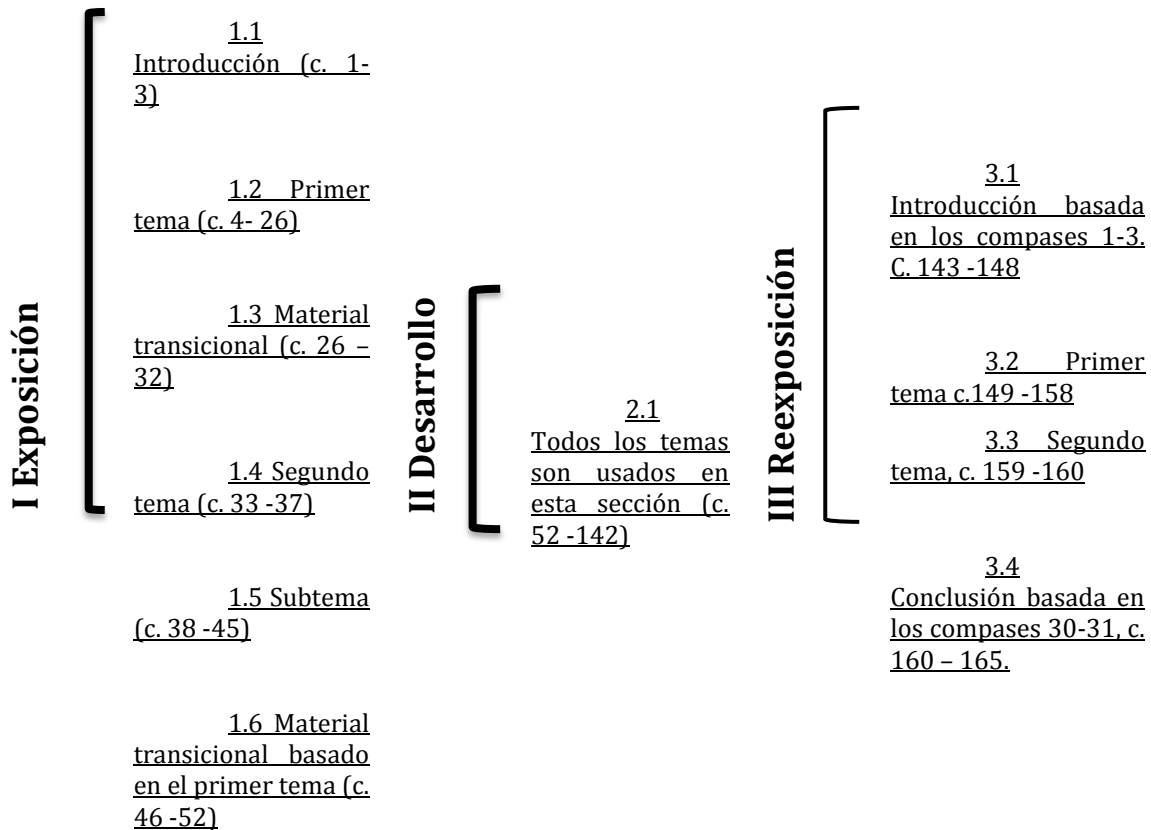
2.5 Análisis de la obra: primer movimiento, *Andante Comodo*

Para el análisis de la obra del concierto para viola de Walton nos basamos los textos de Nicholas Pulos⁷⁶ y Paola del Pilar Morales Álava⁷⁷. En esta tesina sólo abordaremos el primer movimiento. Las imágenes que mostraremos provienen de la partitura de piano acompañante publicado por la Oxford University Press.

⁷⁵ <https://www.amazon.com/-/es/William-Walton/dp/0195343662>

⁷⁶ N. Pulos, *op. cit.*: 10-23

⁷⁷ P. Morales, 2014: 8-20. Su análisis mezcla la parte estructural como la de la técnica por el ejecutante (ligaduras, digitación, dirección del arco, manejo del brazo y la muñeca).



A diferencia de la mayoría de los conciertos que inician con movimientos rápidos (allegro principalmente), el de Walton lo hace con un movimiento *Andante comodo*. Su forma es de sonata cuyo tema es una melodía melancólica que va de modo menor a mayor. De igual manera, el tratamiento de la forma sonata que hace Walton es bastante libre: exposición, compases 1-52; desarrollo: compases 52-142; reexposición: compases 143-165. Su duración es de casi nueve minutos. En términos armónicos exhibe politonalismos (uso simultáneo de varias tonalidades) y cromatismos; también se presenta fluctuación rítmica: 9/8, 6/8, 3/2, 3/4, 7/4.

I Exposición

Andante comodo (♩ = c.52) canta

espressivo
mp
fz
cresc.
fz
dim.
p
pizz.
Str. con sord.
Cl.
Fag.

1.1 Introducción, c. 1- 3

cantabile espress.

mp
pp
p

5

f
Ob. *p*
Vin. *mf*
Fl. *p*
Vin. *p*

9 1 *accompagnando (col Ob.) espress. (ma non troppo)*

p
Ob. *mf*
p
Bass Cl. *mp*
Fl. *f*
Cl. *f*
Str. *mf*
Ob. *mf*
Fag. *p*

16

19 *cantabile*

23

1.2 Primer tema, c. 3- 25

3

27

allarg. ma ritmico

30 *poco ten.* *mf* *ben tenuto* *espress.* *p* *rall.*

fz

Cor.
Fg. *p*

1.2 Material transicional c. 26 – 32

4 *a tempo* *espress.* *mf*

pizz. *ppp*

34 *rit.* *a tempo*

mf VI. I

1.4 Segundo tema c. 33 -37

38 *sognando* *sim.*

Trb. con sord. *pp* *p* *pp*

Fg. *p*

42 *poco rit.* 5 *a tempo* *cantabile* *mf espress.* *poco rit.*

Fl. *p*

Cl. *p*

Cl. B. *p*

1.5 Subtema c. 38 -45

46 a tempo (♩ = c.108) *strin -*

p
w.w.
pp
pp
pizz. marc.

48 (♩ = c.120) *gen -*

mf

50 (♩ = c.132) *do*

f
espress.
Str.

52 6 con spirito (♩ = c.138)

w.w.
f
pizz.
8
Cb.

1.6 Material transicional basado en el primer tema c. 46 -52.

II Desarrollo

poco accel.

mf

Tr. con sord.

p sub. *Fg.* *Cig.*

mf

Detailed description: This block shows the initial musical notation. The top staff is for the flute, marked with a dynamic of *mf* and the instruction "poco accel.". Below it, the piano accompaniment is shown in two staves (treble and bass clef), also marked with *mf*. The piano part includes markings for "Tr. con sord." (trumpet with mutes), "p sub." (piano substitute), "Fg." (flageolet), and "Cig." (cigarrero).

66

Detailed description: This block contains measures 66, 67, and 68. It features a piano accompaniment in two staves (treble and bass clef). The music is in a 4/4 time signature and includes various rhythmic patterns and dynamics.

69

8

martellato

ff *mf*

Detailed description: This block contains measures 69, 70, and 71. Measure 69 is marked with a box containing the number "8" and the instruction "martellato". The piano accompaniment is shown in two staves, with dynamics ranging from *ff* to *mf*.

72

Detailed description: This block contains measures 72, 73, and 74. It features a piano accompaniment in two staves (treble and bass clef). The music is in a 4/4 time signature and includes various rhythmic patterns and dynamics.

75

rall.

dim. *mf* *p*

Detailed description: This block contains measures 75, 76, and 77. Measure 75 is marked with a box containing the number "75" and the instruction "rall.". The piano accompaniment is shown in two staves, with dynamics ranging from *mf* to *p*. The music is in a 4/4 time signature and includes various rhythmic patterns and dynamics.

8

79 *molto* 9 *meno mosso* (♩ = c.96)
mp molto espress. e rubato

p *pp* *espress.*
pizz. Cl. w.w.

82

85

Fl.

88 *allarg.* (♩ = 92) *poco rit.*

mp
Celli.
Bassi.

92 a tempo 10 inquietamente (♩ = c.104) *rubato* *rit.*

mf *pp* *p* *ten.* *Str. 2* *w.w.*

95 a tempo *rit.* poco più animato

sim. *ten.* *f*

98

ten.

101 *ten.* *rall.* *molto*

ff *ten.* *rall.* *molto*

11
104 a tempo (♩ = c.138)

fz

w.w.

p

fz

107

ff

w.w.

Str.

f

ff p cresc.

ff p cresc.

111

ff p cresc.

ff p cresc.

115

12

ff

Brass.

marcatiss.

119 Str. W.W. Str. W.W. Cor. *ffz*

123 Str. *mf* *ff* *ff* *mf*

13 128 *pp* *ffp cresc.* *f espress.* *mf*

133 *pfz* *mf* *pfz* *p* *pfz*

138 *pp* *pizz.* *poco rit.*

2.1 Todos los temas son usados en esta sección c. 53 -142.

III Reexposición

143 **lento** (♩ = 46) **(poco accel.)**

a piacere *p* *cresc.* *sim.*

Timp. **ppp**
Bassi

[slow tremolando] *rall.* *- - -* *-molto*

147 *look*
Ob. *p*

3.1 Introducción basada en los compases 1-3. C. 143 -148

150

153

15 **a tempo primo ma più lento** (♩ = c. 48)

mf *accompagnando*

espress. *tremolando*

Fl. *fz* *mf* *p* *VI. I*

(non trem.) *mf*

156

ten.

cresc.

D fz

3.2 Primer tema c. 149 -157

158 (♩ = ♩) = c.72 (in 8)

mf appassionato

rit.

tremolando

p

160

a tempo

fz

mf Cor Am

3.3 Segundo tema, c. 158 -160

160

a tempo

fz

mf Cor Angl.

p

163

rall.

a tempo

tremolando al fine R.H. only

Bass Cl.

pizz.

3.4 Conclusión basada en los compases 30-31, c. 160 – 165.

2.7 Propuesta interpretativa del primer movimiento *Andante comodo*

El concierto para viola y orquesta de William Walton es uno de los más representativos para este instrumento. Posee todo tipo de dificultades técnicas y significa un gran reto para la musicalidad y expresión. Por lo tanto, a la hora de descifrar el texto es importante tener al menos tres versiones de distintos instrumentistas, ya que a pesar de que la mayoría respeta mucho lo que está escrito en la edición,⁷⁸ dependiendo del instrumentista, algunas veces funcionan mejor algunas arcadas que otras.

Como parte de esta tesina he decidido compartir mi interpretación del Primer movimiento, *Andante comodo*, y explicar por qué escogí determinadas arcadas. Considero que este movimiento posee tres elementos muy particulares: primero, las grandes frases de octavos que con las ligaduras van jugando entre lo binario y ternario; segundo, el virtuosismo de los dieciseisavos que en algún momento se vuelven todo un reto por la velocidad; tercero, las coloridas sextas que se presentan cuatro veces a lo largo de todo el movimiento. La edición que trabajé fue la de 1964, sin embargo, al consultar la edición del 2002 noté que había otras propuestas de arcadas que me funcionaban mejor; así que decidí elegir lo que fuera mejor de cada una.⁷⁹ Así mismo y complementando con las ediciones, muchas de las arcadas son gracias al trabajo de los violistas Leo De Neve, Sander Geerts y mi profesora Felisa Hernández.

Comienza con la introducción de la orquesta en tres compases, y en anacrusa al compás cuatro empieza la voz de la viola solista. Inicio esa anacrusa hacia arriba para llegar a la nota Do del primer tiempo del compás cuatro hacia abajo y poder hacer más notorio el regulador y el *cantabile espressivo*, que pide al inicio de esa primera frase. En el mismo compás cuatro estoy ligando los dos últimos octavos del segundo tiempo y después los siguientes tres para mantener más notorio el *mezzo piano*.

⁷⁸ El concierto sólo ha sido editado por la *Oxford University Press*, y existen al menos tres ediciones: 1930, 1964 y 2002.

⁷⁹ Debo señalar que, al igual que las suites de Bach, este concierto es uno de los que se estudian toda la vida; por lo tanto, es probable que en el futuro cambie de parecer al respecto de las arcadas que ahora estoy escogiendo.



En el compás cinco estoy ligando el segundo y tercer tiempos para no crecer con tanta intensidad el último octavo que es la misma anacrusa que hace al principio y poder llegar con más sonido a la nota Re del compás seis (aquí utilizo las mismas arcadas que en el compás cuatro). Llego al compás siete hacia arriba y el último tiempo y medio lo hago hacia abajo para llegar a la nota Si del compás ocho hacia abajo y *forte*; los dos últimos octavos del segundo tiempo los ejecuto separados y el último tiempo lo ligo para llegar al noveno compás hacia abajo. Aquí, ligo el primer tiempo y medio hacia abajo para poder hacer el *diminuendo*, luego el último octavo del segundo tiempo de ese mismo compás lo ligo a la negra siguiente y la siguiente figura igual. De esta manera puedo hacer más cómodamente el regulador de *diminuendo* a *crescendo* y volver a crecer como pide en el compás diez.



A partir del número 1 de ensayo, el texto pide *accompagnando (col.Ob) espress (ma non troppo)*. Comienzo hacia arriba a partir de la nota Re (segundo octavo del compás once), ligo ese primer tiempo con el segundo y tercer tiempos, llego hacia abajo por la raya que pide en la nota Si bemol; lo mismo para el cuarto tiempo aunque ese queda hacia arriba. Esto con la intención de destacar el movimiento cromático que hay en ese compás y acompañar de manera menos agresiva al oboe que lleva el tema. Para el compás 12, y por los reguladores que pide, ligo los cuatro primeros octavos hacia abajo; luego los dos siguientes hacia arriba y con más cantidad de arco para hacer el *crescendo* y los últimos

tres hacia abajo. Llego a la punta en el compás 13 para poder crear mejor el efecto de *pianissimo* que pide el compositor (además de que es un movimiento binario con las octavas ligadas por dos octavos contra el ritmo ternario de la obra). Para los compases 14 al 18 hago las mismas arcadas que en los compases 11 al 13, dado que es la misma propuesta rítmica solo que la segunda vez lo hace medio tono arriba.

En el número 2 de ensayo vuelve a poner el tema del inicio, solo que esta vez lo hace una octava arriba, por lo tanto ocupo las mismas arcadas, pero con mucha más cantidad de arco que al inicio del movimiento.

Handwritten musical score for a piece in 3/8 time. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics "nesta" and dynamic markings "mf cantabile" and "f". The middle staff is a treble clef piano line with dynamic markings "mf" and "accus". The bottom staff is a bass clef piano line with dynamic markings "mf" and "f". The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings.

El número 3 de ensayo es un puente para ir a otro tema. Aquí la subdivisión rítmica se hace más pequeña y se debe destacar cada tiempo fuerte. La arcada que pide en la edición de 1964 es una ligadura antes de cada primer tiempo. Comienzo hacia abajo en el octavo del compás 26, luego los dos dieciseisavos siguientes los separo y los dos siguientes los ligo para llegar hacia abajo cada tiempo fuerte y poder hacer mejor las rayas que pide para cada octavo. Este mismo patrón de arcada lo hago hasta el compás 28. Considero que en toda la frase que comprende desde el compás 29 al 31 es un primer clímax (se presentan por primera vez las sextas), siendo aquí donde concluye la exposición del movimiento.

Handwritten musical score showing a specific section of the piece. It features two staves: a treble clef piano line and a bass clef piano line. The treble staff has a dynamic marking "mf" and the word "accus". The bass staff has a dynamic marking "f". The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings.

Todo lo que se ha expuesto hasta ahora, tanto rítmica como melódicamente, se va a desarrollar a partir del compás 33. En esta sección de sextas, es la primera vez que pide un *fortissimo* y también acentos (sensación binaria); por lo tanto hago exactamente lo que pide el texto de la edición de 1964: todas separadas hasta el *ben tenuto* (donde están los dieciseisavos) aquí ligo los dos primeros, luego separo los siguientes dos y después ligo los dos últimos para llegar hacia abajo en el compás treintauno donde hago las ligaduras que pide para cerrar la frase hacia abajo y dar paso al siguiente tema.

En el número 4 de ensayo el color del sonido es distinto, más juguetón y expresivo, es casi un vals, pero está jugando con las acentuaciones. Aquí estoy respetando las arcadas de la edición de 1964, y en el compás 35, hago la propuesta de la edición del 2002: hacer más notorio el *ritenuto* que pide los tres últimos octavos del segundo tiempo, ligándolos hacia arriba, luego los siguientes dos octavos hacia abajo y los siguientes dos hacia arriba para llegar a la blanca del treintaisiete hacia abajo y así cerrar la frase.

La frase que viene a continuación, considero que es de las más enigmáticas de todo el movimiento. Además de que cambia a un compás compuesto de 7/4, está formada de

cuatro escalones que llevan el mismo patrón rítmico: negra con puntillo ligada a un octavo; después cuatro octavos descendientes y al final un octavo con puntillo. Para esta sección hago la arcada de la edición de 2002. Para llegar al número 5 de ensayo, ese compás anterior que está en 2/4, hago el primer octavo hacia abajo, los siguientes dos hacia arriba pero articulando cada nota y la siguiente hacia abajo para hacer esa nota Re hacia abajo y poder tener mayor soltura en el sonido para la frase *cantabile* de los compases 44 y 45.



A partir del compás 46, empieza el desarrollo de los dieciseisavos que va a terminar en el clímax del movimiento, el número 8 de ensayo, que comprende los compases 69 al 73. También tiene un cambio de carácter y el tempo lo va subiendo por tres escalones (compases, 46, 48, 50) para llegar a un *con spirito* en el número 6 de ensayo.⁸⁰ Las arcadas que ocupo van en patrones de dos compases; ligo los primeros dos dieciseisavos, los siguientes dos los separo, luego a la negra hacia arriba y luego el siguiente dieciseisavo lo hago igual hacia arriba, los siguientes dos separados, luego a la siguiente negra hacia abajo; El siguiente dieciseisavo lo hago hacia abajo y los dos siguientes separados. La negra que sigue va hacia arriba; el dieciseisavo del segundo compás, abajo. Los dos dieciseisavos siguientes hacia arriba y luego al octavo con acento para abajo. A continuación ligo los dos dieciseisavos que siguen, separo los siguientes dos y luego a la nota Re hacia abajo para hacer los siguientes siete dieciseisavos separados. A continuación ligo los siguientes dos y por último, para terminar el escalón y pasar al siguiente, separo esos dos últimos dieciseisavos.

⁸⁰ En la edición de 1964 y la de 2002 nos indica que la negra a 138 mm, pero considero que por las características de la sonoridad de la viola es un tempo un poco incómodo, yo lo estoy tocando entre 120/126 mm.

Utilizo estas arcadas para los siguientes dos escalones y para llegar al número 6 de ensayo. En el compás anterior separo todos los dieciseisavos, justo como piden ambas ediciones. A partir de este número 6 y el 8, (compases 52 al 73) hago todas las notas separadas ya que es donde está el clímax y pide todo el tiempo *fortissimo*.

En la edición del 2002, el número 7 de ensayo nos propone otras arcadas, en los compases en donde hace el movimiento descendente (61, 63, 65, 67). Separa la primera y luego va ligando de dos en dos hasta el siguiente compás, donde está el movimiento ascendente y a continuación vuelve a separarlas. Por ahora me acomoda más tocar toda esa sección separada.

En el número 9 de ensayo aparecen por segunda vez las sextas y el compositor pide *molto espress e rubato* además de que el tempo ya es mucho más lento. Aquí y hasta el número 10 de ensayo estoy haciendo las arcadas que pide la edición de 1964, a excepción del compás 89, 90 y 91, donde separando todos los octavos para tener más soltura con el sonido, ya que pide *fortissimo*.

El número 10 de ensayo me recuerda un poco al número 3, solo que aquí hace una variación con el ritmo que pide *Inquietamente*, pero vuelve a utilizar los escalones para

cambiar de dinámica y llevar a la primer mini cadenza que está en los compases 102 y 103. En esta sección vuelvo a utilizar los patrones de arcadas que también van de dos compases. Estoy respetando la arcada de la edición de 1964, solo estoy cambiando un arco en el último tiempo del segundo compás, separo el primer dieciseisavo y ligo los siguientes tres para poder hacer mejor el *rubato- ritenuto-tenuto* que pide en ese último tiempo. Así, llevo hacia abajo en el siguiente compás que es el segundo escalón y pide *a tempo*.

En el número 11 de ensayo regresa al mismo material rítmico del no.3, solo que esta vez va en una dinámica en *forte* y después hace una escala ascendente para dejar paso al clímax de la orquesta que se encuentra en el número 12 de ensayo. Por lo tanto estoy utilizando las mismas arcadas del número 3.



A partir del número 13 de ensayo comienza el descenso de la tensión orquestal para llevar a la segunda cadenza escrita, que está en el número 14 de ensayo. Aquí se presentan por tercera vez las sextas, pero con el tema principal que comienza con la anacrusa de octavo. El compositor escribe un tempo *Lento y a piacere*, lo cual nos indica ejecutar este pasaje más calmado. Lo comienzo hacia arriba y después mantengo las ligaduras que están en la edición de 1964 para llegar al número 15 de ensayo hacia abajo.⁸¹



En la sección 15 ambas ediciones proponen cosas muy distintas; la de 1964 pide más arcadas separadas; la del 2002, más ligaduras. Personalmente he trabajado ambas y podría decir que las dos funcionan, dependiendo de la sonoridad que se esté buscando. Por el momento he decidido estudiar la edición de 1964 donde, por ejemplo, en el compás 150 el segundo y tercer tiempo los liga por octavo, lo cual hace que se destaque un poco más la

⁸¹ Esta sección me recuerda al acompañamiento que hace el oboe en el número 1 de ensayo, solo que con una variación rítmica.

voz haciendo notorio cada octavo que está acompañando con el tema que lleva el oboe.
Toda esta sección va de los compases 149 al 157.

15

Ob.

A tempo, ~~lento~~ ma più lento (♩ = 48c.)

mf accompagnando

Fl.

Vln. I

Viola

The score consists of five staves of handwritten musical notation. The first staff is for Oboe (Ob.), the second for Flute (Fl.), the third for Violin I (Vln. I), and the fourth for Viola (Viola). The fifth staff is for Viola (Viola). The music is in 2/4 time and features a melodic line with various ornaments and slurs. Handwritten annotations include fingerings (e.g., 0, 1, 2, 3, 4), breath marks (V), and dynamic markings (mf). The tempo is marked 'A tempo, ma più lento' with a quarter note equal to 48 beats per minute. The first measure is marked with a box containing the number 15.



El número 16 de ensayo es la última sección de este movimiento (compases 158 a 165) es la cuarta vez que utiliza las sextas y es la cadenza final. La partitura nos indica que sea *apasionato* y también que las dinámicas y reguladores sean muy claros. Aquí decidí hacer una mezcla de las arcadas que indican las distintas ediciones que he consultado y propongo lo siguiente: el segundo octavo del compás 158 lo ligo hacia arriba junto con los dos dieciseisavos siguientes para hacer el crescendo que marca; inmediatamente ligo el octavo que sigue a los dos dieciseisavos y al octavo, todas hacia abajo; las siguientes cuatro notas hacia arriba, luego el octavo a los dos dieciseisavos hacia abajo. El siguiente octavo lo ligo hacia arriba con los siguientes dos dieciseisavos; los siguientes dos los separo, ligo dos hacia abajo haciendo el *retardando*. Luego los siguientes tres dieciseisavos van ligados hacia arriba para llegar a la nota Mi hacia abajo y hacer la sexta Mi-Do hacia arriba con un crescendo y el octavo del tercer tiempo del compás 160, llegar hacia abajo. Los dos siguientes octavos en tresillo del último tiempo de ese compás los separo empezando para abajo para hacer la negra hacia abajo. Esa nota la ligo como está en la edición de 1964. Las arcadas del compás 161 son las de la edición del 2002. En el compás 162, ligo la negra del primer tiempo al octavo siguiente hacia abajo y los dos octavos que siguen ligados hacia arriba. El compás 163 separo el primer octavo hacia abajo, ligo los siguientes dos hacia

arriba, la negra siguiente ligada al octavo para abajo y ya para ese último tiempo de ese compás y para el último compás hago las arcadas de la edición de 1964 terminando con el arco muy lento hacia abajo.

Capítulo III

Reflexiones en torno a dos obras para la formación de un violista profesional: la *Suite número 3 en sol mayor* de Johann Sebastian Bach y el *Concierto para viola y orquesta (reducción para viola y piano)* de William Walton

En este último capítulo, me gustaría abordar manera reflexiva los retos técnicos y de musicalidad que tuve que enfrentar para poder aprender y ejecutar ambas obras. Como ya mencioné en el capítulo II de este trabajo, las *suites* de Bach son repertorio obligado para todo violista o violonchelista profesional, por lo tanto es importante aprenderlas y abordarlas lo mejor posible, aunque con el paso de los años y con el continuo trabajo que se realice en ellas, puede ir transformándose la propuesta para interpretarla y cambiando las arcadas o digitaciones que se utilicen para ejecutarlas.

En cuanto a la musicalidad (entendida ésta como la simbiosis entre técnica, obra y estética), las *suites* están entre las obras más completas que se han escrito para un instrumento solo. En estas obras polifónicas el intérprete debe presentar distintas voces, lo cual hace que el ejecutante que vaya a abordar la obra, tenga la conciencia de saber destacar cada línea según lo exija la partitura.

Se sabe que Bach escribió estas *suites* después de los *Conciertos de Brandemburgo*. En ella se experimenta la composición de instrumentos *a solo*. Por lo tanto, se han convertido en un pilar de la música y sobre todo en la formación profesional de los violonchelistas y violistas de todo el mundo. Como es un manuscrito, no sabemos cómo es que el mismo Bach hubiera puesto las ligaduras y las indicaciones, pero definitivamente el criterio del ejecutante y sus conocimientos de la retórica del barroco serán fundamentales para plantear su propuesta de interpretación de estas *suites*.

Cuando un estudiante comienza a abordar alguna de ellas, debe tener como base tres elementos básicos: afinación, ritmo y sonido. También es muy importante aprender a descifrar el texto, ya que, como un mapa del tesoro, debemos ir descubriendo y resaltando

todas las melodías, acompañamientos y pausas cuando sea necesario. A lo largo de mi experiencia tanto en la Facultad de Música de la UNAM como fuera de ella, he podido comprender que el proceso que lleva a un músico a aprender a leer el texto (partitura) no es algo que se dé en cuatro años, o en diez: es un trabajo y una búsqueda constante que podría no terminar nunca. Además, hay que tomar en cuenta el proceso del instrumentista, ya que al irse transformando, aprendiendo y creciendo, las suites van tomando distintos colores y maneras de tocar, dependiendo el momento en el que se trabajen.

Como ya mencionamos anteriormente, el manuscrito no deja muchas indicaciones específicas de cómo debería interpretarse esta música, pero si reconocemos la lógica con la que Bach escribió, podemos darnos una idea de los recursos que podemos utilizar para interpretarlas. Por ejemplo, para las arcadas y ligaduras existen diferentes formas de abordarlas. Personalmente pienso que cada instrumentista debe apropiarse de la música y encontrar la mejor manera de transmitir las sensaciones que nos deja la armonía con la que Bach construye las suites; si tenemos un acorde mayor como conclusión de un preludio en armadura mayor, sería muy poco recomendable que se finalice con el arco hacia arriba, ya que la fuerza e inercia con la que se piensa concluir queda completamente al contrario de lo que un arco hacia arriba puede dar, tanto en sonido como en expresividad.

Por lo tanto, el descubrimiento de cómo se va tocando esta música es un trabajo muy personal, pero sin dejar de lado que con el proceso de reflexión que acompaña el estudio para hacer una buena interpretación de las *suites*, el estudiante va a madurar y lograr mejores resultados con las obras posteriores a ésta. La razón de ello es que Bach es un parteaguas en la historia de la música occidental europea y que muchos compositores posteriores, lo toman como un punto de partida para su propia creación artística.

Con respecto al concierto de Walton, puedo notar claramente que es una obra que siempre estaré trabajando al igual que las suites de Bach. Considero que hay mucho que descubrir aún en cuanto al lenguaje musical y muy probablemente, con el paso del tiempo, vaya cambiando de parecer con relación a la propuesta que hemos visto. Es indudable que al estudiar esta pieza he crecido como instrumentista y como músico, ya que tan sólo para

leerla, se necesita mucho más conocimiento físico del instrumento y de cómo utilizar la técnica a favor de priorizar la calidad sonora del mismo.

Personalmente tuve que hacer muchos más ejercicios de escalas y arpeggios; explorar las distintas producciones de colores y sonidos, y adentrarme a las posiciones que se requieren para tocar tanto las dobles cuerdas (sextas) como los pasajes más agudos. Todos estos requerimientos técnicos son mucho menos demandantes en la suite.

También el tipo de carácter que el ejecutante debe representar es completamente distinto a la obra barroca. Este concierto me ha hecho entender que como instrumentistas debemos transformarnos en distintos personajes y saber qué papel estamos representando. A lo largo de este primer movimiento hay muchos cambios de carácter e intención que deben estar representados de manera muy clara. En este caso considero que, aparte de ser un reto meramente técnico, es un desafío aún mayor hacia la personalidad artística de cada ejecutante, explorando de que maneras y formas tenemos para que, a través del instrumento, el discurso musical sea más fluido y natural.

Conclusiones

La viola ha sido un instrumento muy especial en la historia de la música occidental que se ha caracterizado por la recepción peculiar que tiene tanto en los espacios musicales como fuera de ellos. Esto se ha manifestado en la construcción y difusión de imaginarios que ponen de relieve y caricaturizan -entre otras cosas-, la supuesta falta de oído y torpeza de los y las violistas y otros prejuicios generalizados en torno a este sector y su instrumento (dificultades para lograr una afinación exacta, falsa creencia de que las partes que se le escriben son siempre sencillas, timbre, tamaño, volumen de sonido, etc.). Cabe decir que detrás de estas bromas subyace cierto desprecio y desdén por la actividad musical que realizamos.⁸² Sin embargo, el instrumento cada vez amplía su repertorio y hay entre sus ejecutantes, músicos virtuosos de altísimo nivel artístico, posicionándose como un instrumento solista. Como parte de este renovado impulso, cada vez son más los festivales dedicados exclusivamente a promover la actividad de los violistas y la escritura de obras para este cordófono.⁸³

El primer acercamiento que tuve con la viola, fue cuando mi padre me hizo notar que era un instrumento especial, que jugaba un papel distinto en la música y, sin saberlo, me adentré a un universo que se ha ido ampliando en todos los sentidos: desde jugar un papel de acompañamiento en algún concierto de Vivaldi a ser la protagonista de una historia de amor, como el *solo* del *pas de deux* del Ballet "*Giselle*" de Adolphe Adam.

Con el tiempo, la viola me ha parecido cada vez más fascinante, dadas sus muchas posibilidades tímbricas, además de que su sonido, es lo que lo hace un instrumento digno de estudiarse y explorarse. Mi trayectoria en la Facultad de música me ha ayudado a crecer y a obtener herramientas para poder impulsar mi vida profesional a la completa creación artística musical por medio de este magnífico instrumento.

⁸² Por ejemplo: Beckmesser chistes de violas, <https://www.beckmesser.com/chistes-de-violas/>, recuperado 8/01/2021.

⁸³ Por ejemplo el Taller Internacional de Viola de las Américas de la Fundación Hernández Salmerón.

Al realizar esta tesina pensé que podría compartir con las nuevas generaciones mi experiencia y aproximaciones interpretativas a estas dos obras. Tanto las *Suite* de Bach como el *Concierto* de Walton son obras que tienen muchísimo contenido de aprendizaje, que las podremos estudiar durante muchos años y siempre habrá algo nuevo que aprender. Parece como si con los años ellas también fueran creciendo y madurando junto con nuestro crecimiento personal. No temerles, abordarlas con paciencia y respeto, permitiendo nuestro propio tiempo de entendimiento. Con esto me refiero a que el proceso de aprendizaje puede variar mucho de persona a persona, así como la comprensión del discurso musical. El objetivo es siempre tocar esas obras con la mejor interpretación e información posible.⁸⁴

⁸⁴ En mi recital se presentaran además de las obras estudiadas en esta tesina la *Sonata en re mayor para viola* de Mijail Glinka y *Credo*, para viola y piano del compositor mexicano Alexis Aranda.

ANEXOS

En esta parte de mi trabajo, y como mencione anteriormente, he decidido incluir el prefacio de la edición de las Suites de J. S. Bach para poder aportar mayor información sobre su ejecución. Fue escrito por Fritz Spindler, violista principal de la famosa orquesta Gewandhaus de Leipzig. El original está en alemán por lo que creímos conveniente presentar esta traducción ya que presenta de manera breve cuáles han sido las ediciones impresas de las suites así como los manuscritos existentes.

La otra traducción son indicaciones del violista noruego Eivind Holtmark Ringstad al concierto de Walton. Las cinco sugerencias que ofrece para abordar la obra del inglés las he encontrado muy sugerentes. Se basan en el carácter propio de la obra y del estilo de Walton, más que en las indicaciones de Frederick Riddle que anotó a la partitura más conocida por todos los violistas. Creo que este es un debate que siempre ha existido entre el compositor y el ejecutante, aunque como instrumentistas tendemos a seguir al segundo.

Prefacio⁸⁵

Las suites (sonatas) de Joh. Seb. Bach para violonchelo solo, al igual que las sonatas solistas para violín, son una excelente prueba para la habilidad del músico. En ambas siempre se puede hacer algo para medir y desarrollar las fuerzas que sirven a la musicalidad y el dominio técnico.

Por esta razón, además de las sonatas de violín solo, parecía deseable poner a disposición de los violistas todas las suites escritas para violonchelo. La tonalidad en los números 1-5 permanece sin cambio, solo que la viola suena una octava más alta que el violonchelo.

Las suites para violonchelo, lo mismo que las sonatas para violín, proceden del período Cöthen.

La 5ª suite de Joh. Seb. Bach está escrita para violonchelo con la cuerda afinada en La (después de Sol). En la presente edición esta suite se ha transcrito para afinación normal de

⁸⁵ *Johann Sebastian Bach, Suiten für Violoncello allein für Viola übertragen, Heft 1*, Friedrich Hofmeister Musikverlag, Hofheim, Leipzig, 1953.

la viola. Con algunas excepciones (ver indicaciones a pie de página), todas las notas desde la quinta línea hacia arriba suenan una nota más baja que la notación en la escritura a mano. (En la presente publicación, se entiende por “escritura a mano” el original atribuido a Anna Magdalena Bach [cuyos facsímiles se pueden ver más adelante]).

La 6ª suite fue compuesta para un instrumento con 5 cuerdas. No sé si es un violonchelo de cinco cuerdas, como se usaba también en ese momento, o se trate de una viola pomposa construida según sus indicaciones. Debido a la cuerda Mi de este instrumento, la tonalidad tuvo que cambiarse para la viola (quinta abajo). Por esta razón hubo un cambio significativo en la octava del texto. Estas son fáciles de ver comparándolas con el manuscrito.

Esta edición se basa tanto en el manuscrito como en la edición de Alfred Dörffel de la Sociedad Bach (sistema de notación inferior). Dörffel surgió una comparación de los dos manuscritos y las tres primeras impresiones. La Sociedad publicó las suites en el Volumen 6 de las Obras completas de Bach en 1879 (editorial Breitkopf & Härtel). El manuscrito original de las suites como facsímil está contenido en la edición de las 6 suites de Bach por Diran Alexanian, editorial Salaberrt, París. También hay una impresión en los facsímiles a escala reducida de la editorial Reinhardt, Basilea. La letra no es del propio Bach; se dice que proviene de la pluma de su esposa Anna Magdalena. Incluso si hay errores obvios en esta escritura, la claridad de la notación musical es de una precisión admirable. Difícilmente cometer un error. Lo que es deplorable es que la encuadernación no tenga la misma precisión. Sin embargo, el editor cree, sobre la base de muchas comparaciones, haber averiguado la intención principal y la voluntad de Bach.

El arreglo para viola (pentagrama superior) intenta acercarse lo más posible al manuscrito. Para el resto de esta transcripción, consulte el prefacio que precede a la publicación de las sonatas para violín solo (editadas para viola por la misma editorial). Lo que se ahí dice también se aplica en este caso.

Esperemos que este material de estudio único promueva y desarrolle las habilidades del músico y le brinde mucha alegría.

Leipzig, primavera de 1953

Fritz Spindler

Músico de cámara de la Orquesta Gewandhaus de Leipzig

Profesor de Música

5 consejos para aprender el Concierto para viola de Walton⁸⁶

El joven violista noruego Eivind Holtmark Ringstad analiza los desafíos cruciales de uno de los conciertos del repertorio de su instrumento.

El Concierto para viola de Walton se considera hoy en día una obra estándar para el violista, ya que muestra muchos aspectos del instrumento, tanto técnica como musicalmente. Tiene de todo, desde melodías lentas y seductoras hasta pasajes rápidos y virtuosos. Además de la exigente parte en solo, el concierto también tiene un amplio carácter sinfónico. Está escrito para una gran orquesta donde todas las partes son muy exigentes.

La edición que la mayoría de los violistas tienen hoy en día es de la editorial Oxford University Press. La reducción para viola y piano fue publicada por el violista Frederick Riddle. En mi opinión es una buena edición porque Riddle trabajó con el propio Walton y realizó la primera grabación del concierto con la dirección del compositor.

En la edición de Oxford, Riddle hizo muchas anotaciones nuevas para la parte de solo de viola. La dinámica, las ligaduras de expresión, los cambios de tempo y las digitaciones están claramente marcados en la parte de viola. Además de éstas, también se pueden ver marcas suaves en la parte del solo. Por ejemplo, el tempo al principio. Hay dos conjuntos de tempos; el que tiene un texto fuerte es el tempo de Riddle y el de Walton es suave.

⁸⁶ Holtmark Ringstad, Eivind, "5 tips for learning the Walton Viola Concerto", *The Strad*, 26 sep.. 2018. de <https://www.thestrad.com/playing/5-tips-for-learning-the-walton-viola-concerto/8224.article>, recuperada el 23 marzo, 2021.

Lo que sucede naturalmente es que uno comienza a concentrarse en las anotaciones de Riddle y se olvida de mirar las de Walton. Así que mi primer consejo es que te asegures de mirar las marcas de Walton en la parte de viola; encontrarás muchas cosas nuevas e interesantes y una mayor comprensión del trabajo.

1. Equilibrio entre solista y orquesta

El gran desafío en Walton, como en la mayoría de los conciertos, es el equilibrio entre solista y orquesta. El violista se enfrenta al desafío de llevar el sonido a la sala de conciertos con una orquesta detrás. Walton orquesta con densidad, por lo que el equilibrio se vuelve difícil. Lo importante en Walton (y en todos los demás conciertos para viola) es simplemente cambiar todas las dinámicas uno o dos pasos hacia arriba. La dinámica no es solo una descripción del volumen, sino que también debe considerarse una descripción del carácter

2. Encontrar el tempo / pulso

Algo que no se debe olvidar es el pulso. Uno puede caer fácilmente en la práctica del concierto con mucho rubato, sin saber qué hacen las otras voces orquestales en el acompañamiento.

Algo que he intentado hacer cada vez que practico un concierto es dirigir la pieza también. Al hacer esto, se obtiene una conciencia de cómo se llevan a cabo los pulso, particularmente cuando cambian las marcas de tiempo (¡lo que sucede muchas veces en Walton!), así se logra una mayor comprensión de cómo avanza el pulso. De esta manera, se obtiene una verificación real si los ritmos se tocan con precisión. Para mí, esta es una forma alternativa de practicar en lugar de usar el metrónomo.

3. Glissando para ayudar a dar forma a la frase

Para la mano izquierda, es bueno tocar glissando en las diferentes frases: glissandi es importante en Walton ya que es parte de su estilo. No tiene que ocultar glissando (a menos que el glissando no encaje en la frase). Cuando escuchas a cantantes profesionales, usan glissando para alcanzar las notas más altas, lo cual es totalmente natural para la voz

humana. Lo que debemos hacer como instrumentistas es imitar la voz humana, por lo que la forma más fácil de saber si un glissando encaja o no es cantar la frase.

4. La cuerda La

Cuando se le pide a alguien que explique qué hace que la viola sea tan genial, normalmente se dice que la cuerda Do es lo que le da este sonido oscuro y poderoso. Sin embargo, una cosa de la que la gente no habla mucho es la cuerda La, que ofrece tantos colores de sonido en la viola. Sin embargo, entre los violistas rara vez se habla de producir un gran sonido de cuerda de La. La mano del arco necesita mucho menos peso en la cuerda La en comparación con la cuerda Do. Luego, la cuerda La cantará con un sonido cálido y expresivo.

5. Elegir una buena digitación

En este concierto hay muchos pasajes difíciles y cuerdas dobles. Al hacer las sextas dobles en el primer movimiento, por ejemplo, recomiendo probar nuevas digitaciones casi todas las semanas (o incluso todos los días). Esto es para no quedarse atascado en una sola forma de tocar. Al cambiar las digitaciones con frecuencia, uno tendrá más libertad y descubrirá nuevas formas de expresar o tocar de manera más convincente. Encontrar nuevas y buenas digitaciones en una pieza siempre es una gran alegría en mi opinión. Y usa tu cuarto dedo con orgullo. ¡Nunca está de más usarlo!

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar Márquez, Rosaura Alejandra, Notas al programa obras de: Johann Sebastian Bach, Franz Anton Hoffmeister, Dimitri Shostakovich y Leonardo Coral, tesis de licenciatura, UNAM, 2018. <http://132.248.9.195/ptd2018/febrero/0770215/Index.html>
- Bynog, David M., *Notes for Violists: A Guide to the Repertoire*, Nueva York: Oxford University Press, 2020.
- Cerda Macías, Marina Alejandra, La ejecución de seis obras para viola de seis compositores mexicanos del siglo XX, tesis de licenciatura, UNAM, 1997. <http://132.248.9.195/ppt2002/0253649/Index.html>
- De Boucher, Paule. *Magnificat Jean-Sébastien Bach, Le cantor*, Evreux: Gallimard, 1991
- Dobrev, Bojidar. "Glinka's Sonata for Viola", *Journal of the American Viola Society*, vol. 8, no. 2, 1992, pp. 12-15.
- Domínguez Hernández, Efraín, *Notas al programa*, tesis licenciatura, UNAM, 2012. <http://132.248.9.195/ptd2013/agosto/0700008/Index.html>
- Dunham, James F., "The Walton Viola Concerto: A Synthesis", *Journal of the American Viola Society*, v. 22, n. 1, 2006, pp. 13-20.
- Eidman, Klaus, *La verdadera vida de Johann Sebastian Bach*, Siglo XXI de España Editores, 1999.
- Harnoncourt, Nikolas, *La música como discurso sonoro, hacia una nueva comprensión de la música*, Acantilado, Barcelona, 2006.
- Latham, Alison, *Diccionario Enciclopédico de la Música*, FCE, México, 2008.
- Limón Astudillo, Ulises, Notas al programa: obras de Joaquín Gutiérrez Heras, Anton Hoffmeister, Mikhail Glinka y Henry Vieuxtemps, tesis de Licenciado en Instrumentista (viola), México, Facultad de Música, UNAM, 2018. <http://132.248.9.195/ptd2018/noviembre/0782153/Index.html>
- Lucero Quintana, Alexandro, Notas al programa, obras de: Johann Sebastian Bach, Javier Montiel y Robert Schumann, tesis de licenciatura, UNAM, 2014.
- Maldonado Ríos, Rosalba, *Música mexicana para viola obras de siete compositores del siglo XX*, grabación, tesis de licenciatura, UNAM, 1998. <http://132.248.9.195/pdbis/266950/Index.html>
- Milislavljivic, Milan, *The Evolution of Viola Playing as Heard in Recordings of William Walton's Viola Concerto*, A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree Doctor of Musical Arts, Rice University, Houston, Texas, April 2011.
- Mendoza Jansch, Yetlanetzi, *Notas al programa*, título licenciatura, UNAM, 2012. <http://132.248.9.195/ptd2012/junio/0681105/Index.html>

Morales Álava, Paola del Pilar, *Análisis descriptivo e interpretativo del primer y segundo movimiento del Concierto para Viola y Orquesta de William Walton*, Proyecto de Grado, Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Artes, Carrera de Estudios Musicales, Bogotá D. C., mayo de 2014.

Pulos, Nicholas. *Concerto for Viola and Orchestra by William Walton*, An Essay submitted to the Department of Music in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Music, the Department of Music, Edmonton, Alberta, spring, 1975.

Tatton, Thomas, "Bach Violoncello Suites Arranged for Viola: Available Editions Annotated", *Journal of the American Viola Society*, Summer 2011, v. 27, Online Issue, pp. 5-27. Consultado el 5/03/2021 de <http://studio.americanviolasociety.org/javs/JAVS2011Su.pdf>

Winold, Allen. *Bach's cello suites: analyses and Explorations. Vol I: Text*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 2007.