

**UNIVERSIDAD DE PANAMÁ
FACULTAD DE BELLAS ARTES
ESCUELA DE INSTRUMENTOS MUSICALES Y CANTO**

**“ANÁLISIS DE LA VIOLA Y SU LUGAR EN LA ORQUESTA
Y COMO SOLISTA DESDE EL SIGLO XVII HASTA EL
SIGLO XIX”**

**POR:
ENRIQUE ARTURO VANEGA CARRIÓN**

**PANAMÁ, REPÚBLICA DE PANAMÁ
2025**

**UNIVERSIDAD DE PANAMÁ
FACULTAD DE BELLAS ARTES
ESCUELA DE INSTRUMENTOS MUSICALES Y CANTO**

**“ANÁLISIS DE LA VIOLA Y SU LUGAR EN LA ORQUESTA
Y COMO SOLISTA DESDE EL SIGLO XVII HASTA EL
SIGLO XIX”**

**POR:
ENRIQUE ARTURO VANEGA CARRIÓN**

**Trabajo de Graduación para
Optar el título de Licenciado en
Bellas Artes con especialización
En Instrumento Musical: Viola**

**PANAMÁ, REPÚBLICA DE PANAMÁ
2025**

.

.

.

.

AGRADECIMIENTOS

Deseo comenzar expresando mi más sincero agradecimiento al profesor Samuel Corrioso, quien, cuando yo tenía apenas 13 años y no tenía conocimientos musicales formales, tomó la decisión de orientarme hacia la viola en lugar del violín. Hasta el día de hoy desconozco sus motivos, pero me gusta pensar que fue una elección deliberada. Gracias a esa decisión, hoy tengo el privilegio de presentar este trabajo de grado.

Agradezco profundamente al Dr. Carlos Rafael Machado, mi asesor, por su paciencia inquebrantable ante mis constantes dudas y falta de confianza, y por no darse por vencido conmigo en ningún momento.

A la Dra. Oryana Racines, quien fue mi primera profesora de instrumento al ingresar a la carrera, le reconozco su invaluable aporte en mi formación técnica. Gracias a su enfoque riguroso, logré avances significativos en mi desempeño, y también fue ella quien me animó a incluir estos agradecimientos en el trabajo que hoy presento.

Al profesor Daniel Gálvez, le expreso mi más profundo agradecimiento. En un tiempo relativamente corto, su apoyo ha sido fundamental para la preparación de mi recital, y le debo más de lo que puedo expresar con palabras.

Finalmente, a mis pocos pero valiosos compañeros, hoy convertidos en verdaderos amigos, gracias. Ustedes me han acompañado incluso en mis momentos más difíciles, y con risas, llanto y apoyo constante, me han ayudado a no rendirme en esta carrera.

CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS	III
SECCIÓN UNO: Análisis de la Viola y su lugar en la orquesta y como solista desde el siglo XVII hasta el siglo XIX.	2
Historia y desarrollo de la viola	3
La viola en el contexto orquestal y solista a través de los siglos	4
Conclusión	15
SECCIÓN DOS: Biografías de los compositores a interpretar	16
Johann Sebastian Bach	17
Carl Phillip Stamitz	19
Johannes Brahms	21
Astor Piazzolla	23
SECCIÓN TRES: ANÁLISIS DEL REPERTORIO	25
J. S. BACH, SUITE PARA CELLO SOLO NO. 2 EN RE MENOR, ARR PARA VIOLA. BWV 1008	
Preludio	26
Allemande	33
Courante	36
Sarabande	39
Gigue	42
JOHANNES BRAHMS, SONATA PARA VIOLA Y PIANO NO. 1 EN FA MENOR. OP 120. NO 1. Movimientos I, II y IV.	
Primer mov.: <i>Allegro appassionato</i>	47
Segundo mov.: <i>Andante un poco adagio</i>	59
Cuarto mov.: <i>Vivace</i>	68
CARL P. STAMITZ, CONCIERTO PARA VIOLA EN RE MAYOR. OP 1	
Primer movimiento. <i>Allegro non troppo</i>	82
ASTOR PIAZZOLLA, CAFÉ 1930, PARA GUITARRA Y VIOLA	
Café 1930	101
SECCION CUATRO: RECOMENDACIONES TECNICAS	114

CONCLUSIONES	125
BIBLIOGRAFÍA	126

Índice de Figuras

Figura 1	10
Figura 2	13
Figura 3	13
Figura 4	17
Figura 5	19
Figura 6	21
Figura 7	23
Figura 8	27
Figura 9	27
Figura 10	28
Figura 11	28
Figura 12	29
Figura 13	30
Figura 14	30
Figura 15	31
Figura 16	31
Figura 17	32
Figura 18	34
Figura 19	35
Figura 20	37
Figura 21	38
Figura 22	40
Figura 23	41
Figura 24	43
Figura 25	45
Figura 26	47
Figura 27	48
Figura 28	49
Figura 30	50
Figura 31	51
Figura 32	51
Figura 33	52
Figura 34	52
Figura 35	53
Figura 36	53
Figura 37	54
Figura 38	55
Figura 39	55
Figura 40	56

Figura 41.....	56
Figura 42.....	57
Figura 43.....	57
Figura 44.....	58
Figura 45.....	60
Figura 46.....	61
Figura 47.....	62
Figura 48.....	62
Figura 49.....	63
Figura 50.....	64
Figura 51.....	65
Figura 52.....	65
Figura 53.....	66
Figura 54.....	68
Figura 55.....	69
Figura 56.....	69
Figura 57.....	70
Figura 58.....	70
Figura 59.....	70
Figura 60.....	71
Figura 61.....	71
Figura 62.....	72
Figura 63.....	73
Figura 64.....	73
Figura 65.....	74
Figura 66.....	75
Figura 67.....	75
Figura 68.....	76
Figura 69.....	77
Figura 70.....	78
Figura 71.....	79
Figura 72.....	79
Figura 73.....	80
Figura 74.....	80
Figura 75.....	81
Figura 76.....	82
Figura 77.....	85
Figura 78.....	86
Figura 79.....	87
Figura 80.....	88
Figura 81.....	89

Figura 82.....	89
Figura 83.....	91
Figura 84.....	91
Figura 85.....	91
Figura 86.....	92
Figura 87.....	92
Figura 88.....	93
Figura 89.....	93
Figura 90.....	93
Figura 91.....	94
Figura 92.....	94
Figura 93.....	95
Figura 94.....	96
Figura 95.....	96
Figura 96.....	96
Figura 97.....	97
Figura 98.....	97
Figura 99.....	98
Figura 100.....	98
Figura 101.....	99
Figura 102.....	100
Figura 103.....	102
Figura 104.....	103
Figura 105.....	104
Figura 106.....	105
Figura 107.....	106
Figura 108.....	107
Figura 109.....	108
Figura 110.....	109
Figura 111.....	110
Figura 112.....	111
Figura 113.....	112
Figura 114.....	113

INTRODUCCIÓN

La motivación para investigar la evolución de la viola a lo largo de los siglos surge, en parte, de la persistente carga de estigmas y comentarios peyorativos que han acompañado históricamente a este instrumento. Aunque resulte difícil admitirlo, dicha percepción negativa —frecuentemente expresada en comparaciones desfavorables con el violín— me llevó a cuestionarme qué factores históricos, culturales y musicales permitieron que esta imagen perdurara hasta nuestros días.

Es importante señalar que esta investigación no nace del impulso de un violista resentido que busca defender su instrumento desde un enfoque meramente emocional o sentimental. Más bien, responde a una inquietud genuina por comprender el recorrido histórico de la viola y por reconocer, con objetividad y admiración, los procesos que la han llevado desde un rol secundario en la música de cámara y orquestal hasta alcanzar un lugar destacado dentro del repertorio académico y solista.

Esta mirada retrospectiva no solo pretende aportar al conocimiento musicológico del instrumento, sino también fomentar en los intérpretes actuales —incluyéndome— un sentido de pertenencia y orgullo por la evolución técnica, estética y simbólica que la viola ha experimentado a lo largo de los siglos.

Este trabajo tiene como objetivo rastrear y analizar la evolución del rol de la viola desde el periodo barroco hasta la actualidad, tanto en el ámbito orquestal como solista. A través del estudio de obras escritas por diversos compositores en distintas épocas, procuraré identificar no solo las funciones que se le asignaban al instrumento, sino también las capacidades técnicas y expresivas que los propios compositores atribuían a los intérpretes de viola. De esta manera, se evidenciará cómo la viola, inicialmente relegada a un papel de acompañamiento armónico, fue adquiriendo progresivamente una presencia más protagónica dentro del tejido orquestal, hasta consolidarse como un instrumento digno de un repertorio solista propio.

Complementariamente, esta tesina incluirá breves reseñas biográficas y contextuales de los compositores cuyas obras serán interpretadas en el recital final, así como un análisis técnico y estilístico de dichas piezas, con el fin de enriquecer la comprensión del repertorio abordado.

SECCIÓN 1

ANÁLISIS DE LA VIOLA Y SU LUGAR EN LA ORQUESTA Y COMO SOLISTA DESDE EL SIGLO XVI HASTA EL SIGLO XIX

HISTORIA Y DESARROLLO DE LA VIOLA

El origen de la viola, al igual que el de la familia de instrumentos de cuerda frotada, ha sido objeto de debate durante mucho tiempo debido a la imposibilidad de establecer de manera precisa su fecha y lugar de creación. En comparación con otros instrumentos de su misma familia, como el violín, el violonchelo y el contrabajo, la viola ha recibido considerablemente menos atención en cuanto a la documentación de su historia y evolución.

Mientras que estos últimos cuentan con extensos volúmenes dedicados a recopilar su desarrollo histórico y técnico, la viola ha sido en gran medida relegada, lo que ha dejado un vacío notable en el registro de su trayectoria como instrumento musical. Todo esto basado en las escasas fuentes a las que se tienen acceso en Panamá.

La familia de instrumentos de cuerda frotada, en sus formas actuales, habría evolucionado durante el siglo XVI, probablemente en el norte de Italia. En esta región, luthiers como Andrea Amati, Gasparo da Salò y otros refinaron los instrumentos hasta otorgarles las formas duraderas que permanecen en la actualidad. El diseño de los instrumentos de esta familia no fue producto del trabajo de un único artesano, sino el resultado de un desarrollo gradual basado en los experimentos de numerosos luthiers, quienes exploraron diversas formas hasta alcanzar el modelo considerado ideal.

Andrea Amati figura entre los primeros en establecer el formato de la familia del violín tal como se conoce en la actualidad. La evidencia existente no permite determinar con certeza si la viola precedió o no al violín; sin embargo, se considera probable que ambos instrumentos, junto con el violonchelo, hayan surgido simultáneamente como integrantes de una nueva familia de instrumentos de arco.¹

Antes de la estandarización de la viola y el resto de los instrumentos de la familia de cuerdas en el siglo XVI, existió la familia del viol, cuya aparición antecede a la del violín. Esta familia se dividía en dos grupos principales: las viola da gamba, que se ejecutaban sostenidas entre las piernas, y las viola da braccio, que se tocaban apoyadas en el brazo. De este último grupo se derivan los instrumentos modernos como la viola, el violín, el violonchelo y el contrabajo.

¹ Riley, M. W. (1993). *The history of the Viola, Volume I* (1st ed., pp. 10-11). Braun-Brumfield, Ann Arbor, Michigan, U.S.A.

LA VIOLA EN EL CONTEXTO ORQUESTAL Y SOLISTA A TRAVÉS DE LOS SIGLOS

Siglo XVII

En la Italia del siglo XVII surge una de las formas de composición que más afectaría al desarrollo de la viola como instrumento solista y/o de ensamble: la forma Sonata trio. Según Erich Schenk, esta tuvo sus orígenes en el norte de Italia, en la Escuela Lombardo-Veneciana.² Para mediados del siglo XVII la forma Sonata Trío ya habría sido adoptada por compositores más hacia el sur, sin embargo, no fue hasta 1680 en Roma que esta forma llegó a su más grande ímpetu gracias a los trabajos de Archangelo Corelli, quien escribió 48 sonatas trio en cuatro sets de doce.

La forma sonata trio excluía a la viola como instrumento participante. La configuración usual era: dos violines, o dos flautas, o dos oboes, o dos cornettos y bajo continuo. A pesar de su nombre la sonata trío no limita el número de instrumentistas a tres, de hecho, era de esperarse de cuatro a más ejecutantes involucrados. El bajo continuo estaba formado por un instrumento de teclado (clavecín u órgano) y una gamba, cello o contrabajo tocando la línea del bajo.

La viola al no poder participar de una de las formas más populares del periodo barroco en cuanto a música de cámara sufrió un retroceso en su desarrollo ya que los compositores comenzaron a negar las posibilidades de la viola como instrumento solista. A diferencia por ejemplo del cello que a finales del siglo XVII muchos compositores mostraron un gran interés en componer piezas para él. Domenico Gabrielli (c. 1640-90) compuso dos sonatas para cello y bajo cifrado además del *Ricarare per violoncello*, Op. 1, en 1687.

Los primeros trabajos compuestos específicamente para la viola según Franz Zeyringer incluyen una *Sonata para viola* del organista veneciano, Massimiliano Neri en 1651, una obra publicada en 1644 por el organista florentino, Nicholas á Kempis titulada *Sonata para violin y viola*; y una *Sonata para viola* de Carlo Antonio Marino, que apareció a finales del siglo XVII.³ El resto del repertorio para viola disponible durante este periodo en su gran mayoría eran adaptaciones de piezas compuestas originalmente para viola da gamba. Esta escasez de repertorio para la viola podría ser atribuida a la predilección italiana del siglo XVII por el violín y el cello como instrumentos solistas.

La orquesta Italiana de inicios del siglo XVII no tenía una configuración estandarizada, y aun así la viola la mayor parte de las veces se le asignaba como parte del continuo. De haber

² Schenk, E. (1955). , *The Italian Trio Sonata* (1st ed., p. 5). Köln: Arno Volk.

³ Franz Zeyringer, *Literature für Viola* (Hartberg: Julius Schönwetter, 1976). p. 51.

alguna pieza que llevara una parte escrita para la viola, estas partes se dividirán en *Viola I (alto)* y *Viola II (tenor)*.⁴

Algunos compositores ya escribían partes específicas para la viola como en la Suite *Primo Ballo* de Lorenzo Allegri (c. 1573-1648) que en su score incluye: Violines I, II y III, Viola (clave de alto), Cello o Viola II (clave de bajo) y continuo.⁵

No sería hasta mediados del siglo XVII que se terminaría de desarrollar el formato que más enriquecería el repertorio orquestal de la época y además aseguraría un puesto para la viola dentro de la orquesta: el *Concerto Grosso*. Esta forma tuvo grandes exponentes como Corelli, Vivaldi y otros alrededor de 1700. Los 12 *Concerti Grossi*, Op. 6 de Corelli sirvieron como molde para muchos otros compositores entre ellos Handel y Geminiani. El formato de Corelli fue escrito para un grupo denominado *Concertante (solista)* conformado por 2 violines, un cello y un instrumento de teclado; y otro grupo denominado *Ripieno (grupo orquestal)* compuesto por violines I, violines II, viola, cello y continuo.

Aunque gracias a este formato la viola empezó a incluirse dentro del orgánico orquestal, no siempre los compositores siguieron la orquestación de Corelli al pie de la letra, sin embargo gracias al *Concerto Grosso* otros compositores pudieron empezar a notar la diversificación de los usos de la viola dentro de la orquesta.

En Francia también había una fuerte preferencia hacia el violín durante este periodo. En su tratado enciclopédico *Harmonie Universelle* (1636)⁶ Marin Mersenne describe en su *Livre IV* del *Traite des instruments*, donde ilustra y describe los instrumentos de cuerdas, su preferencia sobre el violín el gran potencial que tenía este instrumento.

Los nombres con los que se conocían las partes de viola en Francia durante 1556 eran *Haute contre* y *Taille*, el primero haciendo referencia la viola alto (la viola pequeña) y el segundo a la viola tenor (una viola de mayor dimensión) (Mersenne, 1636–1637, p. 185). En 1636 Mersenne incluiría una parte más para el grupo de alto-tenor en las violas, denominado *Quinte* o *cinquiesme* que tocaría en el rango agudo de la voz alto.

Aun con toda la predilección francesa hacia el violín, la viola tenía una importancia sustancial dentro de la música orquestal de Francia. Sobre todo en la corte real del Rey Louis XIV formando parte de la configuración de “*Les 24 violons du Roy*” o “Los 24 violines del Rey”. Esta agrupación fue fundada en 1626 como el grupo de cámara exclusivo de las festividades y eventos protocolares del palacio de Versailles. Las cinco partes que conformaban esta agrupación eran:

⁴ Riley, M. (1993). The history of the viola (Vol. 1, p. 72).

⁵ Beck, H. (1966). Anthology of music: The suite (pp. 76–80). Arno Voolk Verlag.

⁶ Mersenne, M. (1636–1637). Harmonie Universelle. S. Cramoisy.

6 <i>Dessus</i>	}	Violines
4 <i>Haute-Contre or Haute-Contre Taille</i>		Violas alto y Tenores
4 <i>Taille</i>		
4 <i>Quinte or Cinquiesme</i>		
6 <i>Basse</i>		Cellos

La parte *Dessus* designada a los violines se escribía en clave de Sol en primera línea, mientras que la parte de *Quinte*, *Haute Contre* y *Taille* se escribían todas en clave de Do en primera, segunda y tercera línea respectivamente. La línea de *Basse* por otro lado aparecía escrita en clave de Fa en cuarta línea.

Aunque estas 3 partes para la viola tenían que ser interpretadas en instrumentos más grandes o más pequeños dependiendo de la parte, todas las violas utilizaban la misma afinación Do Sol Re' La' (Mersenne, 1636–1637, p. 180). La viola dentro del ensamble de Los 24 violines del Rey tenía una importancia más sustancial a diferencia de en el Concerto Grosso italiano y se puede ver en el hecho que de los 24 violines del Rey, 12 de los intérpretes conformaban la sección de la viola-tenor. Según Mersenne, el que ese ensamble tuviese esa armonía en el medio de tres partes interpretada en violas de distintos tamaños era uno de los factores principales que contribuían al sonido “poderoso” y “encantador” de los 24 violines del Rey.

A pesar de la notable cantidad de violas que integraban uno de los ensambles más prestigiosos y numerosos de su época, *Les 24 Violons du Roi*, la viola continuaba siendo percibida como un instrumento de menor importancia en comparación con sus homólogos, el violín y el violonchelo. Esta percepción se mantuvo incluso en décadas posteriores, como lo evidencia Johann Joachim Quantz, quien en su tratado de 1752 se refirió a la viola como un instrumento destinado a ser ejecutado por músicos mediocres o con habilidades musicales limitadas. Este flautista no menciona el término *viola*, ya que no se estableció hasta la segunda mitad del siglo XIX, pero claramente se refiere a este instrumento:

"Comúnmente se considera a la *Violette* (Viola da braccio) como un instrumento de poca importancia en la música. La razón de esto parece ser que, a menudo, es interpretado por personas con conocimientos musicales limitados o que no tienen suficiente talento para destacar en el violín. O quizás porque este instrumento ofrece pocas ventajas a quienes lo tocan, lo que hace que los músicos más hábiles no quieran dedicarse a él."⁷

Quantz asigna a los violistas una etiqueta que se quedará pegada a ellos: “no son más que violinistas fracasados”. Su argumento se basa en un círculo vicioso: “como los intérpretes de viola son de baja calidad, los compositores no se preocupan por destacar el instrumento; en consecuencia, las partituras poco interesantes no hacen más que perpetuar la mediocridad de los violistas”. Y Quantz remata su crítica con una sentencia demoledora:

⁷ Quantz, J. J. (1752). *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière* (Cap. XVIII, Sección III, "Du joueur de la violette", p. 211).

"Si estuvieran dispuestos a hacer el esfuerzo necesario, tal vez podrían tener mejor suerte y abrirse camino poco a poco; pero en la mayoría de los casos, se estancan junto a sus violettes hasta el final de sus días." (Quantz, 1752, p. 212)

La música orquestal en Alemania durante el siglo XVII mantenía a la viola en un rol meramente de acompañamiento, según Gustav Beckmann, ejecutando solamente las partes del medio. Sin embargo algunas excepciones como en la *Sonata violino solo um Braccia* de Schmelzer muestran que no siempre era el caso.

En esta obra de seis partes para violín solo, cuatro violas y continuo, Schmelzer asigna partes de mayor relevancia a las violas. Esto también se puede ver en su *Sacroprofanus concertus musicus*, una obra compuesta por varias sonatas para violín, viola y trombón.⁸

Siglo XVIII

El interés por la viola como instrumento solista en Francia durante el siglo XVIII sería muy poco hasta que dos virtuosos de Mannheim: Karl (1746-1801) y Anton Stamitz (1754-1809), tocaran piezas de su autoría como un dúo para violín y viola compuesto por Karl en 1772 o los conciertos para viola de Anton en 1788 en el *Concerts Spirituels*⁹ en París y además publicaran varias composiciones para la viola. El éxito de estas presentaciones fue documentado por el violinista y musicólogo francés de la época Jean-Benjamin de Laborde, quien dijo:

"El hijo del celebrado Stamitz ha escrito conciertos para este instrumento (viola), tan agradables para escuchar como difíciles para tocar, y consiguen a causar gran placer al ser interpretados por él."¹⁰

Fue gracias a ese interés alemán y además por necesidad, que en 1782 Michel Corrette publicó el primer método de estudio para la viola, *Méthode d'Alto*, esto significó un gran avance para la enseñanza del instrumento para los tutores de la época y los de los siglos siguientes.

Como se mencionó anteriormente durante el siglo XVIII Alemania sería el país donde el papel de la viola dentro de la orquesta y como solista se desarrollaría considerablemente. Aunque se logró un avance significativo en la percepción y roles asignado al instrumento, este avance se limitaría solo a ciertas ciudades de Alemania. Cada una de estas brindó un tipo de desarrollo distinto en el instrumento, Hamburgo en la ópera, Berlín con la corte de Federico el Grande, Mannheim con su excelentísima orquesta y Viena siendo el epicentro cultural de las artes en

⁸ Beckmann, G. (1918). *Das Violonspiel in Deutschland vor 1700* (Apéndice, No. 18). N. Simrock.

⁹ El Concert Spirituel, fundado en 1725 por Anne Danican Philidor (1681–1728), oboísta de la Capilla Real, fue una importante institución organizadora de conciertos en París hasta 1790.

¹⁰ Laborde, J.-B. de. (1780). *Essai sur la musique ancienne et moderne* (p. 304). París.

Europa en esa época. Así mismo cada una de estas ciudades tuvo compositores clave que contribuyeron no sólo a enriquecer el repertorio de la viola sino también a su desarrollo dentro de la orquesta.

Dentro de los más destacados está Georg Phillip Telemann (1681-1767), un muy prolífico y aclamado compositor alemán, quien le dio a la viola un papel más protagonista como instrumento solista y además en sus composiciones de ensamble la viola tenía constantemente partes de mucho interés musical. Muchos de los manuscritos de sus obras no tienen fecha, sin embargo muchos de ellos fueron impresos mientras estaba vivo, lo que sugiere que estuvo muy activamente componiendo piezas para viola durante la primera mitad de su carrera. Sus obras más destacadas para viola solista incluyen el famoso Concierto en Sol Mayor TWV 51:G9 y el Concierto para dos Violas en Sol Mayor TWV 52:G3.

En cuanto a lo orquestal y ensambles de cámara, Telemann al igual que muchos compositores de su época intencionalmente escribió música que pudiese ser tocada por violista aunque no estuviese listada en el score, como es el caso en sus Sonatas trio escritas para violín, flauta traversa, viola da gamba y cembalo. Las partes de viola da gamba al estar escritas en la clave de alto (clave de Do en tercera línea) daban la posibilidad a los violistas de tocar en este ensamble, una sustitución usual en ese momento.¹¹ Gracias a las composiciones de Telemann, el repertorio barroco solista de los violistas se vio grandemente enriquecido.

No podríamos hablar de compositores alemanes que ayudaran al desarrollo de la viola sin mencionar a Johann Sebastian Bach (1685-1750) quien fue él mismo un violista profesional y comprendía el verdadero potencial del instrumento. Su primera posición profesional como músico fue en la ciudad de Weimar en 1703, donde fue violinista y violista para el hermano menor del Duque de Weimar, Johann Ernst.

Johann Forkel, quien escribió la primera biografía comprensiva de Bach, señala que en los ensambles de cámara Bach siempre prefirió tocar la viola:

“Con este instrumento él estaba, tal cual, en el centro de la armonía, donde él podía escuchar y disfrutar todo lo que sucedía a ambos lados de él.”¹²

Bach entendía a la perfección las capacidades de los instrumentos de cuerda, especialmente la viola. En sus cantatas constantemente le daba protagonismo a las partes de la viola e incluso en algunas como en la BWV 31 *Der Himmel lacht! Die Erde jubilieret* Bach escribía no solo una sino dos partes distintas para la viola divididas en Viola I y Viola II.

En 1721 mientras vivía en la ciudad de Cöthen, Bach escribiría una serie de seis concerti Grossi conocidos como *Los Conciertos de Brandemburgo*. Este juego de concerti tenían una

¹¹ Schultz-Hauser, K. (1970). Preface. En G. P. Telemann: Trio Sonata in G for violin, viola da gamba (viola), and piano (Peters Ed. No. 9145).

¹² Forkel, J. N. (1803). Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke (p. 46).

instrumentación particular cada uno que se diferenciaba mucho al modelo establecido anteriormente por Corelli y otros compositores del barroco. Todos los conciertos consistían de un grupo inusual de *Soli* usualmente en combinación de cuerdas con vientos madera, clavecín e incluso metales. Son de mucho interés para la viola el tercer y sexto concierto de Brandemburgo. En Concierto de Brandeburgo No. 3 BWV 1048 Bach utiliza una instrumentación de solo cuerdas distribuidas en grupos de tres:

Tres violines

Tres violas

Tres cellos

Continuo (bajo y harpicordio)

En el primer y tercer movimiento, las partes de la viola y las del violín se encuentran bastante balanceadas en términos de dificultad y protagonismo.

En el sexto Concierto de Brandemburgo BWV 1051 Bach utiliza la instrumentación más inusual de los seis concerti:

Dos Violas solistas

Dos violas da gamba

Cello

Continuo

En este concierto Bach le da todo el protagonismo a ambas partes solista de la viola. Constantemente están tocando en el registro agudo del instrumento mientras el ripieno se limita mayormente a acompañar las líneas melódicas de los solistas con un ostinato de corcheas constantes.

Durante su periodo en Cöthen también compuso sus Seis suites para cello solo en 1720. Este conjunto de danzas originalmente escritas para el cello se convertirían en parte fundamentales del repertorio barroco para la viola.

En Mannheim la viola prosperaría de la mano de la familia Stamitz, específicamente con los virtuosos de la viola Karl y Anton. El menor, Anton, llegó a escribir cuatro conciertos para viola solista, publicados por editoriales parisinas antes de 1785. El mayor, Karl, compuso una extensa lista de trabajos para la viola en distintos formatos, sonatas para viola y piano, duetos para dos violas, su famoso concierto No. 1 en Re mayor, cuartetos de cuerda para violín, dos violas y cello, sinfonías concertantes; entre otros.

En la segunda mitad del siglo XVIII, comenzaron a aparecer las primeras grandes obras concertantes que daban protagonismo a la viola. Particularmente en Viena la viola prosperó

como nunca de la mano de compositores de gran calibre como Wolfgang Amadeus Mozart y Franz Joseph Haydn (1732-1809), quienes gradualmente empezaron a delegar roles más significativos y protagonicos en sus sinfonías y música de cámara. Sin embargo, estos no lograron sacarla de la sombra dominante del violín. Un ejemplo paradigmático de esta situación es la célebre *Sinfonía concertante en Mib mayor para violín, viola y orquesta*, K.364 (1779) de Mozart, en la que, por una vez, el violín y la viola son tratados como iguales. No obstante, el compositor recurre a un recurso inusual para equilibrar ambos instrumentos: Escribió la parte de la viola solista en Re mayor a diferencia de la parte del violín solista que si está escrita en Mib mayor, y recomienda al violista afinar su instrumento un semitono más alto de lo habitual para obtener un sonido más brillante. Es decir, para poder competir con el violín, la viola debía renunciar en cierto modo a su propia naturaleza.

Mozart
Sinfonia Concertante in Eb
for Violin and Viola
K. 364

Allegro maestoso.

Oboi. **Tutti**

Corni in Es.

Violino principale.

Viola principale.
(A accorda un mezzo tono più alto)

Violino I.

Violino II.

Viola I.

Viola II.

Violoncello.

Contrabasso.

Figura.1. En azul, la parte de viola solista está escrita en Re mayor.

Siglo XIX

La respuesta negativa a esta transformación forzada de la viola la dió Hector Berlioz (1803-1869). Cuando el célebre violinista Niccolò Paganini le encargó un concierto para viola, ya que éste se había hecho con una maravillosa viola Stradivarius y quería estrenarla en público¹³, el compositor francés se negó a escribir una obra basada en los criterios de virtuosismo violinístico que hasta entonces habían sido la norma y era lo que se esperaba de una pieza escrita para el virtuoso italiano de Paganini. En *Harold en Italia* (1834), Berlioz concibió un papel que se ajustaba mejor a la identidad de la Viola: en lugar de desplegar un torbellino de semicorcheas, la viola brilla como un antihéroe melancólico. La obra parece más un poema sinfónico que un concierto tradicional, Berlioz usó de inspiración el poema autobiográfico de Lord Byron *Childe Harold's Pilgrimage*, aunque el plan original era una fantasía dramática para coro, orquesta y viola solista que se llamaría “*Des Derriers Instans de Marie Stuart*” (Los últimos instantes de María Stuart).¹⁴

Cuando el primer movimiento se completó, Paganini solicitó revisarlo, pero para su sorpresa vió demasiados silencios en la parte solista para su gusto a lo que le escribió a Berlioz con mucho descontento: “No tengo suficiente que hacer aquí. Debería estar tocando todo el tiempo.” (Berlioz, 1969, p. 225). Al final, la obra se estrenó el 23 de Noviembre de 1834 en el Conservatorio de París con el violista Chretien Urhan como solista. Durante todo el concierto la audiencia se mantuvo cautivada por la pieza, tanto así que el segundo movimiento tuvo que ser repetido como encore.

Berlioz entendió el potencial expresivo único de la viola, algo que formalizó diez años después en su *Gran tratado de instrumentación y orquestación*:

"De todos los instrumentos de la orquesta, aquel cuyas excelentes cualidades han sido más tiempo ignoradas es la viola. Es tan ágil como el violín, sus cuerdas graves tienen un carácter mordaz particular, sus notas agudas destacan por su apasionada tristeza, y su timbre, de una melancolía profunda, es distinto al de cualquier otro instrumento de arco."¹⁵

Influenciados por la visión de Berlioz y por la manera en que la viola cobró protagonismo en *Harold en Italia*, muchos compositores adoptaron esta nueva identidad del instrumento. Un ejemplo reciente de esta evolución es el *Concierto para viola* de Jörg Widmann, un *Harold* del siglo XXI.

Aunque durante el siglo XIX numerosos compositores comenzaron a asignar a la viola un papel más destacado dentro de la orquesta y la música de cámara —como puede apreciarse en obras como la *Symphonie Fantastique* de Hector Berlioz, así como en las sinfonías de Johannes Brahms y Ludwig van Beethoven—, en las que el instrumento dejó de cumplir una función meramente acompañante para asumir líneas de mayor complejidad técnica, fue

¹³ Berlioz, H. (1969). The memoirs of Hector Berlioz (D. Cairns, Trans., p. 224). V. Gollancz, Ltd.

¹⁴ Berlioz, H. (1932). *Memoirs* (E. Newman, Trans., p. 201). Alfred A. Knopf & Co.

¹⁵ Berlioz, H. (1858). *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (2ª ed., p. 25). Novello & Co.

principalmente en el ámbito solista donde el repertorio para viola experimentó un notable enriquecimiento.

Diversos compositores contribuyeron con un número considerable de obras originales y adaptaciones provenientes de otros instrumentos, ampliando así las posibilidades expresivas y técnicas del instrumento. A estas alturas, las composiciones para viola se alejaban de los enfoques simplistas y de los estereotipos infundados que cuestionaban la capacidad de los violistas para ejecutar pasajes técnicamente exigentes. El nivel de dificultad presente en las obras compuestas durante este periodo refleja una expectativa clara: la ejecución competente y refinada por parte del intérprete.

Johannes Brahms (1833–1897), compositor alemán, manifestó una afinidad notable por la viola, lo cual se refleja en su tratamiento del instrumento tanto en contextos solistas como en la música de cámara, tríos, sinfonías y otros formatos menos convencionales. En sus obras orquestales, Brahms no dudó en asignar a la sección de violas solos y pasajes de considerable dificultad técnica, reconociendo así el potencial expresivo y técnico del instrumento.

Dentro del repertorio solista para viola, destacan de manera particular las *Sonatas n.º 1 en fa menor* y *n.º 2 en mi bemol mayor*, Op. 120, compuestas en 1894 originalmente para clarinete y piano. Estas obras fueron concebidas para el clarinetista virtuoso Richard Mühlfeld, pero el propio Brahms realizó adaptaciones específicas para viola. En dichas versiones, el compositor no solo modificó el registro en determinados pasajes para ajustarlo a la tesitura del instrumento, sino que también introdujo alteraciones técnicas relevantes, como el uso de dobles cuerdas y la expansión del rango sonoro hacia las zonas que mejor resaltan el carácter grave y cálido propio de la viola. En su música de cámara, Brahms demuestra una apreciación particular por la viola, a la cual asigna con frecuencia pasajes solistas y momentos destacados dentro del conjunto. Esta valoración se evidencia en obras como los quintetos con cuerdas Op. 88 y Op. 111, así como en los cuartetos de cuerdas Op. 51, n.º 1 y n.º 2.

Una muestra especialmente significativa de este tratamiento se encuentra en el *Cuarteto en Si bemol mayor*, Op. 67, donde la parte de viola presenta un material técnico y musicalmente exigente a lo largo de todos los movimientos. En el tercer movimiento, titulado *Agitato (Allegretto non troppo)*, se observa de forma explícita la intención del compositor de destacar a la viola: Brahms le asigna la exposición del tema principal, indicando que lo ejecute sin sordina, en contraste con el resto del conjunto, al cual instruye expresamente a tocar con sordina. Esta decisión subraya el carácter protagónico de la viola en esta sección y refuerza su papel como voz predominante dentro de la textura del movimiento.



Figura 2. Brahms, Cuarteto en Sib Op.67. III mov.

Brahms incluso compuso obras donde incluía a la viola dentro de un formato no tan usual como en *Zwei Lieder für Alt, Bratsche und piano: Gestillte Sehnsucht, und Gestliches Wiegenlied* (Dos canciones para Alto, Viola y Piano: *Deseo apaciguado* y *Canción de cuna Espiritual*), Op. 91 publicadas en 1884.

Otro compositor que otorgó a la viola un tratamiento acorde con su importancia fue Felix Mendelssohn (1809-1847). Además de ser pianista, Mendelssohn fue un violista competente, participando en actividades de música de cámara junto a destacados virtuosos de su época, como Niccolò Paganini y Ferdinand David.

A la edad de quince años, compuso su única obra para viola solista, la *Sonata en Do menor para viola y piano*, en el año 1824. Dentro de su producción camerística, destacan por la relevancia del papel asignado a la viola el *Quinteto en La mayor, Op. 18* y el *Quinteto en Si bemol mayor, Op. 87*, los cuales presentan una notable cantidad de pasajes de interés técnico y musical para este instrumento. Y adicionalmente el compositor dobló la cantidad de violas en estos.



Figura 3. Mendelssohn, Quinteto en La mayor. Op 18.

En su *Cuarta Sinfonía*, conocida como la “*Italiana*”, Mendelssohn asigna el material temático del segundo movimiento a la sección de violas, otorgando un rol central en el desarrollo musical. Asimismo, en el cuarto movimiento, titulado “*Saltarello*”, el compositor plantea pasajes para las violas que presentan un alto grado de dificultad técnica y exigencia musical, equiparable al tratamiento otorgado a los violines, sin concesiones en cuanto a la complejidad o protagonismo de la parte.

CONCLUSIÓN

Hasta antes del siglo XIX, el desarrollo de la viola y su reconocimiento como instrumento serio se vieron obstaculizados por una combinación de factores. Por un lado, los compositores carecían de los conocimientos necesarios para escribir partes que exigieran un nivel técnico elevado o que presentaran complejidad musical; por otro, los intérpretes asignados al instrumento solían ser músicos de escasa habilidad que encontraban en la viola un refugio tras su incapacidad para desempeñarse adecuadamente como violinistas.

Como afirma Berlioz en su *Gran Tratado de Instrumentación* (1858, p. 25): “...era desafortunadamente imposible, en esa época, escribir algo para las violas que tuviera un carácter destacado o que requiriera siquiera una habilidad ordinaria en la ejecución. Los intérpretes de viola siempre eran seleccionados entre los descartes de los violinistas. Cuando un músico se veía incapaz de desempeñarse dignamente como violinista, buscaba refugio entre las violas. De ahí surgió que los intérpretes de viola no sabían tocar ni el violín ni la viola.”

Esta situación resulta comprensible desde la perspectiva del compositor de la época. Ante la limitada destreza técnica de los intérpretes de viola, surgía un dilema: optar por escribir una parte musicalmente interesante, con el riesgo de una ejecución deficiente, o recurrir a una escritura más sencilla que garantizara su correcta interpretación, aunque relegara a la viola a un papel meramente funcional. Así, el instrumento terminó consolidándose como un elemento de apoyo en la orquesta, cuya principal consigna era "no estorbar, pero ayudar en lo posible".

El círculo vicioso descrito por Quantz se convirtió, siglo y medio después, en un círculo virtuoso. A medida que los violistas ganaban reconocimiento y prestigio, comenzaron a recibir encargos de nuevas obras, enriqueciendo el repertorio y fomentando la formación de futuras generaciones de intérpretes. La viola pasó a ocupar un lugar destacado en la producción de grandes compositores como Béla Bartók y Benjamin Britten. Dmitri Shostakóvich incluso dedicó en 1970 su *Cuarteto de Cuerda n.º 13* al violista Borisovsky, otorgándole un papel central a lo largo de la obra. El tiempo en que la viola estaba ausente de la sonata en trío parece haber quedado muy atrás.

SECCIÓN DOS
BIOGRAFÍAS DE LOS COMPOSITORES A INTERPRETAR

JOHANN SEBASTIAN BACH

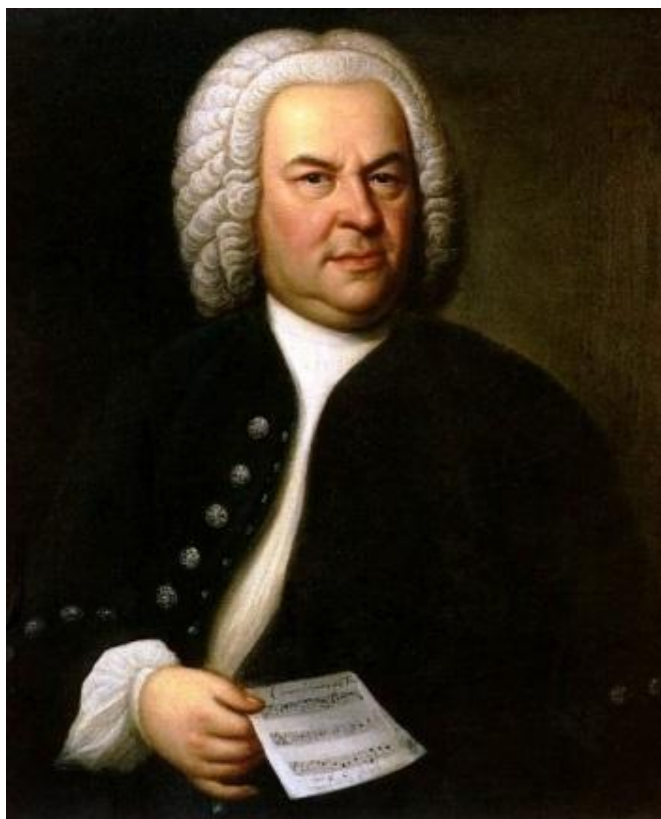


Figura 4. Johann Sebastian Bach

Johann Sebastian Bach (1685-1750) fue un reconocido compositor y músico alemán del período barroco. Es ampliamente considerado como uno de los más grandes compositores en la historia de la música clásica occidental. La producción musical extensa y diversa de Bach abarca composiciones en varios géneros, incluidas obras instrumentales, música vocal y música de iglesia. Bach nació el 21 de marzo de 1685 en Eisenach, Alemania, en el seno de una familia de músicos. Su padre, Johann Ambrosius Bach, era músico de la corte y varios de los familiares de Bach también eran músicos consumados. Bach recibió su primera educación musical de su padre y su hermano mayor, Johann Christoph Bach.

A la edad de diez años, tras la muerte de sus dos padres, Bach se mudó a Ohrdruf para vivir con su hermano mayor, Johann Christoph.¹⁶ Allí continuó su formación musical y recibió formación en teclado y composición. Los talentos musicales de Bach se hicieron evidentes rápidamente y desarrolló una profunda pasión por la música. En 1703, Bach se embarcó en un viaje a Lübeck para escuchar la actuación del renombrado organista y compositor Dieterich Buxtehude. Este viaje influyó mucho en el desarrollo musical de Bach y consolidó su

¹⁶ David, H. T., & Mendel, A. (1945). *The Bach Reader. A life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents* (1st ed., p. 26). *W. W. Norton & Company, Inc. New York.

reputación como organista. Ocupó varios puestos como organista y músico en Arnstadt, Mühlhausen, Weimar y otras ciudades a lo largo de su carrera.

En 1723, Bach asumió el cargo de “*kapellmeister*” en la iglesia de Santo Tomás en Leipzig, cargo que ocupó hasta su muerte.¹⁷ Como cantor, era responsable de componer música para los servicios de la iglesia y entrenar al coro. Durante su tiempo en Leipzig, Bach compuso algunas de sus obras más famosas, incluida la Pasión según San Mateo, la Misa en si menor y el Clave bien temperado.

A pesar de su inmenso talento musical, las obras de Bach no fueron ampliamente reconocidas durante su vida fuera de su círculo inmediato. Fue solo en el siglo XIX, con el resurgimiento del interés por la música barroca, que el genio de Bach comenzó a apreciarse por completo. Desde entonces, su música se ha convertido en la piedra angular del repertorio de música clásica y continúa inspirando a músicos y audiencias de todo el mundo.

Johann Sebastian Bach falleció el 28 de julio de 1750 en Leipzig, Alemania, a los 65 años de edad. La causa exacta de su muerte ha sido objeto de especulación y debate entre los estudiosos durante muchos años. La causa inmediata de la muerte de Bach se registró como un derrame cerebral o una enfermedad relacionada con un derrame cerebral. Bach había sufrido un deterioro de la salud en sus últimos años, incluida la vista defectuosa y varias dolencias físicas. En abril de 1750, se sometió a una cirugía ocular realizada por el oculista británico John Taylor, que no logró restaurar su visión.¹⁸

Después de la cirugía, la salud de Bach se deterioró aún más y experimentó múltiples accidentes cerebrovasculares. El 28 de julio de 1750 entró en coma y murió ese mismo día. Su fallecimiento fue lamentado por su familia, amigos y colegas en la comunidad musical. J.S. Bach fue enterrado el 31 de julio de 1750 en una tumba sin nombre en el cementerio de St. John en Leipzig. Desafortunadamente, su tumba finalmente se perdió y se desconoce la ubicación exacta de sus restos. En el siglo XIX, se erigió un monumento en su honor en la iglesia de San Juan en Leipzig, donde Bach había sido director de coro.

Bach dejó un legado duradero no solo como compositor sino también como maestro y teórico de la música. Su extensa colección de obras para teclado, como sus fugas y preludios, se ha convertido en material pedagógico imprescindible para pianistas y organistas. El enfoque innovador de Bach hacia la armonía y el contrapunto sentó las bases para futuros desarrollos musicales e influyó en compositores posteriores, incluidos Mozart, Beethoven y Chopin.

¹⁷ David, H. T., & Mendel, A. (1945). *The Bach Reader. A life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents* (1st ed., p. 87). *W. W. Norton & Company, Inc. New York.

¹⁸ (n.d.). Dietrich Buxtehude y Johann Sebastian Bach Dos grandes organistas del barroco. IMER.mx. <https://www.imer.mx/opus/buxtehude-y-bach/>

CARL PHILLIP STAMITZ



Figura 5. Carl P. Stamitz

Carl Philipp Stamitz (nacido el 7 de mayo de 1745 en Mannheim y fallecido el 9 de noviembre de 1801 en Jena) es considerado una figura destacada de la segunda generación de compositores asociados a la corte del Elector Palatino en Mannheim durante la segunda mitad del siglo XVIII. Su formación musical fue guiada inicialmente por su padre, Johann Stamitz, quien ocupaba el cargo de director de orquesta en la corte¹⁹, antes de que otros destacados músicos como Christian Cannabich, Ignaz Holzbauer y Franz Xaver Richter asumieran su instrucción.

Tras desempeñarse como violinista en la orquesta de Mannheim, Stamitz abandonó la ciudad en 1770 y, a los 25 años, se trasladó a París, donde fue contratado como compositor en la corte del duque de Noailles²⁰. En 1772, mientras residía en Versalles, compuso *La Promenade Royale*, la primera de una serie de sinfonías. Aunque existen lagunas en la documentación de su vida, se sabe que visitó ciudades como Augsburgo, Viena, Estrasburgo y Londres. En 1779, se encontraba en La Haya, trabajando en la corte de Guillermo V de Orange, y el 23 de noviembre de 1783 coincidió con Ludwig van Beethoven, entonces un joven de 12 años.

¹⁹ Lacroix, J. (1948). *Les Musiciens Célebres* (M. Cumellas, M. Martorell & R. K. Burns, Trans.) (1st ed., p. 346). Lucien Mazenod.

²⁰ Baker, T. (1958). *Baker's Biographical Dictionary of Musicians* (N. Slonimsky, Ed.) (5th ed., p. 1555). G. Schirmer, Inc.

Los años posteriores a este periodo estuvieron marcados por una notable inestabilidad, tanto económica como profesional, aunque Stamitz continuó componiendo y ocupando diversos cargos. En noviembre de 1801, falleció pocos meses después de la muerte de su esposa, dejando deudas significativas que llevaron a la subasta de todas sus posesiones.

Como otros compositores vinculados a la Escuela de Mannheim, Carl Stamitz fue un prolífico creador de *symphonies concertantes*, así como de conciertos para instrumentos de viento, cuerdas y música de cámara. Su obra se alinea con las características del estilo galante. En 1810, un catálogo de sus composiciones, hoy perdido, fue publicado. Carl Philipp Stamitz fue también hermano del compositor Anton Stamitz, nacido en 1750 y fallecido en una fecha desconocida, probablemente alrededor de 1800.

JOHANNES BRAHMS

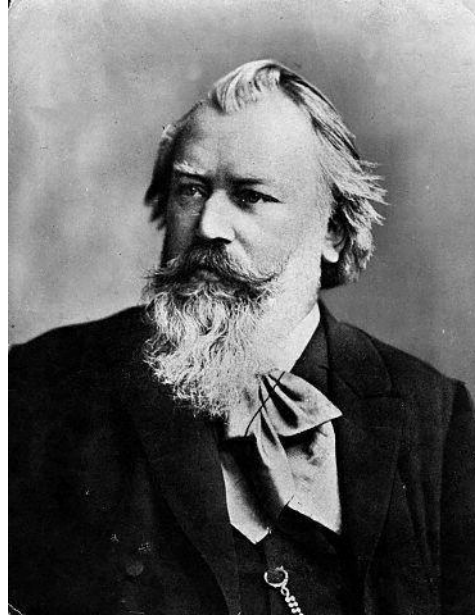


Figura 6. Johannes Brahms

Johannes Brahms (1833-1897) fue un compositor, pianista y director de orquesta alemán, considerado uno de los principales representantes del Romanticismo en la música clásica. Nacido en Hamburgo el 7 de mayo de 1833, mostró un talento musical extraordinario desde temprana edad, destacándose como pianista y comenzando a componer durante su juventud. Su primer maestro fue su padre, quien era contrabajista en la ópera de Hamburgo, luego de él un tal Otto Cossel; pero quien le dio a Brahms su real apreciación por el arte fue Eduard Marxsen.²¹ Su carrera floreció tras ser apoyado por Robert y Clara Schumann, quienes reconocieron su genio artístico. El mismo Robert publicó un artículo en la “Nueva revista musical” de Alemania donde elogia el gran genio musical del joven Brahms.²² Brahms dedicó su vida a la composición, residiendo principalmente en Viena, donde se consolidó como una figura central del panorama musical europeo.

Aunque la viola no es el instrumento más destacado en su catálogo, Brahms le dio un papel significativo en algunas de sus obras más maduras. Particularmente, sus dos *Sonatas para viola y piano*, Op. 120, compuestas en 1894, son pilares del repertorio del instrumento. Estas sonatas, originalmente escritas para clarinete, fueron adaptadas por el propio Brahms para la viola, ampliando su alcance interpretativo.

²¹ Baker, T. (1958). Baker's Biographical Dictionary of Musicians (N. Slonimsky, Ed.) (5th ed., p. 196). G. Schirmer, Inc.

²² Lacroix, J. (1946). Les Musiciens Celebres (1st ed.). Lucien Mazenod.

Sonata para clarinete/viola en fa menor, Op. 120, No. 1: Esta obra se caracteriza por su profundidad emocional y riqueza melódica. Brahms explora las cualidades cálidas y expresivas de la viola, creando un diálogo íntimo con el piano.

Sonata para clarinete/viola en mi bemol mayor, Op. 120, No. 2: Más ligera y lírica que su compañera, esta sonata destaca por su carácter optimista y su virtuosismo técnico.

Además de las sonatas, Brahms incluye a la viola en roles destacados en sus *Sextetos de cuerda*, *Op. 18* y *Op. 36*, y en otras obras camerísticas, como su *Quinteto de cuerda en sol mayor*, *Op. 111*. En estos trabajos, la viola actúa como un puente sonoro entre los registros agudos y graves, enriqueciendo la textura armónica.

Brahms desempeñó un papel crucial en la consolidación de la viola como un instrumento solista y camerístico de pleno derecho en el siglo XIX. Sus composiciones exploran la capacidad del instrumento para expresar tanto calidez como melancolía, cualidades intrínsecas de su timbre. Estas obras han inspirado a generaciones de violistas, consolidándose como piezas fundamentales del repertorio.

El legado de Brahms no solo radica en la belleza de sus composiciones, sino también en su habilidad para profundizar en las posibilidades expresivas de cada instrumento, dejando una huella perdurable en la música clásica.

ASTOR PIAZZOLLA



Figura 7. Astor Piazzolla

Astor Piazzolla (1921-1992) fue un compositor y bandoneonista argentino que revolucionó el tango, transformándolo en un género de concierto sofisticado conocido como *tango nuevo*. Nacido el 11 de marzo de 1921 en Mar del Plata, pasó gran parte de su infancia en Nueva York, donde estuvo expuesto a una diversidad de géneros musicales, desde el jazz hasta la música clásica. Estudió composición con Nadia Boulanger en París, quien lo alentó a incorporar su identidad tanguera en su música, marcando un punto de inflexión en su carrera. Piazzolla dedicó su vida a expandir los límites del tango, combinándolo con elementos del jazz y la música clásica, logrando un estilo único que lo convirtió en uno de los compositores más influyentes de América Latina en el siglo XX.²³ Aunque Piazzolla no escribió obras específicamente para viola como solista, su música ha sido adaptada con éxito para este instrumento, ya que su estilo melódico y rítmico se presta a las características expresivas de la viola. Muchas de sus composiciones, como *Adiós Nonino*, *Oblivion*, *Libertango* y *Le Grand Tango*, han sido transcritas para viola, permitiendo que los violistas exploren el mundo emocionalmente rico y apasionado del tango nuevo.

Entre las adaptaciones más destacadas para viola se encuentra *Le Grand Tango*, una obra originalmente compuesta para violonchelo y piano en 1982 y dedicada a Mstislav Rostropovich. En esta pieza, Piazzolla fusiona el lirismo y la intensidad del tango con la complejidad rítmica de su estilo característico, elementos que se adaptan perfectamente al rango y la calidez de la viola. Piazzolla abrió nuevas posibilidades para la viola al ampliar el repertorio adaptado del tango. Las transcripciones de sus obras permiten a los violistas adentrarse en un género que combina técnica y emoción, ofreciendo una alternativa estilística que enriquece su repertorio tradicional. Su música, cargada de dramatismo y sensibilidad,

²³ Fernández , T., & Tamaro , E. (n.d.). Biografía de Astor Piazzolla. Biografías y Vidas. Retrieved April 28, 2025, from <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/p/piazzola.htm>

ofrece a los violistas la oportunidad de explorar matices expresivos únicos, conectando con un público amplio y diverso.

SECCIÓN 3
ANÁLISIS DEL REPERTORIO

J. S. Bach. Suite No. 2 para cello solo. BWV 1008

Preludio

El preludio es un género musical que aparece no solo en las suites sino en un sin número de composiciones que varían tanto en forma como contenido musical. Su nombre: Preludio, del latín “*Praeludere*” (previamente), nos indica que es una pieza que hará de introducción o anuncio de otra u otro movimiento musical de carácter más compuesto. Sin embargo, existen Preludios concebidos como composiciones independientes, que no fungen como antecedente de otra pieza.

Durante el siglo XV el Preludio estuvo muy ligado a las composiciones de teclado y órgano como pieza propiamente instrumental y sin carácter introductorio, lo cual ayudó a que este género desarrollara un estilo musical propio que incluía una forma musical libre, un aire improvisado y casi reflexivo.

Otros nombres o denominaciones que surgieron del Preludio fueron: Ricercar, Tocatta, Intrada, Fantasia, entre otros.

Existen tres tipos de Preludios:

1. El integrado en un conjunto
2. El desligado
3. El totalmente independiente

El primer tipo hace referencia al preludio que va a introducir una pieza elaborada, o el conjunto de danzas de una suite. Este tipo de preludio fue muy popular durante los siglos XVII y XVIII.

Los preludios de las seis suites para violonchelo, caen dentro de esta denominación ya que la función principal es la de abrir el ciclo de danzas que vendrán luego de él.

Sección 1

El preludio de esta suite comienza con un arpeggio de Re menor ascendente seguido de un grupo de semicorcheas descendentes que en el siguiente compás, vuelven a tomar dirección ascendente siguiendo la forma arpegiada del primer compás. Esta primera sección mantiene una clara progresión de i-V-i. De esta sección los compases 2 y 3 están presentes acordes de séptima disminuida.

Suite 2da. Arpeggio ascendente de Re menor.

Preludio 3/4

d: i i V7(vii°7) i

Figura 8.

Sección 2

La segunda sección inicia con una progresión armónica que se mueve por el círculo de quintas. Esta secuencia es de carácter lineal y bastante constante en su estructura rítmica y variando levemente la progresión de acordes en cuartas y quintas. Todo este movimiento armónico se mantiene hasta llegar, luego de un proceso cadencial, a la tonalidad de Fa mayor. En los compases de 11-13 presentan una progresión de dominante secundaria expandida.

Descenso por quintas: V7 ii°7

i7 i7 iv7

v7 i ii₆/III V/III V₄/III

5 3

Figura 9.

Sección 3

Arranca en la tonalidad de Fa mayor, sin embargo no se mantiene por mucho tiempo en ella, ya que en el compás 14 y 15 presentan una progresión de dominante secundaria sobre el iv grado (sol menor) y ya en el compás 16 la nueva región tonal es la de La menor (v grado).

Figure 10 shows musical notation for measures 13 through 16. The notation is in 12/8 time and features a key signature of one flat (Bb). Measures 13 and 14 are highlighted in yellow. Measure 13 is labeled with the Roman numeral III. Measures 14 and 15 are labeled with V7/iv. Measure 16 is labeled with iv. Below the notation, the text 'am: V7' is written.

Figura 10.

Sección 4

La sección 4 inicia en la tonalidad de la menor. En el compás 22 podemos ver una pequeña sección que incluye una progresión de dominante secundaria.

Figure 11 shows musical notation for measures 16 through 22. The notation is in 12/8 time and features a key signature of two flats (Bb, Eb). Measures 16 and 17 are highlighted in yellow. Measure 16 is labeled with am: VI6. Measure 17 is labeled with vii°6. Measures 18 and 19 are highlighted in yellow. Measure 18 is labeled with i6. Measure 19 is labeled with iv. Measures 20 and 21 are highlighted in yellow. Measure 20 is labeled with V7. Measure 21 is labeled with i. Measure 22 is labeled with vii°6. Below the notation, the text '4' is written. Below the notation, the text 'T i6 iv:D vii°/iv S iv vii°7 i' is written.

Figura 11.

Sección 5

La quinta sección comienza en el compás 25 utilizando el acorde de séptima disminuida de la misma manera que se expuso en la primera sección. A partir de los compases 26 al 29 aparecerán una serie de progresiones armónicas T-D-T. Es importante destacar cómo esta secuencia melódicamente hablando enfatiza, de manera sutil, la voz del bajo que va en dirección ascendente. Hacia el final de esta sección el compás 26 y 28 presentan progresiones expandidas de dominante secundaria.

Figure 12 displays musical notation for measures 25 through 29, illustrating harmonic progressions and a T-D-T sequence. The notation is presented in two staves, with measures 25-27 on the top staff and measures 28-29 on the bottom staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 12/8. The harmonic progressions are indicated by Roman numerals and chord symbols below the notes.

Measure 25: $i: vii^\circ 7/iv$

Measure 26: $T/S iv6$

Measure 27: $VI:S IV6/VI$ $D V6/VI$ $T VI6$ $S iv6$ $D V6$

Measure 28: $III6$ $T i$ $S iv7$ $D V7$

Measure 29: $III6$ $T i$ $S iv7$ $D V7$

Figura 12.

Sección 6

Esta comienza en el compás 30 y comienza con un acorde dominante séptima. Esta sección terminan con una clara progresión de D-T en los compases 35-36.

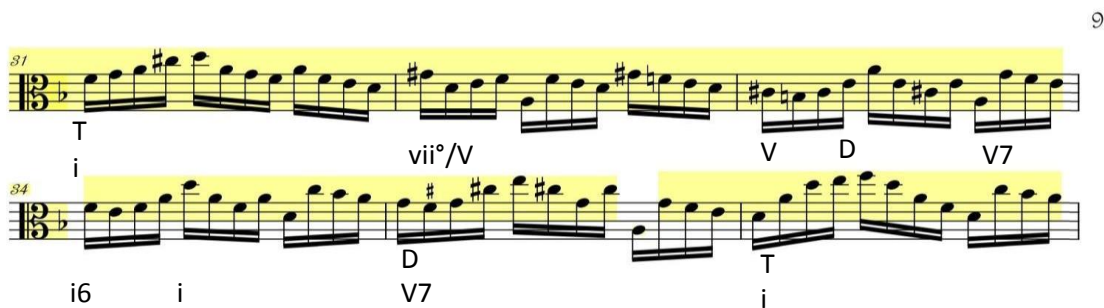


Figura 13.

Sección 7

Esta sección comienza con un acorde napolitano. Este sirve como preparación para la dominante. A lo largo de este preludio siempre aparecerá en esta fundamental, contrario a su forma más usual que es en primera inversión (sexta napolitana).

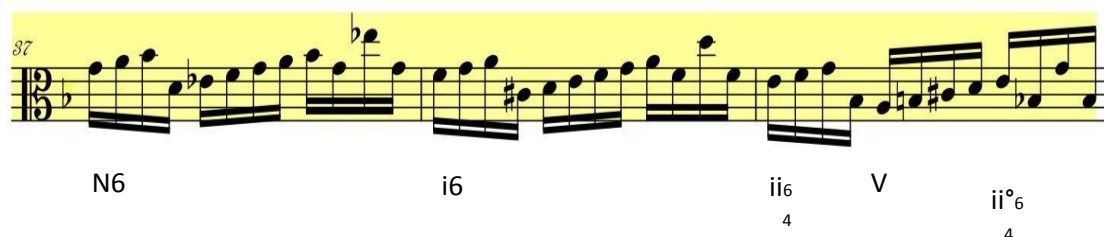


Figura 14.

Sección 8

En esta sección Bach usa los acordes de Dominante y dominante secundaria de manera interesante. El acorde de séptima disminuida es el más recurrente en esta sección como se puede ver en los compases 43 y 47.



Figura 15.

Sección 9

Un acorde Napolitano inicia esta sección interrumpiendo la resolución del acorde del compás 48 hasta el compás 55 donde finalmente resuelve ese acorde de dominante séptima.



Figura 16.

Sección final

La última sección es tan estable armónicamente como la primera sección. Inicia con una progresión de i-V-i-IV seguido de una prolongación de la dominante a partir del compás 59 al 62 marcado por una serie de blancas con puntillo hasta llegar al acorde de tónica de cierre.

The musical score is written in 3/4 time and consists of three systems of staves. The first system (measures 55-57) features a treble and bass staff with a yellow highlight. Measure 55 is marked with a yellow '55'. The second system (measures 58-60) also has a yellow highlight in the first measure (58, marked with a yellow '58'). The third system (measures 61-62) has a yellow highlight in the first measure (61, marked with a yellow '61').

Chord symbols are placed below the staves: i, V₄, i₆ in the first system; iv, V₇, i₆ in the second system; V, -, i in the third system. A final double bar line with repeat dots is at the end of the third system.

Figura 17.

Allemande

La allemande o alemanda es la primera danza de la suite. Esta danza se traduce como “alemana” del francés *Allemande*. Surge en Alemania en el siglo XVII y fue incluida dentro del formato de suite desde sus inicios. Los compositores franceses de ese siglo escribían dos tipos distintivos de allemandes, las danzables y las de concierto. Las allemandes danzables eran más simples en su estructura rítmica y contenido melódico.

De manera contrastante las allemandes de concierto eran más elaboradas y con un tempo más lento. La allemande de esta suite sigue el modelo francés de allemande de concierto. Las allemandes están escritas en compás cuaternario o binario lento y siguen la estructura de la forma binaria, donde dos secciones (A y B) se repiten respectivamente. Casi todas las allemandes comparten una característica melódica en común y es una anacrusa corta que dirige hacia un acorde antes del inicio de cada sección.

Sección A

Esta primera sección arranca con una pequeña anacrusa hacia un acorde de re menor donde la pieza se mantendrá por un corto periodo sobre el eje de tónica. Al final de esta sección hay una cadencia sobre un acorde de La mayor (dominante de la tonalidad) que sirve como preparación para la repetición de esta sección como la de la sección B.

Melódicamente hablando, esta sección posee muchos gestos ascendentes y descendentes en su dibujo melódico. Un motivo bastante recurrente es el de dos notas ligadas que van en dirección descendente y crean disonancias breves. En la mitad del compás 9 se nos muestra un pasaje breve de fusas construido sobre un acorde disminuido y es la única ocasión en la que esas figuras aparecerán en la obra. Por la manera súbita en la que aparece este pasaje crea un periodo breve de suspenso y expectativa.

Motivo

Allemande

d: i

V i

III: V_{6/5} I

iv V: V7

iv i₆ iv V_{6/5}

i₆ V vii°7/V vii°6/4 i₆

vii°3/5 i V i i

Figura 18.

Sección B

La sección B de esta Allemande comienza con una anacrusa corta hacia el compás 13. Inicia sobre el acorde de dominante séptima de la tónica y termina con una cadencia sobre la tónica en el compás 14. Más adelante modulará hacia regiones tonales como Sol menor y Fa mayor (19-20) esta sección media termina con una semi cadencia sobre re menor y será seguida de la sección final en el compás 21. Esta sección tiene un movimiento melódico y armonico continuo ya que solo hay semicorcheas, lo que contribuye a la acumulación de tensión antes de resolver en la cadencia autentica del compás 24.

The musical score for Section B of the Allemande consists of six staves, each containing measures 13 through 24. The key signature has one flat (B-flat). The chords indicated below the staff are as follows:

- Staff 1 (Measures 13-14): i: V7, i6, iv: V
- Staff 2 (Measures 15-16): i6, V6/5, i6, iv°, i6/4
- Staff 3 (Measures 17-18): ii°6/5, V2, i6, i
- Staff 4 (Measures 19-20): III: V, I6, V6/5, I, IV7
- Staff 5 (Measures 21-22): i: V7, i6, V6/5/V, V, IV/V, IV6
- Staff 6 (Measures 23-24): V/V, V7, i, V7, i

Figura 19.

Courante

La courante es usualmente la segunda danza de una suite, viene del francés *courante* que significa “corriendo”. Esta danza durante el barroco puede presentarse en dos estilos: el francés y el italiano. Cada uno contrastante con el otro en términos melódicos y rítmicos. Las courantes escritas a la italiana usualmente se escribían en compás ternario y a un tempo bastante rápido, con predominancia de figuras como las semicorcheas; a comparación de las escritas a la francesa que aunque estuviesen escritas también en un compás ternario, tenían un tempo más moderado y patrones rítmicos un poco más complejos.

Los compositores no siempre especificaban el estilo nacional de esta danza, sin embargo, un recurso práctico para identificarlas era la indicación de la métrica del compás. Las courantes francesas las solían escribir en 3/2 y las italianas en 3/4 o 3/8.

Adicional a eso los compositores solían escribir los títulos de estas danzas dependiendo del estilo nacional de cada una llamando a las italianas “*corrente*” y a las francesas “*courante*”. La courante de la suite No. 2 es una escrita al estilo francés.

Courante de la suite 2.

Sección A

La primera sección de esta danza que denominaré A tiene una duración de 16 compases y arranca en la tonalidad de re menor (t). Esta primera sección explora tres regiones tonales siendo estas: re menor (t), Fa mayor (S) y la mayor (D). De esta sección solo hay dos ideas musicales que se repiten en la segunda sección en los mismos lugares y con la misma función siendo estas la idea musical inicial de la sección A que va desde el compás uno al primer tiempo del compás dos (idea A), y los cuatro últimos compases que corresponden a la idea de cierre de la sección A que va desde el compás 13 hasta el compás 16 (Idea A').

The musical score for the Courante de la suite 2, Sección A, is presented in 3/8 time and D minor. The score consists of 16 measures. Measure 1 is highlighted in yellow and labeled 'Idea A'. Measures 13-16 are highlighted in blue and labeled 'Idea A''. The score includes various chords and melodic lines.

Chords and labels in the score:

- Measure 1: d:ii (D minor)
- Measure 2: i (D minor)
- Measure 3: IV (F major)
- Measure 4: V6/5 (A major)
- Measure 5: IV6 (F major)
- Measure 6: V6/5 (A major)
- Measure 7: III: I6 (D minor)
- Measure 8: i: re m (D minor)
- Measure 9: V7 (A major)
- Measure 10: i6 (D minor)
- Measure 11: VI (F major)
- Measure 12: VII°/V (D minor)
- Measure 13: V (A major)
- Measure 14: i (D minor)
- Measure 15: i (D minor)
- Measure 16: i (D minor)

Figura 20.

Sección B

La segunda sección de este courante inicia en re menor (t) y utiliza el mismo gesto inicial que la sección A. esta sección está dividida de una manera más convincente y estructurada que la primera, teniendo un inicio de 8 compases, un desarrollo de 4 compases y un final de 4 compases. Esta sección cuenta con dos de las tres únicas cadencias auténticas perfectas de esta danza. Ocurriendo una en el compás 24 sobre Fa y la otra al final de la sección sobre Re. Al igual que la sección A esta sección no explora progresiones más allá de I-V y I-IV-V.

Repetición de la idea A

15

18

21

24

27

30

i: V

i6

III: V7/V

V6/5

I

IV:D

IV

V7

i: V

i

Repetición de la idea A'

iv

V

i6

VI

V6/5/V

i

Figura 21.

Sarabande

La sarabanda fue una danza del período barroco cuyo origen aún no se ha establecido con certeza. No obstante, la mayoría de los estudiosos coinciden en que proviene de regiones del sur de Europa, particularmente España. En sus inicios, esta danza poseía un tempo relativamente animado; sin embargo, en su contexto histórico fue considerada demasiado sensual, especialmente entre la aristocracia.

Al igual que muchas otras danzas de la suite barroca, con el tiempo la sarabanda perdió su carácter danzable y evolucionó hasta convertirse en un modelo compositivo utilizado en piezas de mayor expresividad y complejidad. Entre los compositores que emplearon esta forma, Johann Sebastian Bach destaca por haber escrito un total de 39 sarabandas, distribuidas en sus suites para diversos instrumentos e incluso en algunas de sus cantatas corales.

Una característica distintiva de la sarabanda es su métrica ternaria, con una acentuación prominente en el segundo tiempo del compás. Dicha acentuación puede manifestarse de diversas maneras: armónicamente, a través del uso de disonancias o acordes enfatizados en ese pulso; rítmicamente, mediante la utilización de figuras más largas en el segundo tiempo; o melódicamente, con variaciones en el registro, elevando o descendiendo una nota específica en ese momento. En consecuencia, muchos intérpretes con un enfoque históricamente informado incorporan elementos de improvisación en la ejecución de la sarabanda, realzando y ornamentando la acentuación característica del segundo tiempo.

Sarabande de la Suite No. 2

La primera sección del movimiento se estructura en dos partes diferenciadas, etiquetadas como A y B. La sección A introduce una idea musical centrada en el quinto grado, lo cual da lugar a un nuevo proceso armónico caracterizado por un movimiento cromático ascendente hacia la dominante (fa-fa $\sharp$ -sol-sol $\sharp$ -la). Esta sección se organiza formalmente como un período simétrico de 4+4 compases, compuesto por una frase antecedente y una consecuente. La frase antecedente en la tonalidad principal de re menor, comienza con un diseño polifónico previamente mencionado y continúa con una línea melódica a una sola voz. La frase consecuente, que abarca los compases 4 al 8, retoma el diseño inicial en re menor para iniciar un proceso modulante cuyo destino es el quinto grado del relativo mayor (V de fa mayor), alcanzado en el compás 8.

En los compases 9 a 12 se presenta la segunda sección (B), en la tonalidad de Fa mayor, introduciendo una nueva idea musical B1 de clara naturaleza polifónica. Esta idea adquiere un papel estructural significativo en el desarrollo de la segunda parte, ya que contribuirá a configurar una forma binaria reexpositiva de carácter equilibrado.

The image displays a musical score for the Sarabande from Suite No. 2, with harmonic analysis and section divisions. The score is written in 3/4 time and D minor. The title "Sarabande" is written in a stylized font at the beginning. The score is divided into two main sections: Sección A (measures 1-8) and Sección B (measures 9-12). Sección A is further divided into "Frase antecedente A" (measures 1-4) and "Frase consecuente A" (measures 5-8). Sección B is labeled "Sección B" and covers measures 9-12. The harmonic analysis is provided below the staff, with Roman numerals indicating the chords and their functions. The analysis shows a progression from d: i to V, i, ii, iv in the antecedent phrase, and i6, V, i, iv6 in the consequent phrase. The modulation to F major is indicated by the change to I6/4 and V in the final measures of Sección B. The score includes various musical notations such as trills (tr), slurs, and dynamic markings.

12 Sección A

Sarabande

Frase antecedente A

d: i V i ii iv

4

V

Frase consecuente A

i6 V i iv6

Sección B

8

V/III

III: I6 IV7 ii6 7 I6/4 V

12

tr

Figura 22.

La segunda parte del movimiento contiene, igualmente, dos secciones, denominadas C y B'. La sección C introduce material temático novedoso y un recorrido tonal diferente. Partiendo de fa mayor, el discurso modula hacia sol menor entre los compases 13 y 16. Posteriormente, en los compases 17 y 18, se produce una secuencia modulante desde fa mayor hacia mi b mayor. A partir del compás 19, se inicia el retorno hacia la tonalidad principal de re menor mediante su dominante. No obstante, en el compás 21 ocurre un punto de articulación relevante: por un lado, se produce una cadencia rota (V–VI) procedente del compás anterior, y por otro, se da inicio a la sección B' mediante la reaparición de la idea B (c. 9), ahora en la tonalidad principal de re menor, lo cual resulta fundamental para la forma general del movimiento.

The musical score for Figure 23 consists of five staves of music in 13/8 time. The key signature has one flat (B-flat). The score includes the following annotations and markings:

- Staff 1 (Measures 12-18):** Labeled "Sección C" above measure 13. Measure 13 has a green highlight. Harmonic annotations below the staff are: FM: I7, Gm: V7, i6, and V.
- Staff 2 (Measures 16-20):** Measure 16 has a green highlight. Harmonic annotations below the staff are: i, FM: I, ii, and dm: V6/5. A blue box labeled "Repetición de la idea B" spans measures 19 and 20.
- Staff 3 (Measures 20-22):** Measure 20 has a green highlight. Harmonic annotations below the staff are: vi and i.
- Staff 4 (Measures 22-24):** Measure 22 has a green highlight. Harmonic annotations below the staff are: i6, i, and III. An orange box labeled "Idea B1" spans measures 23 and 24.
- Staff 5 (Measures 24-26):** Measure 24 has a green highlight. Harmonic annotations below the staff are: IV, vii°/V, V, and i.

Figura 23.

El proceso culmina en el compás 24 con una cadencia perfecta iniciada en el compás 23. A continuación, y con el fin de enfatizar dicha sección reexpositiva, Bach reitera la idea del compás 9 al 12 en los compases 25 a 28, ahora transformada. Esta transformación resulta especialmente relevante, ya que, a diferencia de las presentaciones anteriores, la línea melódica no inicia sobre el primer grado de la escala de re menor.

Gigue

La etimología del término *gigue* presenta diversas interpretaciones y no posee un origen único claramente definido. Se considera que podría derivar de la *jig*, una danza animada popular en las Islas Británicas durante el siglo XVI, particularmente en Irlanda. No obstante, también se ha propuesto que su raíz proviene del verbo francés medieval *giguer*, que significa “bailar”, o que guarda relación con el término alemán *Geige*, utilizado para referirse al violín.

Durante el siglo XVII, la *jig* fue difundida en el continente europeo por comediantes británicos, lo que pudo haber contribuido a la asociación del término con conceptos como broma, juego o representación teatral. Esta conexión lingüística habría dado lugar a la expresión “the jig is up”, cuyo significado puede interpretarse como “el engaño ha terminado”, “la función ha concluido” o, en un contexto musical, “la suite ha finalizado”.

Entre los siglos XVI y XVII, la danza experimentó una transformación en distintos contextos cortesanos. En Francia, adquirió el nombre de *gigue*, mientras que en Italia se adoptó la denominación *giga*. Estas dos variantes presentan diferencias notables en cuanto a estructura y estilo. La *gigue* francesa se caracteriza por el uso de un compás compuesto binario, un tempo moderadamente rápido, una notable diversidad rítmica y el empleo de amplios intervalos melódicos. Además, suele presentar una textura contrapuntística imitativa y el uso de inversiones melódicas, aunque no en todos los casos. En contraste, la versión italiana se distingue por su mayor sencillez, un tempo más acelerado y una textura predominantemente homofónica.

Gigue de la Suite 2

La primera parte del movimiento se organiza en dos secciones, identificadas como A y B. La sección A se inicia con una primera idea musical en re menor que constituye un ejemplo representativo de melodía compuesta. Este tipo de diseño melódico, frecuente tanto en la obra de Johann Sebastián Bach como en la de otros compositores, se caracteriza por la coexistencia de dos líneas melódicas: una correspondiente al bajo, con las notas re negra (compás 1), do# negra (compás 2) y nuevamente re negra (compás 4), y otra conformada por el resto de notas presentes entre el inicio con anacrusa y el compás 4.

A partir del compás 5 con anacrusa, se presenta un nuevo diseño temático que desemboca en una cadencia en fa mayor, tonalidad relativa de re menor. Posteriormente, desde el compás 9 con anacrusa, se desarrolla una secuencia modulante que transita por re menor y si b mayor, retornando en el compás 13 con anacrusa a la tonalidad principal. En el compás 17 con anacrusa se inicia una nueva secuencia modulante que atraviesa las tonalidades de sol menor y fa mayor, culminando en el compás 21 con anacrusa en una nota pedal que prepara la llegada al quinto grado del relativo menor (compás 24).

The image displays a musical score for the Gigue from Suite 2, spanning measures 1 to 29. The score is written in 3/8 time and includes several key annotations and structural markings:

- Section A, Idea 1:** A blue box highlights measures 1 through 8.
- Section A, Idea 2:** A red box highlights measures 17 through 21.
- Section B, Idea 1:** A purple box highlights measures 25 through 29.
- Harmonic Annotations:** Various chords and tonalities are labeled throughout the score, including *dm: i*, *Sib M*, *Fa M*, *sol m*, *IV6*, *VI*, *vii°/III*, *V/III*, *III*, *vii°6/5*, *i6*, *V*, *V7/iv*, *iv*, *vii°/III*, *III*, *Pedal*, *am: ii°6*, *V4/2*, *i6*, *iv7*, *i6/4*, *VI*, *vii°7*, and *i6*.
- Measure Markings:** Measures 9, 17, 23, and 29 are clearly marked at the beginning of their respective lines.
- Page Number:** The number 23 is located in the top right corner of the score.

Figura 24.

La sección B de esta primera parte comienza en el compás 25 con anacrusa, en la tonalidad de la menor, y se compone de una única idea musical B1. Esta sección se extiende hasta el

compás 32, donde se encuentra una doble barra de repetición y finaliza con una tercera de picardía, transformando el acorde final en uno perfecto mayor. Este acorde funciona como dominante de re menor en caso de repetirse la sección, estableciendo una progresión de retorno tonal. La omisión de dicha repetición eliminaría este giro estructural relevante, que representa una bifurcación funcional: por un lado, puede resolver en re menor mediante la retro modulación generada por la repetición (función estructural primaria); por otro, puede iniciar la segunda parte del movimiento en fa mayor, otorgándole un carácter de nuevo comienzo (segunda función estructural).

Sección B

La segunda parte del movimiento se organiza igualmente en dos secciones: C y B'. La sección C comienza con la reaparición de la idea A1, ahora en la tonalidad de fa mayor.

En el compás 37 con anacrusa surge un nuevo diseño que modula a do mayor. Posteriormente, en el compás 41 con anacrusa, se introduce la idea C1 en sol menor, subdominante del tono principal. A partir del compás 49 con anacrusa se desarrolla una nueva secuencia C2 íntegramente en fa mayor, sin carácter modulante, lo que la distingue de las anteriores. La idea C3, introducida a continuación, facilita el retorno a la tonalidad principal de re menor y da paso a la sección reexpositiva B'.

En el compás 61 se reintroduce la idea B.1 ahora en re menor, a diferencia de su presentación previa en fa mayor.

The image shows a musical score for 'Sección C' in F major. The score is written in bass clef with a key signature of one flat (Bb). It consists of several staves of music, with measures numbered 29, 36, 43, 50, 57, 64, and 70. The score is annotated with various musical ideas and harmonic progressions:

- Idea A1 en Fa mayor** (Idea A1 in F major) is highlighted in a blue box at the top right.
- Idea C1** is highlighted in a green box at the top right.
- Idea C2** is highlighted in an orange box at the top right.
- Idea B1** is highlighted in a blue box at the bottom right.
- Idea B2** is highlighted in a purple box at the bottom right.

Harmonic progressions and chords are indicated by red text below the staves:

- Fm: I
- V6/5
- I6
- Gm: V6/5
- i6
- Dm: bVII7
- III
- VI
- i
- ii°6/iv
- V
- iv6
- vii°7
- i6/V
- i6/4
- i
- bII6 N
- V2

Figura 25.

En el compás 69 reaparece la idea B.2 que ahora incorpora un acorde de segunda napolitana, el cual conduce al acorde con función dominante en el compás 72. Finalmente, a partir del compás 73 con anacrusa, se presenta un diseño descendente y cadencial que conduce al acorde de tónica en los compases 75 y 76. Tras este cierre se repite la sección, concluyendo así tanto esta Giga como la totalidad de la Suite, de la cual constituye el movimiento final.

Johannes Brahms. Sonata para viola y piano en Fa menor Op. 120. No. 1.

La sonata fue compuesta en 1890 originalmente para clarinete y destinada a un clarinetista virtuoso de la época, Richard Mühlfeld, quien fue una figura destacada en el círculo de Brahms. Sin embargo, debido a la limitada popularidad del clarinete en ese periodo, Brahms realizó adaptaciones de la obra para viola y violín, manteniendo sin modificaciones el acompañamiento pianístico. Este ajuste buscaba garantizar una interpretación más frecuente de la composición.

La sonata está estructurada en cuatro movimientos:

I. Allegro appassionato

II. Andante un poco Adagio

III. Allegretto grazioso

IV. Vivace

Cada uno de los movimientos presenta un carácter distintivo, aunque todos comparten la cualidad íntima que caracteriza a la sonata en su conjunto. La obra se distingue por su dulzura melódica y el uso de figuras rítmicas características de Brahms que aportan cierta cualidad percusiva a sus melodías. El primer movimiento es el más sombrío de la composición, mientras que el segundo destaca por su carácter dulce y nostálgico. El tercer movimiento, con su aire danzante y juguetón, aporta una sensación de ligereza, y finalmente el cuarto movimiento, escrito en Fa mayor, cierra la obra con una atmósfera alegre y vivaz.

Primer movimiento

“Allegro Appassionato”

El primer movimiento de esta sonata está escrito en la forma Sonata allegro, que se divide en tres secciones: exposición, desarrollo y re exposición. Cada uno con sus ideas musicales distintivas.

Allegro Appassionato			
Exposición	Desarrollo	Re exposición	Coda
c. 1-89	c. 90-130	c. 131-213	c. 214-236

Exposición

Esta sección comienza con una introducción por parte del piano que va desde el primer compás hasta el cuarto, que es cuando la viola introduce el primer tema de este movimiento. En esta sección inicial el piano presenta un fragmento del primer tema en octavas, estableciendo la tonalidad de Fa menor. Este fragmento del tema de cuatro notas en negras, la última puntillada, es seguido de una melodía arpegiada descendiente, con un carácter un poco más agitado y apasionado. Que finalmente llega al compás cuatro donde la melodía se relaja y prepara la entrada del solista.

SONATE.

Johannes Brahms, Op. 120. Nº 1.

Allegro appassionato.

Clarinetto in B.

Pianoforte.

poco f

p



Figura 26.

A partir del compás 5 se presenta la primera sección de la Exposición. Esta es de carácter oscuro y profundo, capturando la atención del oyente de inmediato. El rango dinámico de esta

sección se mantendrá en poco forte y forte por la mayor parte del tiempo. Hay mucha pasión y asertividad en el material temático expuesto en esta primera sección, donde largas líneas melódicas intensas son acompañadas por contrastantes figuras puntilladas por parte del piano.

Mas adelante en el compás 25 comenzara a un juego de imitación rítmica entre el piano y la viola, alternándose el uso de tresillos. En el compás 33 el piano utiliza nuevamente un gesto con tresillos a octavas que poco a poco introduce el nuevo centro tonal de Re bemol mayor, este gesto será imitado por la viola a partir del compás 34. Hacia el final de esta sección, en el compás 36, ocurre el primer cambio de textura a una más ligera, con acompañamiento más reducido, figuras de valores más largos y un cambio en el registro dinámico hacia uno más piano. En el compás 37 Re bemol mayor ya estará bien establecida como la nueva tonalidad gracias a un bajo arpegiado en mano izquierda por parte del piano.



Figura 27.

El piano en el compás 38 con un acompañamiento sincopado presenta una idea en re bemol mayor, de la cual la viola imitará la parte que asciende de esta idea y la presentará. Más adelante en la segunda frase de esta idea la viola se independiza del piano y muestra una idea descendente mientras el acompañamiento del piano se vuelve más sutil pero manteniéndose sincopado hasta el final de esta frase donde ambos instrumentos en un pianísimo casi desaparecen creando expectativa y suspenso a la nueva idea en Do menor que se presentará en el compás 53.

En el compás 53 llegamos a la última área tonal de la exposición de este movimiento: Do menor. El tema que se presenta aquí es de carácter tranquilo pero ansioso, consta de cuatro figuras a modo de escala, con un ritmo característico y entrecortado de corchea con puntillo al final de cada figura. El piano en su acompañamiento imita esta idea, tal cual, los primeros cuatro compases. Al igual que en la viola mantiene ese carácter agitado. Toda la secuencia de cuatro compases se repite luego una octava más alta, con la viola tomando la melodía y el piano moviéndose a arpeggios entrecortados en movimiento contrario. El piano regresa a su registro original para la última figura, una línea descendente.



Figura 28.

Al final del último gesto en la segunda exposición del tema, la viola entra con una imitación estridente y descendente de la figura en el compás 61. El piano cambia su acompañamiento imitativo y lo reemplaza por acordes grandes en negras mientras la viola desciende y asciende en arpeggios luego de mantener notas de blanca con puntillo.



Figura 29.

En esta sección podemos notar como esta pieza fue hecha pensando en la agilidad del clarinete, instrumento para cual esta pieza fue originalmente escrita, ya que los seisillos ascendentes de esta idea no destacan con la misma claridad en la viola que en un clarinete. Esta sección de 7 compases culmina con el piano haciendo una semicadencia en el compás 67, con un uso tajante del ritmo entrecortando en los últimos dos acordes.

En el compás 68 el piano comenzará un patrón agitado de arpeggios en movimiento contrario. La mano izquierda ira hacia el registro grave mientras la derecha tendrá un movimiento hacia adentro y afuera. El patrón inicia en el segundo tiempo de este compás y la primera nota de estos grupos de semicorcheas crean una melodía descendente que la viola imitará a modo de canon dos tiempos después. Esta melodía descendente consta de dos descensos de 5 notas seguidas de una variación del mismo en corcheas que bajan en terceras quebradas con un carácter de “suspiro”. Esta variación será primero presentada por la viola y luego imitada por el piano en el compás 73.



Figura 30.

Una vez completada esta idea en el compás 75 la viola y el piano hacen una pausa de un tiempo, seguida de un arpeggio en la mano izquierda del piano. Esto se repetirá una segunda vez, esta vez mas piano, con la diferencia de que no habrá un arpeggio por la mano izquierda del piano luego de las últimas terceras quebradas que tocarán el piano y la viola en el segundo tiempo del compás 76, terminando esta idea en una pausa en un tiempo débil.



Figura 31.

Luego de una breve pausa, el piano introduce una línea ascendente con gran intensidad, enriquecida con armonías completas, mientras su mano izquierda ejecuta saltos a octavas en el registro grave. A esto le sigue un arpeggio descendente ágil en la viola, que inicia con apoyaturas en dos cuerdas graves que desembocan en un Re agudo y se detiene momentáneamente en el segundo tiempo, además que destaca el color oscuro de la cuerda Do en la viola en las negras del compás 80.



Figura 32.

Esta pausa es sostenida por acordes en ritmo cruzado en la mano derecha del piano, complementados por acordes arpegiados en la izquierda. Posteriormente, el piano retoma el impulso ascendente, esta vez alcanzando un registro aún más alto y con armonías más densas. Luego de tres rápidas figuras descendentes en la viola, la mano derecha del piano replica el descenso inicial de la viola, ahora una cuarta por encima, incorporando un salto desafiante y acompañado por acordes amplios y arpegiados en la mano izquierda.

La viola sigue inmediatamente al piano con su descenso repitiendo la idea del compás 79, mientras el piano continúa tocando acordes densos. Luego, ambos instrumentos finalmente se estabilizan en una cadencia plena en Do menor, que es reiterada con el bajo del piano en el tiempo fuerte y la mano derecha, junto con la viola, en el segundo tiempo. El volumen disminuye rápidamente durante esta cadencia, y la exposición llega a su conclusión.



Figura 33.

DESARROLLO

El desarrollo inicia con un Do grave en el piano que servirá de pivote para ir a la relativa mayor de Fa menor, Ab mayor en el compás 90. Más adelante en el compás 92 la idea musical presentada en Re bemol anteriormente en el compás 40 volverá a aparecer solo que esta vez en un registro más grave y con unas extensiones agregadas que el piano y la viola se repartirán a modo de respuesta el uno con el otro.



Figura 34.

En el compás 100 un La bemol se reescribe como Sol# para desviar la cadencia hacia MI mayor. Esta sección mantiene el carácter lírico entre el piano y la viola, quienes juegan pasándose esas figuras de tres notas de la introducción del piano. Más adelante dos figuras similares llevarán la música hacia el relativo menor de Mi mayor, Do# menor. Cada una de estas figuras va seguida de dos tiempos de silencio que generan suspenso.

En 116 el tema lírico cambia de carácter y se transforma casi que en un grito apasionado en Do# menor. La viola grita las primeras notas sincopadas mientras el piano toca gestos atresillados ascendentes. Durante toda esta sección la textura del piano será muy densa, con muchas octavas en la mano izquierda.

El segundo tema volverá a aparecer en el compás 120 solo que esta vez en Do# menor. Los gestos del tema son reconocibles solo que ahora se expanden hacia un registro más amplio. En el último gesto descendente del tema, la viola entra en imitación como en el compás 61. En el compás 125 Brahms añade un acorde quebrado sobre la primera nota de este gesto, a diferencia de la versión de clarinete donde solo ocurre un cambio de registro a uno más agudo.



Figura 35.

El compás 130 representa el clímax de esta sección, aquí ya nos encontramos en Fa# menor con la viola tocando octavas hacia el registro grave llegando a un Do# grave en la cuerda Do, nota que el clarinete no cuenta en su registro.



Figura 36.

RECAPITULACIÓN

El tema 1 regresa en el compás 138 en el mismo registro y región tonal que la primera vez en Fa menor y utilizando los ritmos de tresillos para subir hacia el registro agudo del instrumento. En el compás 145 el piano mantiene el uso de ritmos puntillados y acordes disonantes de séptima disminuida mientras que la viola tocará un pasaje descendente que consiste de dos saltos de séptimas disminuidas (sextas menores). En el compás 147 la viola tocará una frase larga de 4 cuatro grupos de dos corcheas ligadas similar a la idea ya expuesta en el compás 72 con todo e incluso los reguladores bajo cada grupo. La única diferencia de este frase con la anterior de la exposición es que la primera corchea de cada uno de estos grupos es una doble cuerda. La nota grave de cada uno de estos grupos serviría como una nota pedal, primero en Re y luego en Sol.

The musical score for Figure 37 is presented in four systems. The first system (measures 138-141) shows the piano (p) and viola. The piano has a melodic line with triplets and a bass line with dotted rhythms and dissonant chords. The viola has a descending passage with diminished seventh intervals. The second system (measures 142-145) continues the piano's melodic line and the viola's descending passage. The third system (measures 146-149) shows the piano's melodic line and the viola's descending passage. The fourth system (measures 150-153) shows the piano's melodic line and the viola's descending passage. The score is marked with 'espress.' and 'dim.'.

Figura 37.

En 153 vuelve el tema de transición hacia el tema 2 solo que ahora en Fa mayor y es en esta sección que la viola llegará a su nota más aguda hasta ahora, un Do6.



Figura 38.

El tema 2 regresará en el compás 168 solo que esta vez el piano será quien lo introduzca y cuatro compases después la viola se unirá manteniendo el mismo ritmo. Al igual que en la exposición la viola añade una octava de apoyatura a la primera nota de la imitación en el compás 176. En esta sección los arpeggios de la viola están en el registro agudo lo cual aumenta el nivel de dificultad de esta sección.

Figura 39.

En 183 se repite el mismo canon entre la viola y el piano solo que esta vez la viola tocará su melodía en el registro medio lo cual obscurece la presencia de la viola en el canon. Las terceras quebradas con su carácter de suspiro también volverán y conducirán la melodía hacia

el registro más grave del instrumento. En 192 comenzara la sección de cierre con los descensos en semicorcheas por parte de la viola, iniciando con un acorde arpegiado en anacrusa antes del primer grupo de semicorcheas descendentes.



Figura 40.

El último descenso también tiene una octava de adorno. En este pasaje Brahms destaca el registro grave de la viola permitiéndole utilizar mucho la cuerda Do. Luego del último descenso el piano iniciará una transición de acordes que nos llevarán a la coda.



Figura 41.

CODA

El regreso melancólico del tema principal en el compás 206, su inesperada transformación a mayor y la posterior elaboración en Si bemol menor de las figuras de tresillos intercambiadas entre la viola y el piano ocurren en el mismo registro que el clarinete, salvo por las tres últimas notas de la última figura de tresillos. Estas se modifican de Sib–La–Sol a Sol–Fa–Re, lo que facilita la transición a la octava baja, donde la viola interpretará el siguiente pasaje *sostenuto*.

Figure 42 shows a musical score for measures 202 to 209. The score is in B-flat major and 3/4 time. It features a piano part with chords and a viola part with melodic lines. Dynamics include *p*, *cresc.*, *f*, *dim.*, and *p*. The viola part starts in measure 202 and continues through measure 209.

Figura 42.

Brahms aprovecha el cálido registro grave de la viola llevándola una octava por debajo del clarinete en el compás 214 en la sección marcada *sostenuto ed espressivo*. Para lograr este efecto, sacrifica la posibilidad de que la viola toque la nota Do repetida en la misma octava que el piano (como lo hacía el clarinete).

Figure 43 shows a musical score for measures 214 to 219. The score is in B-flat major and 3/4 time. It features a piano part with chords and a viola part with melodic lines. Dynamics include *fp*, *cresc.*, and *f*. The viola part starts in measure 214 and continues through measure 219.

Figura 43.

Brahms utiliza un Do repetido en el segundo compás (compás 220) para devolver la viola a su registro original mediante un simple salto de octava. En el clímax, la viola alcanza nuevamente un Do agudo, su nota más alta en el movimiento. Se mantiene en la octava alta original hasta que se interrumpe y el piano se desvanece.



Figura 44.

El piano continúa con una versión de la introducción de cuatro compases en el piano, *sotto voce* en el compás 227

En el compás 231 los dos primeros compases de la introducción original y las reiteraciones de la nota Do en la viola permanecen en la octava alta original para cerrar el movimiento.

FIN DEL MOVIMIENTO.

Segundo movimiento

Andante un poco Adagio

Este segundo movimiento está escrito en forma ternaria o ABA. En esta estructura la primera sección denominada A se repetirá luego de una sección en la mitad que añadirá nuevo material temático. La sección A es de carácter dulce, delicado y nostálgico y va desde el compás 1 al 22. La sección B da la sensación de ir un poco más rápido por la utilización de semicorcheas y figuras de valores más cortas en el piano, sin embargo no pierde la cualidad expresiva de la sección A. la sección B comprende desde el compás 23 al 48. Y por último la sección A' regresa en el compás 49 hasta el final de la pieza.

Andante un poco Adagio		
A	B	A'
c. 1-22	c. 23-48	c. 49-81

Sección A

Esta sección inicia con la viola presentando el primer tema de la sección A. está en Lab mayor, esta primera idea comienza con una melodía descendente seguida de adornos cromáticos. Esta fórmula rítmica y melódica se repetirá en los compases 3 y 4 pero con notas distintas. El primer tiempo del compás 5 es el final de la idea anterior y a su vez el inicio de la que sigue. Ahora la idea musical comienza con un salto de octavas y la melodía toma ahora una dirección ascendente en las figuras más cortas (esto ocurre en los compases 5 y 6) que preparan el clímax de esta idea que comienza en el compás 7 con una línea melódica más extendida y con un figuraje más amplio, justo en este compás Brahms anotó la indicación de “*esspreso*” esta idea termina en el compás 10, con la melodía terminando sobre el eje de dominante (V) en este caso Mib.



Figura 45.

Los compases 11 y 12 sirven de puente para la re exposición de la primera idea musical de esta sección A que se retoma tal cual melódica y rítmicamente hablando con la diferencia que ahora Brahms coloca la indicación de “*dolce*” esta segunda vez que se toca esa idea.



Figura 46.

Los compases 13, 14, 15 y el primer tiempo del 16 mantienen el material temático de la primera idea tal cual como se tocó la primera vez, es a partir del segundo tiempo del compás 16 que la idea musical cambia. La melodía vuelve a tomar una dirección ascendente y nos prepara progresivamente para el primer fuerte del movimiento en el compás 19. En el compás 17 y 18 en el primer y segundo tiempo de esos compases la melodía sube por grado conjunto hasta llegar al Si bemol del compás 19. La melodía finaliza resolviendo a la tónica en el compás 20. Los compases 21 y 22 son una pequeña prolongación del material de cierre de esa idea anterior con la diferencia de la octava en la que la melodía resuelve y la dirección en que lo hace.

SECCIÓN B- RE BEMOL MAYOR

En el compás 23 el piano iniciará con una serie de arpeggios ondulantes en Reb mayor en la mano derecha con un ritmo puntillado en la izquierda. En el segundo compás de este patrón se introduce la viola con una figura ascendente también en ritmo puntillado. Esta secuencia se desplazará un tono hacia abajo, Dob mayor y en una dinámica más piano.



Figura 47.

Mientras la viola mantiene un Reb de tres tiempos, el piano ejecuta arpeggios cromáticos lentos en el compás 27. Más adelante con la línea melódica posterior de la viola regresaremos a Reb mayor, inicialmente en su versión menor, notado como Do# menor en el piano. Una cadencia en Do# (Reb) menor se evita con el regreso de los arpeggios iniciales en modo mayor.



Figura 48.

La viola en el compás 31 es quien ahora tendrá los arpeggios ondulantes. La dirección cambia en el primer tiempo y comienza con un silencio pero el patrón sigue siendo reconocible. Al igual que antes todo el patrón se repite en Do bemol, pero ahora con ambos instrumentos bajando una octava intensificando el misterio de esta sección.

En el compás 35 se inicia un patrón similar al del compás 27 en la viola y el piano, con los arpeggios lentos y ondulantes en el primero y el Re bemol sostenido en el segundo. Esta vez en lugar de moverse hacia Re bemol/ Do sostenido menor, inmediatamente cambia hacia su relativa mayor, Mi mayor. Los patrones en ambos instrumentos se extienden dos compases más para re afirmar la llegada a esta tonalidad y es incluso aquí la primera vez que Brahms cambia la armadura de clave en el piano en todo el movimiento.



Figura 49.

La aparición inesperada del tema A en el piano interrumpe una cadencia en Mi mayor en el compás 41. Esta vez el tema es presentado en esa misma tonalidad. Esta melodía se escucha en el registro agudo del piano mientras la viola toca amplios descensos en contrapunto con el tema. El piano dos compases después desvía el tema tanto en dirección como en armonía utilizando ritmos de tresillos que añadirán un toque de agitación a esta sección. Toda esta cascada de tresillos desemboca en otra declaración del tema A solo que esta vez una tercera abajo, Do mayor. El piano seguirá bajando en registro otra octava más, con amplios descenso en la mano izquierda. Otra desviación similar con ritmos atresillados ocurrirá en el tercer compás a la vez que otro descenso de una tercera mayor.

SECCIÓN A'

Gracias a ese descenso de tercera mayor la música regresa a su tonalidad principal de La bemol mayor en el compás 49. Esta vez la viola expondrá el tema una octava más abajo, dándole una calidez y profundidad a esta declaración del tema. El acompañamiento del piano se reduce a arpeggios descendentes más ornamentados en ritmo de tresillos.

The image displays a musical score for two staves, Viola and Piano, spanning measures 49 to 57. The key signature is three flats (B-flat major). The Viola part begins in measure 49 with a melodic line marked *p espress.* The Piano part, starting at measure 49, features descending arpeggios marked *dolce*. The score continues through measure 57, where the Piano part transitions from arpeggios to a more complex melodic line marked *espress.* The Viola part continues its melodic development throughout the section.

Figura 50.

La viola mantiene el movimiento hacia Mi bemol al igual que en el compás 55 solo que una octava más abajo. El piano mantiene los arpeggios en tresillos sincopados. En la cadencia engañosa del compás 57, la mano derecha del piano abandona los arpeggios e imita la línea de la viola que toca en las notas más graves de su instrumento. Luego, en los dos compases de decadencia y el rápido regreso a La bemol la viola vuelve a la octava original junto con el piano.



Figura 51.

En el compás 61 ocurre la segunda exposición del tema, esta vez la viola lo hace en la octava original igual que en el compás 13. Los arpeggios del piano siguen siendo tresillos y comenzando fuera del tiempo, pero ahora ambas manos los tocan en movimiento contrario.



Figura 52.

La línea de la viola sigue el mismo modelo que en el compás 17 en el compás 65 volviéndose cada más agitada hasta llegar a la cadencia engañosa. Los arpeggios en tresillos en movimiento contrario continúan en el piano. La mano derecha retoma la imitación de la cadencia engañosa tocándola con algunos arpeggios atresillados en la mano izquierda. En la cadencia final la viola se dirige hacia un Mi bemol grave tocando una línea sincopada y con ritmos puntillados.



Figura 53.

CODA

La coda inicia con el piano en el compás 71 con arpeggios que nos recuerdan a los de la sección B. esta sección comienza en La bemol pero constantemente introduce la nota cromática Sol bemol. Esto sugiere tanto Mi bemol como Re bemol mayor, aunque no se module a ninguna de estas dos tonalidades. En lugar de esto los arpeggios se intensifican y culminan en un Sol bemol agudo y un descenso disonante con armonías disminuidas. En toda esta sección la viola está ausente.



Figura 54.

Luego del último descenso del piano, la viola introduce una última y cansada declaración del tema A en La bemol en la octava aguda original. En el cuarto compás, la línea melódica se detiene sobre la nota Do, repitiéndola sincopadamente tres veces durando cada una más que la anterior. Hasta resolver finalmente en el último compás en La bemol. En los últimos dos compases el piano cierra con dos acordes bajo el movimiento final de la viola hacia La bemol.

FIN DEL MOVIMIENTO.

Cuarto movimiento

Vivace

El cuarto movimiento de esta sonata está escrito en forma Rondó, en compás partido 2/2 y en la tonalidad de Fa mayor. El tema principal del rondó es de carácter ligero y gracioso, mientras las secciones contrastantes varían en expresividad y exploran otras sonoridades.

IV. mov. Vivace						
Secciones	A	B	A'	C	B'	A''
Tonalidad	F	C	F	d	F	F
Compases	1-41	42-76	77-118	119-141	142-173	174-220

PRIMERA EXPOSICIÓN DEL TEMA DEL RONDO (A)

El piano comienza con tres Fa repetidos, que funcionarán como un motivo unificador a lo largo del movimiento. Bajo este gesto similar a una fanfarria, se desarrolla un acompañamiento enérgico con octavas rotas la mano izquierda. La fanfarria se transforma en una melodía que actúa como una llamada a la acción. La viola entra en anacrusa mientras el piano toca sus últimos acordes. Esto se repite inmediatamente una octava más baja destacando el registro grave de la viola, especialmente la cuerda Do y en un nivel dinámico más suave, preparando la entrada del tema del rondo.



Figura 55.

La viola presenta el tema del rondo, de carácter *grazioso*, caracterizado por una alegría ligera y una textura ágil, especialmente en una serie de repeticiones de dos notas en *staccato*. El acompañamiento es fluido al principio, luego se aligera, deslizándose por el teclado antes de saltar con las notas en *staccato*. En el bajo, sin embargo, los tres Fa repetidos suenan dos veces como una base sólida. Los últimos dos compases modulan suavemente de Fa mayor a La menor.



Figura 56. Tema del rondo

El piano ejecuta un arpeggio descendente en octavas, que desemboca en acordes que modulan de La menor a La mayor. La viola imita el mismo arpeggio una cuarta más baja, en la “dominante” de La, duplicado una octava más abajo por la mano izquierda del piano. Las notas de la viola, tocadas contra los acordes siguientes, deslizan de manera elegante el regreso al tema del rondo en Fa mayor. Estas notas representan una gran expansión de la anacrusa del tema original, extendida a lo largo de dos compases.



Figura 57.

Los primeros cuatro compases del tema reaparecen con los Fa graves resonando. La segunda frase se expande en amplitud y volumen. La anacrusa inicial se enfatiza, y el último compás de la frase se funde con el regreso de los tres fa repetidos, ahora en la Viola sobre una armonía pura en Fa mayor. La siguiente línea descendente de tres notas proviene directamente de la introducción. Los Fa y el descenso se repiten, con los acordes de la mano derecha del piano desplazados una tercera más abajo.



Figura 58.

Transición

Mayormente a cargo del piano solo, esta sección se desarrolla a partir de gestos de la introducción, modulando a Do mayor. El último arpeggio descendente es imitado una cuarta más baja por la Viola, que entra en el último momento, atenuando la dinámica en preparación para el primer tema contrastante (B).



J. B. 41

Figura 59.

PRIMER TEMA CONTRASTANTE (B), Do mayor

El tema se basa en un movimiento de tresillos de negra. Sin embargo, mantiene una conexión con el tema del rondo, ya que las tres notas repetidas vuelven a establecerse en el bajo, ahora transpuestas de Fa a Do. La mano derecha del piano, en el registro de tenor por encima de los Do repetidos, presenta el tema en un ritmo amplio de tresillos, armonizado consistentemente en ricas sextas. La viola añade saltos ascendentes de dos octavas, también en ritmo de tresillos.



Figura 60.

La segunda frase traslada la primera una octava más alta en el compás 46, y la viola añade una armonización una tercera por encima, situándose una octava sobre sus sextas anteriores. Los saltos de dos octavas ahora aparecen en el bajo del piano. El último compás de la frase se altera: las sextas se contraen a terceras y descienden cromáticamente. La viola entonces toma la melodía, repitiendo las notas superiores del piano del compás anterior, lo que no sucedía en la primera frase.

El final modificado de la frase anterior introduce una nueva línea ascendente en la viola, aún en ritmo amplio de tresillos en compás 50. Un patrón de dos compases se repite un tono más alto. El piano adopta un movimiento oscilante, también en tresillos.

El ritmo de tresillos se rompe repentinamente con una variación ligera de la frase ascendente anterior: la viola imita directamente la mano derecha del piano con corcheas simples, pero con inversiones de octava opuestas (la viola desciende cuando el piano asciende, y viceversa).



Figura 61.

La mano izquierda del piano toca acordes arpegiados aislados. Tras esta variación, acordes fuertes en el piano, cuya línea superior es imitada un compás después por la viola, llevan a la re-transición, culminando en un acorde sostenido sobre la dominante de Do mayor.

Re-transición.

La viola retoma el gesto inicial de tres notas repetidas en el compás 62, pero en Do en lugar de Fa. El piano responde con sus propias figuras del acompañamiento de la fanfarria introductoria. Luego, la viola se une en armonía.

La viola toca los tres Do repetidos una octava más baja. La mano izquierda del piano se une, pero con una armonía disonante un tono más abajo, en Si bemol. Esto anuncia el regreso a Fa mayor. La mano derecha del piano inicia un pasaje emocionante derivado tanto del tema del rondo como del tema de tresillos.



Figura 62.

Se alternan armonías de dos notas con notas más agudas. Estas armonías comienzan en sextas, pero luego incluyen cuartas, quintas y terceras. La mano derecha salta por el teclado con este patrón, mientras que la izquierda añade acordes marcados. Luego de cinco compases de ausencia, la viola reaparece con sus dos adornos en anacrusa de la introducción, el segundo más suave y una octava más baja, mientras el piano se asienta en los últimos acordes de la introducción, anunciando el regreso del tema del rondo.

SEGUNDA EXPOSICIÓN DEL TEMA DEL RONDO (A')

Primera parte

La primera parte de esta exposición comienza en el compás 77 y será igual que en el compás 9.

Segunda parte

La segunda parte de esta sección inicia en el compás 85 igual que en compás 17, pero la viola se omite en la segunda frase, y su línea superior es tomada por la mano derecha del piano, incluyendo el deslizamiento de regreso a la melodía principal del rondo. Así, esta sección se convierte en un pasaje solista para el piano.



Figura 63.

Parte 3

La primera frase varía sutilmente con respecto al compás 25. En los primeros dos compases, los roles se invierten: la mano derecha del piano toma la melodía en lugar de la viola, mientras que esta última toca los arpeggios antes asignados al piano. Los tres Fa graves siguen presentes. Después de estos dos compases, la viola se retira, y el piano solo toca una variación con octavas rotas del pasaje *staccato* ligero. La segunda frase es como antes, con expansión e intensificación, pero ahora concluye completamente en lugar de fundirse con el retorno de los Fa repetidos.



Figura 64.

Transición/Desarrollo.

La viola vuelve a desaparecer mientras el piano toca una variación muy extrovertida y completamente armonizada de los arpeggios de la Parte 2 del tema (b) en el compás 101. La mano izquierda ahora toca en movimiento contrario, con saltos amplios. La variante se escucha en Do mayor y luego un tercer inferior en La mayor.

La mayor conduce a Re menor en el compás 105, la tonalidad menor relacionada con la tonalidad principal de Fa mayor. Allí, la viola entra con el inicio del tema del rondó en una transformación a tonalidad menor. Las tres notas repetidas, ahora en el registro grave, están en Re. Después de dos compases, la viola desaparece y la parte anteriormente ligera y en staccato del tema ahora es tocada en pesadas octavas en el bajo, con acordes en contratiempo en el registro medio de la mano derecha.



Figura 65.

El tema continúa en Re menor, armonizado en sextas y terceras con ondulaciones en el registro más bajo de la viola en el compás 109. Después de dos compases, el tema comienza a desvanecerse con una serie de descensos en terceras y sextas dobladas. Todo se fragmenta hasta que un ritmo corto-largo es intercambiado entre el piano y la viola, y el volumen se reduce a un nivel más sutil. Estos ritmos corto-largo anticipan el ritmo punteado del segundo tema contrastante (C).

SEGUNDO TEMA CONTRASTANTE (C) Re menor

En 119, el tema está marcado *semplice*, y en efecto, su estructura es simple. La idea principal es un ritmo de negra con puntillo y corchea, seguido por otra nota más larga en el tercer tiempo del compás. La corchea suele ser un paso más alta que las notas largas. La primera frase de cuatro compases la toca el piano solo, con acordes en la mano izquierda en los tiempos débiles (segundo y cuarto). Los compases tercero y cuarto presentan saltos ascendentes de cuarta y tercera en ritmo regular. Esta frase es respondida por el clarinete, que comienza en un registro más grave, pero expande el ritmo punteado con saltos más amplios de quinta, conduciendo a un descenso de cierre. Debajo de la viola, la mano izquierda toca una línea de bajo en los tiempos fuertes, mientras que la mano derecha armoniza en los tiempos débiles.



Figura 66.

Ahora las dos frases se presentan variando su orden en el compás 127. La viola toca la primera frase, añadiendo adornos fluidos en los últimos dos compases. El piano mantiene su patrón anterior con una línea de bajo en los tiempos fuertes. Luego, el piano toca la segunda frase solo, comenzando en el mismo registro en el que la había tocado antes la viola. Los últimos dos compases de esta frase también están decorados con notas más activas, y se construye un aumento en el volumen.



Figura 67.

En 135 aparece una tercera secuencia que parece comenzar de manera similar a la de 127, con la viola iniciando la frase, pero el piano inmediatamente añade acordes sincopados y fuertes. En el tercer compás, la frase toma un giro inesperado la viola salta una octava hacia abajo y repite el primer gesto en ese registro, volviendo repentinamente al nivel de volumen inicial y tranquilo. Luego, la línea se mueve descendiendo y la tonalidad regresa a Fa mayor. La segunda frase no aparece, sino que la primera frase se convierte en una transición de siete compases. Los dos últimos compases son una cadencia extendida en Fa mayor, con pausas anticipatorias después de las notas La y Sol.



Figura 68.

PRIMER TEMA CONTRASTANTE (B'), Fa mayor.

La presentación del tema en la tonalidad principal en 142 es análoga a el compás 42, pero con una reestructuración de las partes. Las notas graves repetidas en Fa (antes en Do) están ahora en la viola. Los saltos de dos octavas están en la mano derecha del piano, y la melodía en tresillos, aún armonizada en sextas, está en la mano izquierda.

El compás 146 es análogo al compás 46, con el mismo arreglo en el piano: la melodía armonizada en la mano derecha y los saltos de dos octavas en el bajo. Sin embargo, la armonización melódica de la viola ya no está presente. En su lugar, la viola salta una octava arriba con los grupos de tres notas repetidas en Fa. Al final de la frase, donde antes la viola tomaba la melodía, esas notas ahora se añaden a los acordes de la mano derecha del piano.



Figura 69.

El compás 150 es Análogo al compás 50. La línea ascendente que antes tocaba la viola ahora la toma el piano en octavas. La mano derecha sigue a la izquierda con desfase, tocando fuera del pulso, creando octavas quebradas y sincopación. Las líneas oscilantes que antes estaban en el piano ahora pasan a la viola, que también toca en octavas quebradas. Todas las líneas siguen en ritmo de tresillos.

154 y 54 también son análogos. La variación en corcheas regulares permanece esencialmente sin cambios, pero la viola está ausente. Todas las imitaciones y cambios de octava son ejecutados por la mano derecha del piano, que debe realizar saltos rápidos y desafiantes mientras mantiene un toque ligero. La mano izquierda sigue tocando acordes arpegiados. La sección que sigue es similar, pero el clarinete entra brevemente antes de los fuertes acordes del piano. Este pasaje se extiende tres compases más, intensificándose con acordes sincopados y concluyendo con un descenso en acordes de primera inversión en la mano derecha.



Figura 70.

RE-TRANSICIÓN

En el compás 163 en lugar de resolver en el acorde de dominante como antes, el pasaje anterior modula inesperadamente un semitono arriba, aterrizando en un acorde de Re bemol. La viola toca el motivo de tres notas repetidas en ese tono, seguido por octavas ascendentes en el piano, que enfatizan y establecen la nota mientras el volumen disminuye considerablemente. Luego, las armonías del piano confirman la tonalidad y la viola repite las notas del motivo una octava más abajo. Re bemol es reinterpretado como Do sostenido y utilizado para pivotar hacia La, donde la viola toca de nuevo el motivo. Luego, esta nota (como tercera de Fa) regresa a Fa mayor con un nivel de volumen muy suave. Este breve alejamiento de la tonalidad principal prepara la última y variada reexposición del tema del rondó.

TERCERA EXPOSICIÓN DEL TEMA DEL RONDÓ (A")

La fanfarria introductoria regresa en 174 repentinamente y con triunfo, ahora interpretada por la viola, mientras que el piano solo se encarga del acompañamiento animado. Inesperadamente, la fanfarria se expande y se duplica en longitud, culminando en un arpeggio de la viola que parece llevar a Do mayor. Otra extensión de dos compases, de repente más suave, lleva de regreso a Fa con un arpeggio descendente de la viola.



Figura 71.

Parte 1 (a). La armonía y el contorno del tema siguen siendo reconocibles, pero su carácter cambia por completo en 184. Toda la primera frase adquiere el carácter de la sección ligera en staccato, eliminando por completo el elemento *grazioso*. La mano derecha imita a la izquierda una octava más arriba y después del pulso. La viola añade notas staccato de acentuación en su registro grave. La imitación en octavas se rompe después de dos compases. La segunda frase, repentinamente más fuerte, se basa en acordes sincopados, nuevamente con la mano derecha imitando una octava por encima de la izquierda. La viola calma la textura con el esperado movimiento hacia La menor, mientras las figuras en staccato, ahora más aisladas, regresan en el piano.



Figura 72.

Parte 2 (b). En el compás 192 nuevamente, la armonía es reconocible, pero el elemento de arpeggios es reemplazado por armonías en bloque, con breves figuras ascendentes en la viola que retienen un poco del carácter anterior. Comienza con fuerza, pero se suaviza a medida que se vuelve más activo. Un patrón similar sigue en la segunda frase. Descensos cromáticos en la viola llevan a las mismas cuatro notas que antes habían expandido el anacrusa y llevado de vuelta al tema del rondó (Parte 3). Estas proporcionan el vínculo más fuerte con el tema en su forma original.



Figura 73.

Parte 3 (a'). Esta última sección que inicia en el compás 200, finalmente, regresa a la versión familiar del tema tal como se escuchó en el compás 25. Los primeros siete compases se presentan tal como estaban allí, incluyendo las campanadas graves en Fa y la emocionante expansión. Se percibe un sentido de regreso, alivio, cierre y satisfacción.



Figura 74.

En el compás 207 al igual que en la primera exposición, la cadencia se fusiona con el regreso del motivo de las notas repetidas en la viola, acompañado de acordes y arpeggios en el piano. Los dos primeros compases siguen el patrón esperado, pero luego el motivo se desplaza hacia La y las figuras del piano se vuelven más enérgicas. El pasaje se expande en una brillante coda basada en la fanfarria introductoria. Figuras de esa introducción son intercambiadas entre el piano y la viola. Un trino de la viola lleva a los últimos adornos y acordes. La viola toca dos arpeggios ascendentes en ritmo de seisillos antes de los acordes finales concluyentes. Estos están acentuados por las tres notas repetidas en Fa, la última descendiendo hasta la octava más grave de la viola para proporcionar un cierre enfático.

The image displays a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system, labeled with the measure number 204, features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a more complex, rhythmic accompaniment. The second system, labeled with the measure number 209, continues the piece with similar melodic and accompanimental lines. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *f* (forte) and *sf* (sforzando).

Figura 75.

FIN DE LA SONATA

C.P. Stamitz, Concierto para viola en Re mayor.

El *Concierto para viola en re mayor, Op. 1* de Carl Philipp Stamitz es una obra representativa del período clásico que resalta las cualidades expresivas y técnicas de la viola. Stamitz compuso y publicó esta obra en 1774 mientras residía en Frankfurt, y ese mismo año fue editada en París por Jean Philippe Vasseur. Desde el inicio, la orquesta introduce el carácter de la pieza antes de que la viola asuma el protagonismo con una línea solista llena de virtuosismo y elegancia. A lo largo del concierto, se establece un diálogo dinámico entre el solista y la orquesta, equilibrando momentos de lirismo con pasajes de gran exigencia técnica.

El primer movimiento combina brillantez y expresividad, permitiendo que la viola despliegue su rango sonoro a través de escalas rápidas, arpeggios y dobles cuerdas, sin perder su carácter melódico. Existen cuatro cadencias oficiales, escritas por Franz Beyer, Michael Kugel, Clemens Meyer y Paul Klengel, además de muchas otras creadas por violistas que no han sido publicadas formalmente.

En contraste, el segundo movimiento explora un tono más íntimo y reflexivo, con frases delicadas que se entrelazan suavemente con el acompañamiento orquestal, generando una atmósfera de serenidad y profundidad emocional.

El concierto concluye con un movimiento enérgico y vibrante, donde la viola demuestra su agilidad con pasajes rítmicos y melodías animadas, acompañada por una orquestación ingeniosa que realza su papel solista. Esta obra no solo demuestra el potencial técnico del instrumento, sino que también pone en valor su riqueza tímbrica y expresiva, consolidándose como una pieza esencial en el repertorio de la viola.

Este concierto una de las obras más importantes en el repertorio de la viola a nivel internacional, lo que lo ha vuelto una pieza fundamental en audiciones para orquestas y conservatorios de todo el mundo debido a su exigencia técnica y virtuosismo, lo que la convierte en un reto para los intérpretes.

El análisis armónico se centrará en el primer movimiento ya que será el ejecutado. Este movimiento está escrito en la forma Sonata-Concierto. Cuenta con una doble exposición siendo la primera por parte de la orquesta, que presenta los grupos temáticos a desarrollar y que expondrá el solista. Y la segunda más adelante con la entrada del solista. Este movimiento es una fusión entre la sonata clásica y la forma *ritornello* del concierto barroco.

Exposición de la orquesta	Tema A	
	Proceso cadencial	
	Puente hacia el siguiente tema	
	Tema B	
	Frase de cierre	
	Codetta	
Exposición del solista	Tema A	
	Puente modulante	Frase 1
		Frase 2
		Frase 3
	Tema B	
	Frase de cierre de sección	
Desarrollo	Tema A (La mayor)	
	Proceso cadencial	
Desarrollo solista	Frasas basadas en el tema B	
	Secuencia con elementos melódicos nuevos	
	Clímax	
	Resolución	
Recapitulación	Primera frase con elementos nuevos	
	Segunda frase con elementos rítmicos de A	
	Tema B	
	Proceso cadencial	
	Cadenza solista	
	Coda	Frase 1
		Frase 2

Algo que destaca mucho sobre la estructura de este movimiento son las proporciones poco simétricas de las distintas secciones. La doble exposición por parte de la orquesta y el solista duran aproximadamente cuatro minutos y medio, 165 compases para ser exactos. A diferencia del desarrollo que solo son 34. Esta falta de simetría nos muestra lo versátil de esta estructura y como distintos compositores la han adaptado dependiendo de sus necesidades. Aquí tenemos a un Stamitz que le ha dado relevancia a la exposición por encima del resto de las secciones

del primer movimiento, y de manera contrastante años después veremos a un Mendelssohn con su concierto para violín en Mi menor con una sola exposición presentada casi inmediatamente por el solista.

1era exposición. Tutti orquestal. Grupo Temático A. c.1-26.

La pieza inicia con una primera sección en re mayor estructurada como un período. Su organización métrica es de 8+7.5 compases, con un antecedente compuesto por frases de 2+2+4 compases y un consecuente de 2+2+3.5 compases. En esta última parte, se introduce un cambio tímbrico con la incorporación de clarinetes en la mayor y trompas en re mayor.

The musical score is for the first exposition of Mendelssohn's Violin Concerto in D major, measures 1-26. The tempo is 'Allegro (non troppo)' and the marking is 'Tutti'. The score includes staves for Violino I and II, Viola I and II, Violoncello e Contrabasso, Clarinet (Cl.), Cor (Cor.), and Viola Solo. The first section is highlighted with a red box (measures 1-8), the second with a yellow box (measures 9-15.5), and the third with a blue box (measures 16-26). The metric structure 2 + 2 + 4 is indicated below the first section. The Viola Solo part is highlighted with a blue box in measures 16-26.

Figura 76.

En el compás 16, se presenta una nueva idea (b), organizada como un breve período de 2+1.5 compases con una dinámica *piano* y acompañamiento en *pizzicato* de violonchelos y contrabajos. Posteriormente, en el compás 20, se introduce la idea (c), caracterizada por un *crescendo* progresivo que desemboca en un *forte* en el compás 22 y modula hacia la dominante en el compás 24, donde los violonchelos y contrabajos retoman el uso del arco.

The image displays two systems of a musical score. The first system, labeled with a boxed '18', shows measures 18 through 21. The second system, labeled with a boxed '20', shows measures 20 through 23. The instruments listed on the left are Cl., Cor., Vl. I, Vl. II, Vla. I, Vla. II, and Vcl. B. In measure 18, a blue box highlights a passage in the Violin I part. In measure 20, a blue box highlights a passage in the Violin I part, and another blue box highlights a passage in the Violoncello/Double Bass part. The score includes dynamic markings such as *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *f* (forte). The Violoncello/Double Bass part is marked *pizz.* (pizzicato) in measure 20.

Figura 77.

The musical score for Figure 78 spans measures 23 to 26. The instruments are Clarinet (Cl.), Cor Anglais (Cor.), Violins I and II (Vl. I, Vl. II), Violas (Vla.), and Violoncellos/Double Basses (Vcl. o.). Measure 23 is marked with a box number '23'. The music features various dynamics including crescendo (cresc.), fortissimo (ff), and piano (p). A red box highlights the beginning of the Violoncello/Double Bass part in measure 24, which is marked with '(cresc.)'.

Figura 78.

La sección final de este grupo temático en re mayor, representada por la idea (d) en los compases 24-26, concluye con una semicadencia sobre el acorde de dominante en el compás 26.

Puente. c. 27-47.

En el compás 27, se introduce una nueva sección (idea e) en La mayor, estructurada como un período de 2+2 compases. En esta parte, el tema es interpretado primero por los violines primeros en el antecedente y luego por las violas en el consecuente. Aunque la tonalidad parece establecerse momentáneamente en la mayor, dominante de re mayor, esta impresión resulta efímera.

The image displays two systems of a musical score. The first system, labeled with a box containing the number 28, covers measures 28 to 32. It features staves for Cbri (Corno Basso), Vl. I and II (Violines), Vla I and II (Violas), and Vlc. B. (Violoncello). The key signature has one sharp (F#). Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). The second system, labeled with a box containing the number 33, covers measures 33 to 37. It adds staves for Cl. (Clarinete) and Con. (Contrabajo). Dynamics include *cresc.* (crescendo), *f* (forte), and *fp* (fortissimo). The score shows complex rhythmic patterns and dynamic contrasts across the instruments.

Figura 79.

La idea f aparece en el compás 31, acompañada de una nota pedal en la mayor en los violonchelos y contrabajos, mientras que los segundos violines presentan un cromatismo descendente (*la-sol#-sol-fa#*) que conduce nuevamente a la tonalidad principal de re mayor.

En el compás 34, la idea g mantiene la nota pedal previamente establecida, ahora en función de dominante de re mayor, eliminando el sol# característico de la tonalidad de la mayor.

The image displays a musical score for a symphonic work, specifically measures 28 and 33. The score is written for a full orchestra, including Clarinet (Cl.), Violins (Vl. I, Vl. II), Viola (Via.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). Measure 28 is marked with a piano (p) dynamic and features a descending chromatic line in the second violins. Measure 33 is marked with a crescendo (cresc.) leading to a forte (f) dynamic, with a pedal point in the cellos and basses.

Figura 80.

La idea h, iniciada en el compás 39, introduce un do becuadro en un contexto armónico de séptima de dominante (V7), sugiriendo una posible modulación a sol mayor. Sin embargo, esta sensación es temporal, ya que la tonalidad regresa a re mayor, interpretándose el acorde como una dominante secundaria. Entre los compases 44 y 45, se establece una cadencia perfecta en re mayor.

The musical score for Figure 81 begins at measure 37. It is written for a full orchestra, including Clarinet (Cl.), Cor Anglais (Cor.), Flute (Fl.), Violin I (I.), Violin II (II.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (B.). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score features a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the strings and woodwinds, and sustained chords in the brass. A 'f' (forte) dynamic is marked at the beginning of the section.

Figura 81.

Finalmente, en el compás 45, la idea i presenta un unísono en octavas en la sección de cuerdas, que desemboca en una semicadencia en el compás 47, generando un momento de reposo antes de la siguiente sección.

The image displays a musical score for a string section, specifically measures 41 and 46. The staves are labeled: Cl. (Clarinet), Cbn. (Contrabassoon), Vl. I (Violin I), Vl. II (Violin II), Vla. (Viola), Vcl. (Violoncello), and Vcb. (Double Bass). Measure 41 features a unison in octaves in the string section, marked with a forte (f) dynamic. Measure 46 shows a semicadence, marked with a piano (p) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 82.

Segundo grupo temático (B) C. 48-71.

Inicia en el compás 48 con la idea j que comienza en el tono de Re, esta idea está articulada en un periodo asimétrico de 4+3 compases.

SEGUNDA EXPOSICIÓN/ ENTRADA DE LA VIOLA SOLISTA.

Esta sección comienza en el compás 72, donde se escucha nuevamente la idea A en el tono de Re mayor, presentada anteriormente por la orquesta en el primer tutti pero con una transformación estructural de 2+2+4+4. El compositor alargó la segunda semifrase de esta idea y cambia el registro de la viola.



Figura 83

En el compás 84 se presenta una nueva idea por parte de la viola solista basada mayormente en arpeggios en preparación a una de las secciones más reconocidas y temidas de este concierto, las octavas arpegiadas del compás 88.



Figura 84

El compás 91 presenta la última idea de este primer grupo temático de la exposición por parte de la viola solista, la frase está estructurada en un grupo de 2+2+3 y termina con una semicadencia hacia LA. Durante esta idea el solista debe mantener la nota LA en el bajo a modo de pedal utilizando el primer dedo mientras toca la melodía de esta idea con los dedos sobrantes.



Figura 85

A partir del compás 98 comienza la transición hacia el segundo grupo temático (B). Esta sección inicia en la tonalidad de LA mayor sin embargo a esta modulación aun le hace falta elaboración. En el compás 105 escucharemos la idea (d) ya presentada por la orquesta en la primera exposición solo que esta vez sobre el V/V. ya para el compás 107 el nuevo centro tonal de LA está bien establecido.



Figura 86

SEGUNDO GRUPO TEMÁTICO (B)

Este segundo grupo temático inicia en el compás 108, en la tonalidad ya establecida de LA mayor. Inicia con la viola solista presentando una nueva idea (o) estructurada en 2+2+3. Esta idea presenta un patrón de 4 grupos de semicorcheas ligados seguidos de cuatros grupos de semicorcheas donde la primera de cada grupo está suelta y las tres restantes ligadas. Este patrón se mantendrá hasta el compás 113 donde ya cambiará a subidas en intervalos de terceras y escalas descendentes y ascendentes, que llevan hacia una nueva y corta idea musical (p) en el compás 115 que empieza y termina en LA.



Figura 87

En el compás 120 se nos muestra una idea musical ya escuchada en la exposición (j) de la orquesta, estructurada igualmente en 4+3 pero con la diferencia que esta vez esta idea está en La mayor. Al igual que la idea musical del compás 91 de la exposición por parte del solista, en este pasaje el intérprete debe mantener una nota pedal con el primer dedo, mientras ejecuta el resto de la melodía con los demás dedos.



Figura 88

La última idea de esta sección (q) empieza en el compás 127 con una serie de semicorcheas ascendentes con un patrón de dos ligadas, dos sueltas. El clímax de este pasaje es un LA agudo escrito en clave de sol en la partitura por cuestiones de registro, que será seguido por una serie de escalas descendentes hasta el RE grave de la cuerda Do. Un arpeggio de MI en tresillos en el compás 134 prepara el final de esta sección y anticipa la cadencia perfecta en el compás 136-137.



Figura 89

A continuación la orquesta tendrá un ritornello para cerrar este segundo grupo temático. En este se usan ideas de la primera exposición por parte de la orquesta. Este Tutti culminará con una nueva idea (r) en LA articulada en 1+2+2.

DESARROLLO

Esta sección comienza con la viola solista en el compás 166 y es la sección con la forma más libre en cuanto a la estructura de los temas. La viola presenta una nueva idea (s) en el tono de LA usando elementos motivicos de la idea (j) y está formada por semi frases agrupadas en 4+4.



Figura 90

A partir del compás 174 una nueva idea se introduce (t) esta idea presenta una secuencia rítmica en sus primeros 3 compases de: una blanca seguida de un grupo de cuatro corcheas,

utilizando elementos melódicos nuevos. La misma va a modular hacia fa# menor creando un contraste modal grande ya que es la primera vez que escuchamos el modo menor en todo el primer movimiento del concierto.



Figura 91

En el compás 183 comenzará la idea más extensa de todo el movimiento (u) esta idea tendrá un desarrollo armónico que nos lleva desde fa# menor hasta re menor. La primera sección de esta idea va del compás 183 al 186, se agrupa en 2+2. Comienza con un patrón de tresillos de semicorchea ligados seguidos por dos semicorcheas sueltas. Los dos compases siguientes muestran una serie de subidas por grado conjunto siguiendo el patrón de dos semicorcheas ligadas por cada grupo de cuatro.



Figura 92

En el compás 187 comienza una secuencia armónica estructurada en 2+2+2+2+2+2, esta secuencia sigue un patrón rítmico de un compás con cuatro grupos de semicorcheas, donde cada grupo está ligado; seguido por un compás con cuatro grupos de semicorcheas, donde cada grupo tiene la primera semicorchea suelta y las tres restantes ligadas. Este cambio de articulación en cada compás conlleva un nivel de dificultad para el intérprete sobre todo por el brazo derecho que es el encargado del arco por la cantidad de cruce de cuerdas que se provocan en esta sección. Esta idea culmina en el compás 197-198 con una escala ascendente de la mayor.

La orquesta presenta una nueva idea (v) en el compás 198 sobre un pedal de dominante (LA) que lleva de regreso el movimiento al tono original de RE.

Figura 93

REEXPOSICIÓN

El compositor lleva la pieza de vuelta al tono original de RE a partir del compás 201, sin embargo a diferencia del molde usual de la forma Sonata donde en esta sección se suele volver a presentar los temas de la exposición con la diferencia del tema B en el tono de tónica, Stamitz retorna al eje de tónica pero presentando temas nuevos con algunas relaciones en ciertos motivos con ideas anteriores.

La viola solista presenta esta nueva idea (w) que está formada por un tema en dobles cuerdas sobre el tono de Re estructurado en 2+2+2 que eventualmente nos conducirá hacia el eje de subdominante (SOL).

En el compás 207 se nos muestra la idea “x” que va a regresarnos de Sol a Re. Esta idea está formada por un grupo de 2+2 compases que rítmicamente comparten las mismas figuras.



Figura 94.

La idea “y” se nos presenta en el compás 211 y posee una estructura de 1+1+4. Los dos primeros compases de esta idea son exactamente iguales, presentando dobles cuerdas en su primer y segundo tiempo seguidas de un grupo de 6 semicorcheas. Los compases 213-214 si tienen dobles cuerdas constantes.



Figura 95

La anacrusa del compás 217 presenta una última idea más (z) y se articula como un periodo asimétrico de 4+3. Esta idea presenta el uso de dobles cuerdas y motivos elaborados usando arpeggios y escalas descendentes.



Figura 96

El compás 224 es una variación de la idea “o” presentando una forma 2+2+2. Es la primera de las ideas recurrentes que se presenta claramente en la reexposición. Algo similar ocurrirá en el compás 230 donde la idea “j” volverá a aparecer solo que esta vez en RE y articulada en 4+3.



Figura 97

A continuación la orquesta tendrá un tutti pequeño en el compás 237 que hará uso de motivos de la idea “d”.

Figura 98

La viola presentará una variante de la idea “m” en el compás 240 con anacrusa. Esta idea igualmente estará elaborada con pasajes arpegiados seguidos de escalas descendentes y ascendentes. Toda esta idea está articulada en 2+2+6.

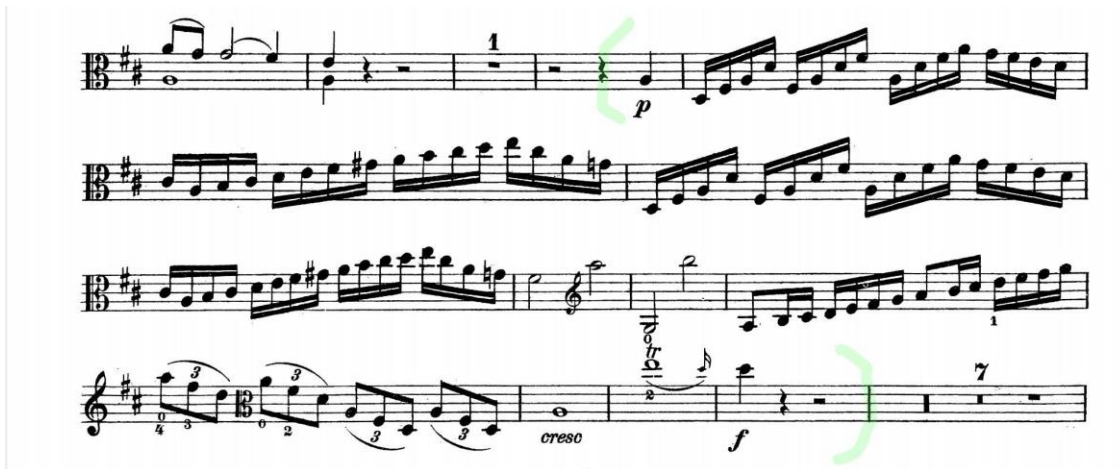


Figura 99

Como preparación a la cadenza, Stamitz utiliza en el penúltimo tutti orquestal material de la idea “c” incluyendo un ritardando al final de esta sección, típico en anticipación a la cadenza. La misma comenzará en el compás 258.

Figura 100

Figura 101

El tutti final luego de la cadenza es en el compás 259 y contiene mayormente material temático ya escuchado. La idea “I” en el compás 259 escrita tal cual como la primera vez comenzando en fuerte seguido de un crescendo hacia ff y más adelante la idea “II” en el compás 256 que concluye con un Re rotundo para cerrar el movimiento.

260

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

265

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

ff
2da 2
ff
ff
ff

Figura 102

Astor Piazzolla, *Histoire du tango: II Café 1930*.

Histoire du tango o historia del tango en español, es una obra compuesta por el compositor argentino, Astor Piazzolla en el año 1986. Con esta pieza Piazzolla intentó plasmar la evolución del tango a lo largo del siglo XX. Fue originalmente escrita para flauta y guitarra, sin embargo múltiples adaptaciones a distintos instrumentos se realizaron, algunas por el mismo Piazzolla.

La obra consta de cuatro movimientos:

- *Bordel 1900*
- *Café 1930*
- *Nightclub 1960*
- *Concert d'ajourd'hui*.

Café 1930 es el segundo movimiento de esta suite, tiene un carácter sensual y delicado, pensado más para ser escuchado que bailado. El estilo de este movimiento representa muy bien el periodo del tango denominado “la guardia nueva” o “la época decareana”, periodo que va desde los años 40, esta última denominación se le atribuye al compositor y arreglista Julio de Caro quien con sus arreglos orquestales para solistas importantes del tango como Gardel elevó el tango a un nuevo nivel de profesionalismo. Durante este periodo el tango se difundió a nivel internacional grandemente por la invención de la radio y el cine sonoro.

“Esa época renovó el tango, lo que determinó las primeras diferencias estilísticas con relación a la corriente tradicional. Con esos profesionales de gran capacidad y calidad, la música se tornó más refinada y elaborada. Los evolucionistas impusieron un compás mucho más firme. Surgieron, entonces, solistas virtuosos con sólida formación musical”²⁴

Este movimiento consta de una introducción por parte de la guitarra solista, dos secciones contrastantes y una coda final. Cada una de estas secciones cuenta con ideas musicales distintivas que se reparten el protagonismo entre el solista y la guitarra.

Sección	Descripción	Compases
Introducción	Guitarra solista, elaborando acordes sobre mi menor	1-14
A	Escrita en mi menor	15-30
B	Escrita en mi menor	31-42
A'	Melodía igual al motivo	43-51

²⁴ Andrade, L. 2013. *La Guardia Nueva*.

	principal con variaciones	
C	Escrita en Mi mayor	52-81
A	Repetición de la sección A	82-97
B	Repetición de la sección B con variaciones hacia el final	98- 107
Coda		108-113

INTRODUCCION

La guitarra sola comienza esta sección con una serie de arpeggios ascendentes dentro de la tonalidad de Mi menor creando un ambiente misterioso y nostálgico. Los movimientos armónicos de este movimiento no irán más allá de progresiones simples de i-iv-V7-i. Una línea melódica descendente en tresillos sobre una escala de re menor hacia un Mi en el compás 15 marca el final de esta sección dándole la entrada al solista.

Cafe 1930

Astor Piazzolla
arr. Tsampikos Kamateros

Andante Rubato
♩ = 70

Violin

Piano

mf

em: i

V7

N7

V7

5

accel.

rit.

5

accel.

rit.

i

i7

V7

V7

V7/IV

fin

Figura 103

SECCIÓN A

Esta sección cuenta con 2 ideas. La idea A1 inicia en el compás 15 con el solista presentando una línea melódica descendente sobre mi menor. Rítmicamente hablando esta primera idea consta de 2 compases de una nota larga mantenida por tres tiempos y medio seguido de un grupo de dos semicorcheas y posteriormente 2 compases con figuras más largas.

The image shows a musical score for Section A, measures 14-22. The score is in 6/8 time and features two musical ideas, A1 and A2. Idea A1 starts at measure 15 with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Idea A2 starts at measure 19 with a similar melodic line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (mf, f). Handwritten annotations include 'rall.', 'mf', 'Ped.', 'Ambiguo', and 'VI m7'.

Figura 104

En el compás 19 comenzará una nueva idea melódica secuencial (A2) siguiendo el patrón de tres corcheas con punto antecedidas por un silencio de corchea seguida de una blanca. Esto se repetirá rítmicamente por 3 compases.

Hacia el compás 27 con un grupo de seisillos se repetirá exactamente el mismo patrón rítmico de los primeros 4 compases de la exposición de la idea A1 con la única diferencia en las figuras de los primeros dos compases de esta sección. Donde en el compás 15 el patrón era blanca con puntillo ligada a una corchea, seguida de dos semicorcheas; en 27 se mantiene la blanca con puntillo en los primeros dos compases y se reemplazan las semicorcheas por dos corcheas simples. Los dos compases restantes de esta idea si mantienen el mismo patrón rítmico que los compases 17 y 18.

SECCION B

Esta sección arranca en el compás 31 con un pequeño pasaje de 4 compases (B1) donde ocurre el primer cambio de velocidad por parte del solista a un tempo más rápido y además acelerando.

Idea B1

30 *A tempo* *accel.*

31 *A tempo*

32 *molto cantabile* *f* *5* *accel.*

33 *mf*

34 *mf*

Ped. *V*

Figura 105

Los primeros dos compases tienen la misma estructura rítmica de silencio de corchea, seguido de 7 corcheas y además siguen la misma dirección melódica en las primeras 5 corcheas con la diferencia que en el compás 31 las corcheas restantes se mueven de manera descendente mientras que las del compás 32 lo hacen en el sentido opuesto llevándonos a los 2 compases restantes de esta idea. En el compás 33 el patrón rítmico es constante y está formado por una negra con puntillo seguida de dos semicorcheas. Esta línea melódica tiene dirección descendente hasta llegar al registro grave de la viola.

En el compás 35 se nos muestra un nuevo diseño estructurado en 2+2 compases B2. En los primeros dos compases el patrón rítmico de corchea con puntillo y semicorchea, seguido de un grupo de cuatro semicorcheas es recurrente. Los dos compases consecuentes mantienen el mismo diseño de un silencio de semicorchea seguido de semicorcheas descendentes que provocan un cruce de cuerdas constante por el dibujo en zigzag que provocan sus intervalos.

Figure 106 shows a musical score for measures 35-38. The score is written for piano and guitar. A red vertical line marks measure 35, which is labeled "Idea B2". The piano part has a "mf" dynamic. The guitar part has a "V" marking below measure 35. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figure 106 continues the musical score for measures 37-40. The score is written for piano and guitar. The piano part has a "ff" dynamic. The guitar part has a "Gm" marking and a "P m P. m" marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 106

La ultima idea de la sección B comienza en el compás 39 y también consta de 4 compases, estructurados en 2+2 (B3). Los dos primeros compases constan de una serie de arpeggios ascendentes que terminan sobre una blanca. Los dos compases consecuentes son una ampliación rítmica de los dos compases anteriores. Esta sección termina sobre un acorde de V7 que genera expectativa antes del regreso del tema 1.

37

ff

Idea B3

3

40

rall.

43 $\text{♩} = 70$ *pp ad lib.*

Figura 107

SECCIÓN A'

La idea A1 regresa en el compás 43 tal como lo hizo la primera vez, con la única diferencia que en los primeros dos compases en lugar de ser blanca ligada a una corchea seguida de semicorcheas, ahora solo es blanca con puntillo seguida de dos corcheas. En el compás 47 hay un cambio en el registro pero la idea musical sigue siendo la misma que en los compás 19 y 20. A partir del compás 49 inicia la sección de cierre utilizando una variación de la idea del compás 19. En el compás 51 mientras la viola sostiene un Mi, la guitarra toca una serie de arpeggios sobre la tónica Mi menor.

The musical score for Section A' consists of three systems of staves. The first system (measures 43-46) features a piano part with a treble clef and a guitar part with a bass clef. The piano part includes a melodic line with a dotted quarter note followed by two eighth notes, and a bass line with a dotted quarter note followed by two eighth notes. The guitar part includes a melodic line with a dotted quarter note followed by two eighth notes, and a bass line with a dotted quarter note followed by two eighth notes. The second system (measures 47-48) features a piano part with a treble clef and a guitar part with a bass clef. The piano part includes a melodic line with a dotted quarter note followed by two eighth notes, and a bass line with a dotted quarter note followed by two eighth notes. The guitar part includes a melodic line with a dotted quarter note followed by two eighth notes, and a bass line with a dotted quarter note followed by two eighth notes. The third system (measures 49-51) features a piano part with a treble clef and a guitar part with a bass clef. The piano part includes a melodic line with a dotted quarter note followed by two eighth notes, and a bass line with a dotted quarter note followed by two eighth notes. The guitar part includes a melodic line with a dotted quarter note followed by two eighth notes, and a bass line with a dotted quarter note followed by two eighth notes. The score includes various annotations such as 'Idea A1', 'Arpeggios sobre i', and 'Vio'.

Figura 108

SECCIÓN C

La introducción se divide en dos ideas: la primera presenta un motivo descendente de corcheas, acompañado por un arpeggio en la parte de acompañamiento (C1)

En el compás 60 inicia la idea C2, sostenida por una armonía que retoma elementos de la introducción, mientras que la viola asume un rol más rítmico.

The musical score for Section C consists of two systems. The first system (measures 52-59) is labeled 'Idea C1' and 'A tempo tristemente'. It features a piano part with a descending eighth-note motif and a violin part with a similar motif. The second system (measures 60-61) is labeled 'Idea C2' and 'mf accel.'. It features a piano part with a more complex harmonic structure and a violin part with a rhythmic role. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation, and fingerings.

Figura 109

En el compás 64 comienza la idea C3, de carácter más lírico, sostenida por una armonía que imita motivos clásicos mediante el uso de quintas y segundas. En el compás 66 se nos muestra un modelo rítmico que se repetirá 3 veces.

Idea C3

Motivo rítmico recurrente

64

75

65

66

67

ad lib.

Chord symbols: $Vi7$, IV , vii°/IV , in , I , IV , vii° , vi , IV

Figura 110

5

0 r_{82}

110

SECCION A

Inicia en el compás 82 y es una repetición de la sección A. tanto la armonía en el acompañamiento como la línea melódica en la viola son las mismas.

The image displays a musical score for Section A, starting at measure 82. The score is written for a single melodic line (likely Viola) and a piano accompaniment. The tempo is marked as $\text{♩} = 70$. The key signature has one sharp (F#). The first system (measures 82-85) includes the instruction *molto espressivo* and a dynamic marking of *mf*. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand, with several pedal points indicated by 'Ped.' and 'Ped.' markings. The second system (measures 86-89) continues the melodic and harmonic material, with the piano part showing further development of the accompaniment and pedal points. The score concludes with a final measure (89) featuring a sustained chord and a pedal point.

Figura 112

SECCION B

Comienza en el compás 98. Es una reexposición de la sección B.

98 $\text{♩} = 88$ *f* *accel.*

molto cantabile

f *5* *accel.*

Ped. *i* *Ped.* *i* *Ped.* *i* *Ped.* *i* *Ped.* *i*

102 *mf* *ff*

mf *ff*

Ped. *i* *Ped.* *i* *Ped.* *i* *Ped.* *i*

106 *i* *Ped.* *i* *Ped.* *i* *Ped.* *i* *Ped.* *i*

Figura 113

CODA

La coda inicia en el compás 108 con una idea cromática en la viola. Este modelo se repetirá 3 veces. La parte final de este modelo que consiste en una corchea seguida de una negra con puntillo va a variar de dirección durante las tres repeticiones del modelo. La primera y la última lo harán de manera descendente mientras que la segunda será de manera ascendente. Finalmente hacia los últimos tres compases, Piazzolla toma ese último trozo de ese motivo rítmico y crea una secuencia cromática iniciando en la (iv) hasta llegar bajando por medios tonos a Mi (i) con una cadencia perfecta entre los compases 112 y 113.

Motivo cromático

Fragmento del motivo cromático

Handwritten annotations include: *mf*, *p*, *pp*, *rall.*, *VI*, *III*, *IV*, *V*, *i*, *C.A.P*, *substituto de subdominante*, *VI m2*, *III m7*, *bv7*, *iv*, *P.m*, *b IV*, *Ped*, *bii*, *sig b I o b III*, *siw sib*, *P.m*, *Ped*, *VI*, *III*, *IV*, *V*, *i*, *C.A.P*.

Figura 114

RECOMENDACIONES TÉCNICAS

J. S. BACH. SUITE No. 2 BWV 1008.

PRELUDIO

Problemática No. 1: El inicio de este preludio es un arpeggio de re menor. Por las dimensiones de mi instrumento utilizar la digitación en primera posición (0-2-4) puede no ser la mejor opción por temas del timbre del instrumento y la fuerza de mi cuarto dedo en comparación a los demás dedos de mi mano izquierda. Al usar esta digitación el La tocado con cuarto dedo sonaba algo desafinado y “tapado”. Usar la cuerda La al aire tampoco era una buena opción ya que el sonido resultaba muy brillante y nasal.

Suite 2da.



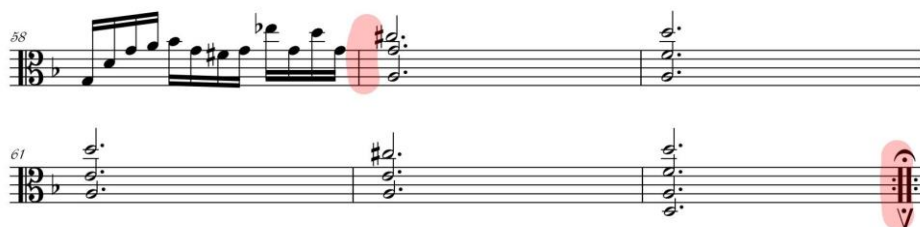
Solución: Opté por cambiar la digitación de ese pasaje y hacerlo en 2da posición (0-1-3). De esta manera al usar el tercer dedo en lugar del cuarto el sonido de la nota La en mi instrumento era más claro y me resultó más fácil afinar el intervalo entre el fa natural y el La (1-3).

Problemática No.2: En el último grupo de semicorcheas del compás 21 se presenta una pequeña dificultad en cuanto a digitación. Las tres semicorcheas de este grupo son Si-La-Sol#, pero la primera nota del próximo grupo de semicorcheas en el compás 22 es un Do tocado con el 3er dedo en la cuerda Sol. La problemática de esta sección radica en que tanto la nota Sol# como Do usualmente se tocan utilizando el 3er dedo, sin embargo ese Sol al estar sostenido implica un posicionamiento más "arriba" del tercer dedo en relación a su posición usual. Intentar tocar ese pasaje de Sol#- Do con el mismo 3er dedo comprometería la fluidez de esta secuencia y afectaría la calidad del sonido y la frase por el repentino cambio de posición del tercer dedo.



Solución: La solución que hallé es anticipar ese Sol# y tocarlo con el cuarto dedo pegado al tercer dedo y a su vez anticipar también el Do y tenerlo listo con el tercer dedo pero sobre la cuerda Sol.

Problemática No.3: Los últimos cinco acordes de este Preludio son particularmente complicados de afinar. La anacrusa hacia el primer acorde ya es un problema ya que se deberá dejar pisado el Sol con tercer dedo del último tiempo del compás anterior y mover el primero hacia La en la cuerda Sol para preparar el bajo del primer acorde.



Solución: Una manera para mejorar la afinación de estos acordes es estudiar los intervalos entre ellos de dos en dos. Primero revisar la afinación de las dos primera notas del acorde de abajo hacia arriba y luego revisar la afinación de las notas superiores. Es importante destacar que ya que las notas graves del acorde se afinarán primero, las notas superiores deberán afinarse en relación a las notas ya preparadas del bajo del acorde. En cuanto a la manera de ejecutar estos acordes, la manera más convincente de tocarlos sería en 2 y 2 manteniendo las dos notas superiores toda la duración del compás y manteniendo un contacto con el arco constante entre las dos cuerdas. Técnicamente hablando se deberán apoyar con más peso las notas bajas y medias del acorde para luego moverse con velocidad, (manteniendo en mente la distribución apropiada del arco) y no tanto peso sobre las dos cuerdas superiores para mantener una calidad de sonido óptima.

ALLEMANDE

Problemática No.4: En el primer tiempo del compás 3 hay un acorde de Re mayor séptima difícil de afinar por el tritono entre Fa sostenido y Do natural. Adicional a esto, la digitación para tocar este acorde exige que haya un cruce de dedos entre el tercer y segundo dedo de la mano izquierda.



Solución: Al practicar solo la posición de los dedos al llegar a este acorde pude crear memoria muscular en la mano izquierda. Esto ayudó a que el acorde no sonara a que me tomó desprevenido y no sonara apresurado. Ya con la posición del acorde en mente pude

concentrarme más en la afinación del tritono en las dos notas superiores del acorde y la quinta justa en las dos notas inferiores de este acorde. Ambos intervalos los estudié despacio y por separado, para luego poder tocar el acorde en dos grupos de dos notas (dos y dos).

COURANTE

Problemática No.5: Mantener un tempo constante en este movimiento es bastante complicado. Por la cantidad de notas sueltas y patrones repetitivos en esta danza es muy fácil perder el pulso interno y empezar a acelerar el tempo. Se debe encontrar un tempo que permita mantener un control constante durante toda la duración de este movimiento ya que utilizando un tempo por encima de lo que se es capaz y/o cómodo para tocar resultaría en una pérdida de control sobre el arco y muy poca claridad en las frases.

Solución: Empecé a estudiar este movimiento con metrónomo muy por debajo del tempo final al que esperaba tocar esta danza. Los aumentos progresivos de la velocidad los fui haciendo de 5 en 5 bpm hasta llegar a un tempo donde sintiese que estaba en control del arco y que estuviese lo suficientemente rápido para que estilísticamente quedara con una courante.

SARABANDE

Problemática No. 6: En los finales de sección, compases 12 y 28, hay saltos de octavas que van desde el registro agudo al grave. En particular en el compás 24 el salto es de dos octavas, lo cual dificulta aún más afinar bien ese intervalo.



Solución: El salto de octava en el compás 12 lo resolví manteniendo el marco de la mano estable en primera posición para asegurar que al tocar el Fa en la cuerda Do con el tercer dedo estuviese afinado. Para el compás 24 tuve que tocarlo un par de veces y ver cual era la tendencia de mi primer dedo en la cuerda Do al tocar ese Re con primer dedo. Ya que al tocar el re agudo en la cuerda La con el tercer dedo, al moverme al Re grave en la cuerda Do con primer dedo no tenía una referencia clara de la posición exacta de ese Re en la cuerda Do. Repitiendo un par de veces ese compás me di cuenta que mi tendencia era tocar ese Re grave un poco alto, asique teniendo eso en mente, estudié ese intervalo moviendo mi primer dedo un poco hacia atrás para que sonara afinado.

GIGUE

Problemática No. 7: Este es otro movimiento rápido que requiere control en el arco y coordinación entre ambas manos.

Solución: Para hallar el tempo máximo donde pudiera mantener el control y mínimo para que estuviese en contexto el movimiento, tuve que empezar a estudiar este movimiento entero con el metrónomo muy por debajo del tempo estándar. En mi caso comencé con la corchea a 130 bpm y progresivamente fui subiendo el tempo de 5 en 5 bpm, hasta llegar, en mi caso, a 180 bpm.

Problemática No. 8: El salto bastante amplio que ocurre en el compás 30 hay que prepararlo y no solo el salto hacia la nota grave sino el regreso hacia el registro agudo del instrumento. De no tener ese cambio de registro preparado, el salto de regreso hacia la cuerda La sonaba muy brusco.



Solución: Para tuve que trabajar en el posicionamiento rápido del codo en relación a la posición de las cuerdas. Primero cantaba la línea melódica en mi cabeza y solo movía el arco sobre las cuerdas al aire a las que correspondía la melodía tratando de coordinar el movimiento del codo con el del arco para que llegara a tiempo.

Stamitz, concierto para viola en Re mayor

I Mov.

Problemática No. 9: El tema principal de este movimiento presentado por el solista tiene 3 acordes al inicio de cada semi frase. Cada uno con una dinámica distinta, que va desde piano a forte en el último. La dificultad de esta sección radica en lograr resonancia en cada uno de esos acordes cuidando la dinámica y la calidad del sonido. Aplicar mucha fuerza al inicio del acorde en las cuerdas graves puede provocar un sonido muy golpeado al inicio de cada acorde.



Solución: En los primeros dos acordes es recomendable utilizar menos peso en el arco y más velocidad para generar más resonancia en la parte superior de los acordes. En el último acorde será mejor utilizar menos velocidad y distribuir bien el arco de manera que al llegar a las notas superiores que incluyen la nota La al aire, el arco se encuentre en su zona superior/media para tener menos peso sobre la cuerda la y que resuene de una manera más natural y no tan nasal. Practicar estos acordes en bloques de dos y dos, desde abajo hacia arriba es recomendable para lograr la afinación correcta de los mismos.

La práctica del movimiento del arco sobre las cuerdas al aire de cada acorde es esencial para entender la mecánica del movimiento y llegar a la cantidad de velocidad y pesos adecuados para cada uno. La característica en común que deben tener cada uno de los acordes en términos mecánicos, es pensar el movimiento de cada uno de ellos más como un movimiento horizontal que uno vertical.

Problemática No. 10: El pasaje del compás 80 presenta dificultades en la afinación de las dobles cuerdas.



Solución: Un aspecto a considerar en la afinación de ese pasaje es pensar el Fa# sostenido del bajo, un poco más bajo de lo usual ya que es la tercera de la tonalidad de re mayor. En cuanto al La# en la línea melódica de arriba, si se piensa tocar con el primer dedo al igual que el La anterior, la práctica aislada del bajo solo del movimiento del primer dedo hacia ese medio tono arriba ayudará a tener una afinación más precisa mientras se mantiene la posición fija. Esto último se puede aplicar a las siguientes dobles cuerdas del compás 81 donde tanto el primer y tercer dedo tendrán que subir medio tono.

Problemática No. 11: El compás 88 representa uno de los lugares más difíciles de este movimiento por su pasaje arpegiado en octavas.



Solución: Empezar por practicar ese arpeggio de Re mayor primero solo con los dedos qué tocan en la cuerda La y moviéndose a cada nota con glissando para ir internalizando qué tanta distancia debe recorrer la mano de una nota a la siguiente, lo mismo luego se hará con los dedos qué tocan en la cuerda Re.

Una vez entendidas las distancias y los recorridos qué la mano debe hacer en cada cuerda pasaremos a seguir practicando el pasaje pero colocando los dedos de la cuerda Re como corresponde pero solo tocando los que se mueven sobre la cuerda La y durante el recorrido ambos dedos deberán estar colocados sobre sus cuerdas correspondientes para que la mano vaya comprendiendo como deberá adaptarse a esas dos mociones. Se puede alternar que cuerda se tocará y cual solo tendrá los dedos colocados. Ej. Se toca la cuerda Re y se colocan los dedos de la cuerda La o viceversa.

Luego de eso podemos se empezará a trabajar la afinación. Al ser un intervalo de octava es crucial mantenerlo lo más perfecto posible, para ello es recomendable guiarse por la octava más baja a la hora de afinar la octava aguda. También tener presente mantener el Fa# sostenido un poco más bajo para afinar mejor el arpeggio.

Al moverse hacia el registro agudo del instrumento en este pasaje es importante anticipar cada salto y preparar el cuerpo para el mismo ya que si el ajuste de los codos y la mano al moverse hacia posiciones altas se hace justo en el momento el cambio llegaría muy tarde y se perdería claridad en el cambio y está el riesgo que el marco de la mano quede bajo.

Problemática No. 12: El patrón rítmico que se presenta en el compás 108 es una dificultad por el manejo del arco. El patrón consiste de 4 grupos de semicorcheas ligadas individualmente, seguidas de otros 4 grupos de semicorcheas solo que estas tienen una articulación diferente de una suelta y tres ligadas. La primera parte de este patrón provoca un cruce de cuerdas entre 3 cuerdas, creando así una especie de movimiento en forma de "s" o "8" en el arco. Lo difícil de esta parte, aparte del hecho que hay una quinta que afinar con el primer dedo en 2da posición, es lograr que las cuatro notas se logren escuchar con la misma claridad que si fueran tocadas sueltas. Si no se internaliza bien el movimiento puede que algunas notas se escuchen más que otras, que en lugar de 4 solo se escuchen 3, que la última nota no se escuche lo suficiente o que solo se pierda el control rítmico en esta sección.



Soluciones:

Para la quinta y el cambio a segunda posición: Por suerte para el ejecutante hay 2 compases de espera antes de ese pasaje lo cual da tiempo suficiente de preparar ese cambio de posición y la quinta en el bajo. Para practicarlo primero se tocará la quinta lo más afinado posible en primera posición con el segundo escuchando bien el intervalo, luego quitar la mano izquierda por completo y volver a colocarla pero esta vez en segunda posición pisando el intervalo con el primer dedo. En base a como haya aterrizado el dedo, se harán los ajustes pertinentes. Al ser un intervalo tocado por el mismo dedo de quedar alta o baja algunas de las notas los ajustes serán más moviendo el dedo en dirección diagonal, esto va a depender de cada viola.

Para empezar a entender la mecánica del movimiento del arco en esta sección, se debe

empezar por trabajar con cuerdas al aire siguiendo las que se estarían tocando de estar tocando el pasaje con las notas. Se tendrá que ver la posición de los hombros, el codo, el antebrazo y la mano para entender cuál es la posición óptima para lograr fluidez y claridad en ese pasaje. Al practicarlo se tendrá que hacer con un metrónomo bastante por debajo del tempo final y procurando que las 4 notas se escuchen cada una con la misma duración y claridad. Los acentos en las notas graves o las más agudas deberán evitarse ya que afectarían la claridad de esta sección. Algo que ayudaría a entender bien las metas de claridad en este pasaje sería tocar las cuerdas al aire sueltas y buscar que estando ligadas suenen igual. Pensar el movimiento como tratando de dibujar la silueta un un "8" o "s" en el aire con la nuez del arco y aflojar la muñeca son la clave para crear la fluidez en esta sección, al igual que procurar mantener una velocidad constante en el cruce de cuerdas.

Problemática No. 13: La segunda parte del patrón rítmico que inició en el compás 108 (109) es difícil ya que hay que evitar que la articulación de este pasaje de un suelta y tres ligadas altere la rítmica de las semicorcheas escritas. Es muy fácil acentuar la nota suelta y cambiar las tres ligadas de semicorcheas a tresillos de semicorchea. Aun cuando la articulación genera una leve separación entre ellas, se deben seguir escuchando 4 semicorcheas.



Solución: Una manera de evitar que esto suceda es practicar con metrónomo pero marcando la subdivisión de semicorchea, procurando no acentuar ni usar más velocidad en la nota separada a diferencia de las que están ligadas. Todas estas soluciones a estas dos problemáticas ayudaran también con los pasajes de 187 a 197 donde aparecerán estas mismas combinaciones de patrones ritmicos.

Brahms Sonata para Viola y Piano No. 1

I movimiento

Problemática No. 14: El cambio de semicorcheas a seisillos, en el compás 62. Por el cambio de cuerdas constante en este pasaje lograr claridad en cada una de las notas, sobre todo por la velocidad de estas figuras, resulta complicado.



Solución: Primero entender que todo este pasaje mantiene el mismo patrón rítmico y que solo va bajando medio tono con cada uno de esa combinación de patrones rítmicos. Primero estudié los 3 pasajes de semicorcheas solos y lo mismo con los seisillos, muy despacio y entendiendo el descenso de las semicorcheas y el ascenso de los seisillos. Poco a poco fui subiendo la velocidad hasta sentirme cómodo y que se escuchara con mucha claridad cada uno de esos grupos.

Problemática No. 15: En el compás 161 hay un salto de octava hacia la nota más aguda de todo el movimiento, Do6. Entender bien ese cambio de posición y conseguir la afinación exacta de ese intervalo es bastante complicado ya que la mano tiene que ajustarse al registro agudo del instrumento de manera rápida pero sin sonar apresurado o brusco.



Solución: Para resolver este problema empecé estudiando este cambio de posición con glissando desde el Do5 hasta el Do6 utilizando la misma digitación que usaría al interpretar este pasaje. Al deslizarme me enfocaba en seguir estos pasos: presionar el Do 5, liberar la presión de los dedos sobre la cuerda y utilizar un peso más ligero en la mano izquierda para deslizarme mejor sobre el diapason del instrumento; y poco a poco ir escuchando como la afinación iba subiendo y presionar solo cuando se hubiese llegado exactamente al Do6.

Mientras practicaba esos glissandos también trataba de memorizar qué tanta distancia mi brazo debía moverse desde la nota inicial hasta la final y lograr cierto grado de memoria muscular para asegurar un cambio de posición fijo y exacto.

II movimiento

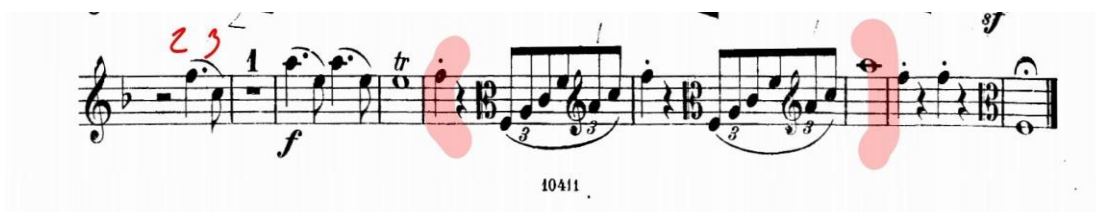
Problemática No. 16: En el compás 7 está el clímax del primer tema expuesto de este movimiento. Esta sección tiene unas líneas melodías ligadas bastante largas por el tempo lento del movimiento lo cual provoca quedarse sin suficiente arco para tocar esa frase entera sin que haya cortes en el sonido sino se economiza el uso del arco.



Solución: Tocar solo la cuerda al aire mientras cantaba la línea melódica sobre las cuerdas que tenía que utilizar me hizo ver que tanto arco en verdad necesitaba para poder tocar esa frase entera sin cortes. Al ver cuánto arco necesitaba pude estar más consciente de la velocidad en la que deba pasar el arco también sobre las cuerdas.

IV movimiento

Problemática No. 17: En el compás 216 hay una serie de seisillos subiendo en un arpeggio de fa mayor, por la velocidad del movimiento es fácil tocarlos sin mucha claridad y que solo se escuche la nota final.



Solución: Para lograr claridad en este pasaje tuve que practicar despacio, con el metrónomo en un tempo bastante por debajo del tempo final. No solo para encontrar la digitación que permitiera mayor claridad sino para balancear mejor el peso de mi brazo derecho al cruzar desde las cuerdas más graves a las más agudas ya que si mantenía la misma presión en todas, las notas más agudas tendían a sonar muy forzadas y las notas del medio no se entendían. Utilizar primera y segunda posición en el primer grupo de seisillos me ayudó a ubicar más fácil el Fa en la cuerda La y que las notas del medio se entendieran. El segundo grupo de seisillos los hice en primera y quinta posición para asegurar la posición de La agudo.

Astor Piazzolla. Café 1930

Problemática No. 18: En los compases 21 y 90 hay un pasaje que por su estructura es bastante confuso de tocar. Es una serie de intervalos ascendentes y descendentes que provocan muchos cambios de cuerda, algunos bastante amplios.



Solución: Tuve que separar este pasaje en pequeñas secciones para entender los cambios de cuerda y que no me tomaran desprevenido. Empecé rompiendo el pasaje en grupos de de dos semicorcheas, luego de 3 y finalmente de 4. Tocaba un grupo, daba un compás de silencio y tocaba el siguiente, así hasta tocar todo el pasaje. Mientras estudiaba el pasaje de esta manera mantuve el metrónomo en un tempo cómodo para que pudiera ir integrando la memoria muscular de esta sección.

CONCLUSIÓN

El propósito de esta tesina ha sido profundizar en la comprensión de los diversos cambios a los que ha estado sujeta la viola a lo largo de los siglos. Resultaba desalentador observar cómo el instrumento fue sistemáticamente relegado por numerosos compositores a lo largo de diferentes épocas, sin contar con un contexto claro que explicara dicha situación. A través de este trabajo, he logrado obtener una visión más completa de las razones históricas, estéticas y estructurales que condicionaron el desarrollo más lento y precario de la viola en comparación con otros instrumentos de la familia de cuerda frotada, como el violín o el violonchelo.

No obstante, resulta alentador constatar que, a pesar de este rezago histórico, en la actualidad existe un creciente interés por parte de los compositores en escribir nuevas obras para la viola, tanto en calidad de instrumento solista como dentro del repertorio de cámara. Asimismo, la presencia de concursos internacionales especializados y el surgimiento de un número considerable de intérpretes virtuosos han contribuido significativamente al enriquecimiento del repertorio de viola. Gracias a su talento e influencia, se motiva a más compositores a explorar las posibilidades expresivas de la viola y a más personas a interesarse por su estudio. Esto, a su vez, representa un estímulo para los estudiantes del instrumento, quienes asumen el compromiso de superarse y demostrar que la viola es un instrumento digno de reconocimiento y consideración dentro del ámbito musical profesional.

Esta tesina es también el resultado de un proceso marcado por la perseverancia a lo largo de los años de formación en esta carrera, así como por el reto constante que representa el panorama musical del país, en ocasiones poco alentador para los instrumentistas de cuerdas. A pesar de ello, este trabajo ha sido concebido con la esperanza de aportar, aunque sea modestamente, al desarrollo de las futuras generaciones de violistas en la Universidad de Panamá.

Mi deseo es que esta investigación pueda servir como punto de partida o referencia para quienes deseen comprender con mayor profundidad el contexto histórico que ha acompañado a la viola, y que ello los inspire a convertirse en parte activa de esta nueva generación de intérpretes comprometidos con la reivindicación del instrumento.

BIBLIOGRAFÍA

Baker, T. (1958). *Baker's Biographical Dictionary of Musicians* (N. Slonimsky, Ed.) (5th ed., p. 1555). G. Schirmer, Inc.

Beck, H. (1966). *Anthology of music: The suite* (pp. 76–80). Arno Voolk Verlag.

Beckmann, G. (1918). *Das Violonspiel in Deutschland vor 1700* (Apéndice, No. 18). N. Simrock.

Berlioz, H. (1858). *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (2^a ed., p. 25). Novello & Co.

Berlioz, H. (1932). *Memoirs* (E. Newman, Trans., p. 201). Alfred A. Knopf & Co.

Berlioz, H. (1969). *The memoirs of Hector Berlioz* (D. Cairns, Trans., p. 224). V. Gollancz, Ltd.

David, H. T., & Mendel, A. (1945). *The Bach Reader. A life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents* (1st ed., p. 26). W. W. Norton & Company, Inc.

Dean Hansen, K. (n.d.). *Brahms's listening guides*. LISTENING GUIDES TO THE WORKS OF JOHANNES BRAHMS. <http://www.kellydeanhansen.com/opus120-1.html>

Dietrich Buxtehude y Johann Sebastian Bach: Dos grandes organistas del barroco. (n.d.). IMER.mx. <https://www.imer.mx/opus/buxtehude-y-bach/>

Fernández, T., & Tamaro, E. (n.d.). *Biografía de Astor Piazzolla*. Biografías y Vidas. Retrieved April 28, 2025, from <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/p/piazzola.htm>

Forkel, J. N. (1803). *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* (p. 46).

Laborde, J.-B. de. (1780). *Essai sur la musique ancienne et moderne* (p. 304). París.

Lacroix, J. (1948). *Les Musiciens Célebres* (M. Cumellas, M. Martorell & R. K. Burns, Trans.) (1st ed., p. 346). Lucien Mazenod.

Mersenne, M. (1636–1637). *Harmonie Universelle*. S. Cramoisy.

Quantz, J. J. (1752). *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière* (Cap. XVIII, Sección III, "Du joueur de la violette", p. 211).

Riley, M. W. (1993). *The history of the Viola, Volume I* (1st ed., pp. 10–11). Braun-Brumfield, Ann Arbor, Michigan, U.S.A.

Schenk, E. (1955). *The Italian Trio Sonata* (1st ed., p. 5). Köln: Arno Volk.

Schultz-Hauser, K. (1970). Preface. En *G. P. Telemann: Trio Sonata in G for violin, viola da gamba (viola), and piano* (Peters Ed. No. 9145).

Tejedor Marbán, I. (n.d.). *Análisis del Concierto para viola y orquesta Op. 1*. Descubriendo la música clásica: Escuchando Desde Dentro. <https://descubriendo.conservatoriorioja.com/wp-content/uploads/2021/05/Tejedor-Analisis.pdf>

Zeyringer, F. (1976). *Literature für Viola*. Hartberg: Julius Schönwetter, p. 51.