



Universidad de Panamá

Facultad de Bellas Artes

Escuela de Instrumentos Musicales y Canto

Trabajo de Grado

Eylin Marie Rocha Aizpurúa

8-893-2360

Orígenes de la viola, compositores prestigiosos que tocaron este instrumento y como les dieron un papel más importante a este instrumento con sus obras.

Agradecimientos

Quiero agradecer a Dios, por ser mi fuente de voluntad y fuerza.

A mi madre, Thelma Aizpurúa, mi hermano Eddie, mis tíos Rogelio y Olga, mis primos, a mis abuelos Rogelio y Luz del Carmen, por apoyarme siempre y estar ahí para mí dándome ánimos.

A mis profesores de viola con los que he estudiado a lo largo de los años, Renzo Sánchez, Timothy LaCrosse, Julie Michael y Carlos Rafael Machado que sin su orientación y conocimiento no hubiese podido llegar hasta aquí.

A mis amigos, que han sido pilar fundamental en mi vida y que jamás me han dejado sola. En especial a R Zúñiga Quartet (Arlene, Alejandra y Leony) y a Gerardo Roa, Stefany Sarmiento, Daniel Gálvez y Vanessa Rivas por tocar junto a mí en mi recital de Graduación.

Contents

Agradecimientos.....	3
SECCIÓN 1: Orígenes de la viola, compositores prestigiosos que tocaron este instrumento y como les dieron un papel más importante a este instrumento con sus obras.	14
SECCIÓN 2: Biografía de los compositores y contexto histórico de las piezas a tocar en el recital de graduación.....	20
Johann Sebastian Bach.....	21
Desarrollo de los instrumentos barrocos a los instrumentos modernos.....	23
6 suites para Cello solo BWV 1007-101.....	25
Franz Anton Hoffmeister.....	26
Concierto para Viola y orquesta en Re Mayor.....	28
Antonín Dvořák.....	29
Cuarteto no. 12 “Americano”.....	31
Heitor Villa-Lobos.....	32
Dúo para violín y viola.....	33
SECCIÓN 3: Análisis armónico, problemas técnicos y recomendaciones de las piezas a tocar en el recital.....	34
Suite no. 3 para cello en Do mayor de Johann Sebastian Bach.....	35
Preludio.....	35
Courante.....	40
Sarabande.....	44
Giga.....	46

Concierto para viola en Re Mayor de Franz Anton Hoffmeister	50
Primer movimiento Allegro	50
Segundo movimiento: Adagio	61
Tercer movimiento: Rondó	67
Cuarteto no.12 op.16 “Americano”	78
Primer Movimiento: Allegro ma non troppo	91
Segundo Movimiento: Lento	91
Cuarto Movimiento: Vivace ma non troppo.....	97
Dúo para Violín y Viola de Heitor Villa-Lobos	108
CONCLUSIÓN.....	34
BIBLIOGRAFÍA.....	34
Figura 1. Johann Sebastian Bach.....	21
Figura 2. Evolución del arco	24
Figura 3 violín Moderno vs Barroco.....	24
Figura 4 Franz Hoffmeister	26
Figura 5. Antonín Dvorak	29
Figura 6. Heitor Villa Lobos	32
Figura 7	35
Figura 8	36
Figura 9	36
Figura 10	37

Figura 11	37
Figura 12	37
Figura 13	37
Figura 14	38
Figura 15	39
Figura 16	39
Figura 17	39
Figura 18	40
Figura 19	40
Figura 20	41
Figura 21	41
Figura 22	42
Figura 23	42
Figura 24	42
Figura 25	43
Figura 26	43
Figura 27	43
Figura 28	43
Figura 29	44
Figura 30	44
Figura 31	45
Figura 32	45
Figura 33	46
Figura 34	47

Figura 35	48
Figura 36	48
Figura 37	48
Figura 38	49
Figura 39	49
Figura 40	50
Figura 41: reducción armónica compases 1 al 4.....	51
Figura 42: reducción armónica compases del 7 al 15.....	51
Figura 43: reducción armónica compases del 20 al 23.....	52
Figura 44	52
Figura 45	53
Figura 46: Reducción armónica compases 42 al 52.....	54
Figura 47	54
Figura 48	55
Figura 49; reducción armónica compases del 69 al 71.....	55
Figura 50	55
Figura 51: tonización a Mi Mayor	56
Figura 52: Reducción armonica compases del 97 al 100.....	57
Figura 53: Inicio del desarrollo con material del tema 1	57
Figura 54: utilización de escalas como material solista.....	57
Figura 55: compás 125.....	58
Figura 56: compás 131 y 133	58
Figura 57: Reducción armonica compases 127 al 130.....	58
Figura 58: Motivo recurrente a partir deol compás 139	58

Figura 59	59
Figura 60: Reducción armonica compases del 154 al 160	59
Figura 61	60
Figura 62	61
Figura 63	61
Figura 64	62
Figura 65	62
Figura 66	63
Figura 67	64
Figura 68	64
Figura 69	65
Figura 70	65
Figura 71	66
Figura 72	66
Figura 73	66
Figura 74	67
Figura 75	68
Figura 76	68
Figura 77	69
Figura 78	69
Figura 79	70
Figura 80	70
Figura 81	71
Figura 82	71

Figura 83	72
Figura 84	72
Figura 85	73
Figura 86	73
Figura 87	73
Figura 88	74
Figura 89	74
Figura 90	74
Figura 91	75
Figura 92	75
Figura 93	76
Figura 94	76
Figura 95	77
Figura 96	77
Figura 97	77
Figura 98	79
Figura 99	79
Figura 100	80
Figura 101	81
Figura 102	81
Figura 103	82
Figura 104	82
Figura 105	83
Figura 106	83

Figura 107	84
Figura 108	84
Figura 109	85
Figura 110	85
Figura 111	86
Figura 112	86
Figura 113	86
Figura 114	87
Figura 115	87
Figura 116	88
Figura 117	88
Figura 118	88
Figura 119	89
Figura 120	89
Figura 121	90
Figura 122	90
Figura 123	91
Figura 124	92
Figura 125	92
Figura 126	92
Figura 127	93
Figura 128	93
Figura 129	94
Figura 130	94

Figura 131	95
Figura 132	95
Figura 133	95
Figura 134	96
Figura 135	96
Figura 136	96
Figura 137	97
Figura 138	97
Figura 139	98
Figura 140	98
Figura 141	98
Figura 142	99
Figura 143	99
Figura 144	100
Figura 145	100
Figura 146	100
Figura 147	101
Figura 148	101
Figura 149	101
Figura 150	102
Figura 151	102
Figura 152	102
Figura 153	103
Figura 154	103

Figura 155	104
Figura 156	104
Figura 157	104
Figura 158	105
Figura 159	105
Figura 160	105
Figura 161	106
Figura 162	106
Figura 163	106
Figura 164	107
Figura 165	108
Figura 166	109
Figura 167	109
Figura 168	109
Figura 169	110
Figura 170	110
Figura 171	110
Figura 172	111
Figura 173	111
Figura 174	111
Figura 175	111
Figura 176	112
Figura 177	112
Figura 178	112

Figura 179	113
Figura 180	113
Figura 181	113
Figura 182	113
Figura 183	114
Figura 184	114
Figura 185	114
Figura 186	114
Figura 187	115
Figura 188	115
Figura 189	115
Figura 190	115
Figura 191	116
Figura 192	116
Figura 193	116
Figura 194	117
Figura 195	117
Figura 196	117
Figura 197	118

SECCIÓN 1: Orígenes de la viola, compositores prestigiosos que tocaron este instrumento y como les dieron un papel más importante a este instrumento con sus obras.

Origen

La viola como la conocemos hoy en día surgió en la primera mitad del siglo XVI gracias a dos importantes familias de luthieres, Gasparo da Saló y Andrea Amati, quienes construyeron las primeras versiones de lo que es la viola moderna. Antes de la viola moderna habían dos tipos de viola que eran viola da braccio (tocada en el brazo) y viola da gamba (tocada entre las piernas) y estos eran utilizados alrededor de los siglos XVI y XVII y de la viola de braccio es de quien proviene la viola moderna.

La viola en ese entonces usaba también la misma afinación que se usa actualmente (LA, RE, SOL, DO) y generalmente en las agrupaciones se usaba un instrumento para hacer el registro agudo de soprano y otro para el bajo, las violas eran tres para hacer el registro medio. Se podían usar también una viola que hacía el papel de bajo, la segunda para los registros medios y la tercera era una mezcla de ambas voces.

El tamaño de las violas dependía del sonido que quisiera el luthier o músico y también del registro, a su vez que la afinación también podía variar aunque para las violas de registro medio (que son las que se usan hoy día) la afinación es igual a la que usamos hoy día.

Para el siglo XVII, se realizaron una serie de cambios en la viola para evitar que pasara al olvido. Por ejemplo, la viola con registro medio fue la que ganó popularidad por su sonido lleno y la claridad del mismo y el violoncello hacía las partes de bajo y tenor. Esto conllevó a la desaparición de la viola tenor que a pesar de tener un sonido bastante lleno y completo no era un instrumento particularmente ágil y la configuración

de las agrupaciones pasó de ser 5 instrumentos a ser 4(dos violines, una viola y un violoncello como bajo).

La viola con el pasar del tiempo sufrió varias modificaciones, contaba con diferentes medidas y la más grande llegó a ser de 48cm pero era sumamente difícil de tocar por sus dimensiones y no era buena para la salud de los músicos. El inglés Lionel Tertis, hizo una viola cuyo tamaño es alrededor de 43cm, se logró conseguir un tamaño que era más cómodo y que aun así tenía un sonido profundo con una proyección magnífica.

En cuanto a lo que compositores famosos que tocaron la viola podemos mencionar a Ludwig van Beethoven, Wolfgang Amadeus Mozart, Antonin Dvorak, Johann Sebastian Bach, Paul Hindemith, Franz Schubert, Benjamin Britten, Joseph Haydn, por mencionar algunos.

Desde el periodo barroco nos encontramos con compositores que empezaron a ver el potencial de la viola como instrumento solista, como es el caso de G. P. Telemann y su concierto para viola en Sol Mayor y es que este concierto para viola forma parte del repertorio universal para viola. También tenemos a Johann Sebastian Bach, considerado uno de los compositores más importantes de todos los tiempos, le gustaba mucho tocar la viola mientras dirigía al mismo tiempo y esto fue inspiración para él cuando escribió los Conciertos de Brandemburgo entre los cuales, el sexto concierto no tiene violines y hay dos violas solistas.¹

¹ Nediger, Charlotte. (2022, Mayo 24) Behind the Musik: Bach Brandenburg Concertos, Tafelmusik. <https://tafelmusik.org/explore-baroque/articles/behind-the-musik-bach-brandenburg-concertos>

Más adelante en el clasicismo la viola comienza a tener aún más protagonismo al generarse nuevos estilos musicales y compositores como Hoffmeister, Stamitz y Mozart con su Sinfonía Concertante para violín y viola le dieron un papel muy importante a la viola, no solo al ser solista sino que también dentro de la orquesta ya que escribió dos partes de viola para ser tocadas en este concierto.

Mozart además le dio importancia a la viola dentro de la música de cámara como en una de sus piezas más famosas, como lo es el trio para piano, clarinete y viola (el clarinete y la viola en ese momento eran instrumentos bastante recientes). Se sabe que Mozart trabajó en 13 cuartetos en donde había papel para dos violas pero se descartó 7 de estos.

Para el romanticismo, varios compositores escribieron en el género de cuarteto obras en donde siguieron desarrollando el papel de la viola solista, como R. Schumann, Antonin Dvorak con su cuarteto no. 12 "Americano", Bedrich Smetana y el cuarteto Z mého zivota (From my life en inglés) en donde la viola inicia con un solo por varios compases, P. Tchaikovsky, Félix Mendelssohn y sonata en Do menor para viola y piano(aunque no es del género del cuarteto es una pieza muy importante en el repertorio de la viola), Mijaíl Glinka.

Max Bruch compuso 8 piezas para piano, clarinete y viola y además escribió el concierto para Clarinete y Viola, también compuso una romanza para viola que es de las obras más prominentes para viola. En ese mismo periodo Niccolò Paganini compuso la Sonata para la gran viola y fue fuente de inspiración para Héctor Berlioz en la composición de la Harold en Italia en donde la viola es solista.

Para el siglo XX, comenzaron a surgir grandes intérpretes en la viola que le sumaron valor a este instrumento, por mencionar algunos tenemos a William Primrose, Paul Hindemith, Vadim Borissovsky, Maurice Veux, Lionel Tertis, a quienes se les conoce como los mayores exponentes de la viola del siglo XX,

Cabe destacar el gran aporte que hizo Vadim Borissovsky ya que el hizo una gran cantidad de adaptaciones para viola de música de otros compositores como Haydn, Gluck, Debussy, Chopin, Brahms, Bach, Dittersdorf, Grieg, Liszt, entre otros. Además, Borissovsky en 1949 completó la sonata en Re Menor para viola y piano ya que Mijaíl Glinka la había dejado incompleta.

Otro violista y que además fue compositor quien jugó un papel muy importante al desarrollo de la viola como instrumento solista fue Paul Hindemith, un alemán nacido en Hanau en 1895 y que de niño estudió violín, viola y piano.

Hindemith tiene un vasto repertorio para viola entre las que podemos mencionar: las tres sonatas para viola y piano op. 11, op. 25 y otra escrita en 1939 que no tiene número de opus. La Suite para viola, orquesta de cuerdas "Trauermusik" y de 4 sonatas para viola sola Op. 11 no. 5, Op. 31 no. 4 y Op. 25 no. 1. Hindemith además estrenó el concierto para viola y Orquesta de William Walton (esta obra requiere de una destreza técnica muy elevada) que Tertis rechazó tocar y tocó el concierto para viola de Darius Milhaud que este mismo le dedicó a Hindemith.²

² Mayordomo Marín, Matías. (2016, septiembre) Estudio sobre la aportación de intérpretes contemporáneos al repertorio de la viola desde 1980, Research Gate.
https://www.researchgate.net/publication/333044241_Estudio_sobre_la_aportacion_de_interpretes_contemporaneos_al_repertorio_de_la_viola_desde_1980

En la actualidad contamos con varios violistas famosos, de los cuales podemos mencionar a Kim Kashkashian, Yuri Bashmet (quien también es director de orquesta), Tabea Zimmermann, Nobuko Imai, Gerard Caussé, Garth Knox, quienes les han dedica muchas obras destacados compositores de la actualidad, han resaltado piezas de los periodos antes mencionados en este capítulo, creado concursos internacionales y que han ayudado a que la viola esté hoy en día en una posición más favorable a comparación de siglos atrás cuando quedó en un segundo plano por el violín.

**SECCIÓN 2: Biografía de los compositores y contexto histórico
de las piezas a tocar en el recital de graduación**

Johann Sebastian Bach



Figura 1. Johann Sebastian Bach

Nacido el 31 de marzo de 1685 en Eisenach, Alemania. Fue parte de un largo linaje de músicos profesionales en los que Bach se destacaba por ser organista, profesor, compositor, director de orquesta, violinista, maestro de capilla, entre otros.

Al fallecer su padre, quien fue su primer profesor, se mudó a Ordruff, con su hermano Johann Christoph quien era organista en dicha ciudad.

Participo como miembro en el coro de San Miguel en Luneburg en 1700 para después, en 1703, empezar a trabajar como violinista en la Orquesta de Cámara del príncipe Johann Ernst de Weimar y a su vez era organista en la iglesia de Arnstadt.

Continuó sus estudios con el destacado organista y compositor Dietrich Buxtehude, con el cual estuvo estudiando por aproximadamente 2 meses y esto le trajo problemas con las autoridades eclesiásticas al permanecer más tiempo del que le concedieron.

Bach escribió muchísimas piezas a lo largo de su vida, entre las cuales se pueden destacar los seis conciertos de Brandemburgo, los cuales fueron presentados a Christian Ludwig, Margraf de Brandemburgo. también las famosas seis suites para violoncello, varios conciertos para diversos instrumentos como el clavicémbalo, violín, flauta, cello, órgano, laúd, entre otros.

No solo se dedicó a escribir conciertos, pero también dedicó gran parte de su carrera a escribir música sacra como cantatas, misas, pasiones, canciones, tonadas, de la cual la Pasión según San Juan junto con la Pasión según San Mateo es de las más famosas. Se puede decir que en total Bach escribió más de 1000 piezas y 300 cantatas de las cuales varias están desaparecidas hasta el día de hoy.

Estuvo casado con María Bárbara Bach y tuvieron 7 hijos. Lastimosamente, María Bárbara fallece en 1720 y Bach vuelve a casarse con la cantante Anna Magdalena Wilcken con quien tiene 13 hijos. Se establece en Leipzig desde 1723 hasta su muerte, a los 75 años.

Desarrollo de los instrumentos barrocos a los instrumentos modernos

Los instrumentos de cuerda en el periodo barroco distan de los instrumentos que usamos en la actualidad. Algunas de las diferencias que existen entre ambos son: los instrumentos del periodo barroco eran más grandes, pero tenían menor sonoridad debido a que el diapasón de los mismos se colocó en un ángulo poco profundo con relación al cuerpo lo que pone menos presión en el puente.

El puente tenía mayor flexibilidad debido a menor masa, el diapasón era más corto, las cuerdas estaban hechas de tripa de cordero y sobre todo los arcos son muy diferentes a los que usamos hoy día ya que estaban con forma recta o convexa. Además, los arcos barrocos estaban hechos con palo de madera (Snake Wood) y en la actualidad se suele usar otros tipos de madera materiales (el pernambuco puede llegar a ser el tipo de madera para hacer arcos pero debido a su escasez se sustituye por fibra de carbono). Los cambios en los arcos que usamos hoy en día empezaron gracias al Luthier francés François Tourte.

Los cambios más importantes fueron: duplicar la cantidad de cerda además de aumentar el ancho de esta y construir la curva hacia adentro en lugar de hacia afuera como se venía haciendo.

Según John Dilworth, un fabricante y restaurador de violines de alta calidad en el oeste de Londres, Reino Unido, el diseño de las F logró que los instrumentos post barrocos tuvieran más proyección de sonido ya que las F's estaban más cerca al cuello y diapasón del violín e hizo que tuviera un sonido más hondo e intenso en comparación del diseño en C que tenían los primeros violines.

Con el paso del tiempo (y con la Revolución Francesa), los músicos de la época hicieron una transición gradual a los nuevos instrumentos, sobre todo los violines italianos diseñados y construidos por Stradivari, Guarneri, Amati, etc. Los Violines Amati suelen tener un sonido más suave y focalizado y poca tensión en las cuerdas.

Lo que más destaca de estos violines es que tienen una gran resonancia en los armónicos, el más ligero golpe de arco puede poner en vibración a todo el instrumento. Cabe destacar que en algún momento fueron los Amati y no los Stradivari los más utilizados debido a la dulzura de su sonido.

En la actualidad se utiliza en su totalidad los instrumentos modernos sin embargo aún existen violas del barroco para interpretar la música de este periodo.

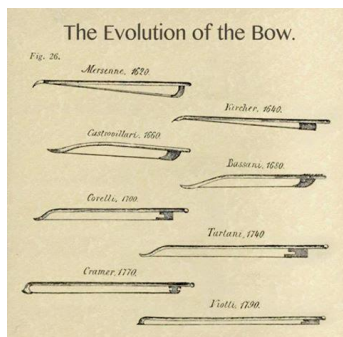


Figura 2. Evolución del arco



Figura 3 violín Moderno vs Barroco

6 suites para Cello solo BWV 1007-101

Entrando en materia de las suites de cello, se cree que probablemente fueron escritas en la capilla de Cöthen entre 1717-1723 para el violonchelista Christian Bernhard Linigke o Christian Ferdinand Abel, quien era más bien reconocido por ser violagambista y de los cuales se tiene el manuscrito de su segunda esposa, Anna Magdalena Bach.

Se tiene conocimiento de que existen otras 3 copias que pertenecían al discípulo y estudiante de Bach, Johann Peter Kellner, pero las otras dos, son de autores anónimos. Tras la muerte de Bach en 1750, las Suites de Cello fueron olvidadas por un siglo y el primer intento de recuperación por parte de Robert Schumann quien las reeditó con un acompañamiento de piano. Las suites de Cello después de ser redescubiertas se utilizaban más como ejercicios técnicos.³

Estas suites para cello ganaron popularidad gracias al cellista Pablo Casals quien a sus 13 años encontró una edición de Friedrich Grützmacher y fue cuando decidió estudiarlas, pero no fue hasta 1925 que Casals realizó la primera grabación de las suites para cello. Cabe destacar que gracias a Pablo Casals se tiene una idea más clara de cómo deben ser interpretadas las Suites de Bach y que su interpretación es bastante acertada gracias a los tratados de la época de G. Tartini o el de F. Geminiani.⁴

³ Henken, John. (2022) Suite No. 3 en C para Cello Solo, BWV 1009, L.A Phill. (Henken, 2022)

⁴ Saenz Abarzuza, Igor.(2017, Diciembre 15) Pau Casals y el re-descubrimiento de las Suites para violoncello solo de J.S. Bach, Redalyc. <https://www.redalyc.org/journal/874/87451466006/html/#fn3>

Franz Anton Hoffmeister



Figura 4 Franz Hoffmeister

Fue un compositor alemán nacido en Rottenburg am Neckar el 12 de mayo 1754 y se destacó por ser compositor y editor de música.

Inicialmente, Hoffmeister se había mudado a Viena a la edad de 14 años para estudiar derecho, pero una vez graduado decidió que quería dedicarse principalmente a la música y a la edición y para los años 1780s ya era uno de los músicos más reconocidos y populares de la ciudad. En el año 1785 fundó una de las primeras casas editoriales en donde publicaba su propia música y la de muchos compositores importantes de la época tales como Vanhal, Haydn, Beethoven, Clementi, Mozart, Dittersdorf, and Albrechtsberger. Estos compositores llegaron a ser amigos íntimos de Hoffmeister, por ejemplo, Mozart le dedico su Cuarteto en Re Mayor (K. 499) y

Beethoven le tuvo un gran cariño, se refería a Hoffmeister como su “más querido hermano”.

Hoffmeister alcanzó su mayor éxito para el año de 1791 en lo que a la publicitaria se refiere. Aunque después de eso comenzó a componer otra vez, pero se dice que por falta de sentido para los negocios tuvo un declive en la composición. En este periodo (1790's-1800's) se estrenaron alrededor de 8 óperas, las cuales no se realizan ya con frecuencia en la actualidad.

Aproximadamente en el 1800 Hoffmeister junto con el organista Ambrosius Kühnel deciden fundar una casa editorial llamada Bureau de Musique. Poco a poco Hoffmeister fue perdiendo el interés tanto por la editorial en Viena como la que recientemente había fundado en Leipzig ya que quería dedicarse más a la composición.

Eventualmente, vende la editorial que estaba en Viena a la empresa Chemische Druckerey y se dedicó exclusivamente a componer música.

Hoffmeister falleció en Viena el 9 de febrero de 1812.

Concierto para Viola y orquesta en Re Mayor

Hoffmeister escribió 2 conciertos para viola del cual nos enfocaremos en el escrito en Re Mayor. Este concierto fue escrito aproximadamente entre 1780 y finales de 1790 y la única partitura original que sobrevive se encuentra en Sächsische Landesbibliothek, Dresden.

Las partes de este concierto le pertenecieron formalmente a Joseph Schubert quien fue un compositor y violista de la Orquesta de la Corte de Dresden.

Según la partitura, que se encuentra en muy mal estado, presenta problemas de inexactitud y un grupo incompleto de partituras en el segundo movimiento alternativo al estilo siciliano, lo cual hace creer que el concierto tuvo dos versiones. (Oscar Valderrama Valencia, Pontificia Universidad Javeriana, 2012)⁵

Este concierto de viola, junto el concierto de viola de Stamitz, tiene gran importancia histórica debido a que Hoffmeister fue el único compositor vienes que escribió para la viola.

El primer movimiento de este concierto es un Allegro escrito en Forma Sonata, el Segundo Movimiento es un Adagio que empieza con una breve introducción hecha por la orquesta y el Tercer Movimiento está en forma Rondó en donde la viola solista empieza exponiendo el tema.

⁵ Valencia Valderrama, Oscar Leonardo. (2012) Franz Anton Hoffmeister (1754–1812): Concierto para viola y Orquesta en re mayor. Análisis y propuesta interpretative, Repository Javeriana. <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/11679/ValenciaValderramaOscarLeonardo2012.pdf;sequence=1>

Antonín Dvořák



Figura 5. Antonín Dvorak

Antonín Leopold Dvořák fue el primero de 9 hijos, nacido el 8 de septiembre de 1841, hijo de Anna y Frantisek Dvořák. La familia tenía una carnicería en la cual se esperaba que Dvořák se hiciera cargo ya que era el primogénito, pero su padre al darse cuenta del talento musical que tenía Dvořák lo inscribió en clases con Josef Spitz en donde aprendió a tocar violín en la Escuela de Música de Nelahozeves. Alrededor de 1851, a la familia Dvořák se movió a la ciudad de Zlonice, donde estaban sus familiares, debido a que el negocio familiar tenía muchos problemas y estuvieron a punto de caer en banca rota. Antonin entonces empezó a tomar clases de órgano y armonía básica con Antonin Liehmann, quien era un excelente músico y tocaba varios instrumentos y pronto se dio cuenta del talento excepcional que poseía Dvořák.

Gracias a Liehmann, quien convenció a la familia de Dvořák sobre su extraordinario talento, Antonin nunca tuvo que trabajar como carnicero y fue enviado a Praga a la edad de 16 años para poder seguir desarrollando su talento musical. En vez de estudiar en el conservatorio, Antonin fue a una escuela de Órgano a estudiar con Franz Hanke en donde además le ofrecieron una beca en composición y al mismo tiempo, empezó estudios del idioma alemán. Poco después de empezar sus estudios en Praga, entro a la Sociedad de Santa Cecilia donde no solo adquirió una invaluable experiencia como violista, sino que empezó a adentrarse en la música del siglo IX. Se graduó de la escuela de órgano en 1859 con un concierto público en donde tocó una pieza de Johann Sebastian Bach, preludio y fuga, además toco dos piezas de su propia composición, Preludio en Re Mayor y Fuga en Sol Menor.

Dvořák empezó a trabajar en la Orquesta del Teatro Provisional de Bohemia en 1862 en donde tuvo sus primeros éxitos como compositor además de desarrollarse como violista y tener independencia económica.

Antonin se casó con Anna Cermakova, quien fue su alumna y tuvieron 9 hijos. Varios de sus hijos fallecieron y luego del fallecimiento de su primogénito, Otakar, escribió la pieza Stábat Mater, hecha para piano. ⁶

Para 1875 ganó su primer premio de composición otorgado por el gobierno de Austria y así fue como tuvo contacto por primera vez con Johannes Brahms, quien no solo le dio invaluable consejos en cuanto a composición, sino que también lo puso en

⁶ Supka, Ondrej(2010, February) Antonin Dvorak. <https://www.antonin-dvorak.cz/en/life/biography#top>

contacto con Fritz Simrock, quien, a través de él, logró publicar sus Duetos Morovianos y las Danzas Eslavicas y gracias a estas obras Dvorak logró llamar la atención mundial.

En 1892, Dvorak aceptó el puesto el Conservatorio de Música de Nueva York aunque en 1895 decidió regresar a Bohemia donde continuo enseñando en el Conservatorio de Praga y en 1901 le dieron el puesto de director artístico. Desde 1900 ya no dirigía, en 1901 visitó por última vez Viena, en 1902 no volvió a salir de Praga y para 1904 Dvorak había bajado considerablemente el ritmo en todas sus actividades. Antonin Dvorak fallece el 1 de mayo de 1904 y se piensa que fue debido a un derrame.⁷

Cuarteto no. 12 “Americano”

Este cuarteto está compuesto por cuatro movimientos y Dvorak lo compuso alrededor del 8 de junio al 23 de junio de 1893 cuando se encontraba en la ciudad de Spillville en Iowa durante sus primeras vacaciones después de aceptar el puesto de director del conservatorio de música en Nueva York. Esta pieza contiene elementos de la música nativo-americana y afro americana. Existe un debate sobre si realmente la pieza tiene el título de “Americano” porque contiene elementos musicales americanos o porque lo escribió en Estados Unidos. La premier de este cuarteto fue el 1 de enero de 1894 en Boston por el Cuarteto Kneisel.

⁷ Beveridge, David R. (2022) Antonín Dvořák: his life, his music, his legacy, Dvorak American Heritage Association. <https://www.dvoraknyc.org/bio>

Heitor Villa-Lobos



Figura 6. Heitor Villa Lobos

Destacado músico brasileño, nació en Río de Janeiro el 5 de marzo de 1887, era violonchelista (aunque también aprendió a tocar clarinete y piano), compositor y director de orquesta.

Su familia quería que Heitor fuera medico pero él estaba decidido a ser músico ya que creció en un ambiente en donde todos los sábados su familia le abría la puerta a todos los músicos para tocar y pasó su tiempo estudiando cello, clarinete, cantando y tocando la guitarra (sus padres fueron quienes le enseñaron a tocar el violoncello y el clarinete)

Decide dejar su hogar a la edad de 16 años para recorrer el noroeste de Brasil y así fue como descubrió diversos ritmos propios de su país y se ganaba la vida tocando en cafés y restaurantes. Estudio en el Instituto Nacional de Música de Río de Janeiro.

En el año 1915, Villa Lobos decide hacer un concierto, el cual fue una sensación, para demostrar su nueva música y así es como cautiva al público en Río de Janeiro. Trabajó en la organización musical para escuelas y jardines infantiles y fundó la Academia de Música Brasileña y el Conservatorio Nacional de Canto orphéonique.

Después de un viaje realizado a Estados Unidos, Villa Lobos comienza a tener éxito en dicho país y en la década de 1940 ganó reconocimiento internacional.⁸

Heitor Villa-Lobos fallece en 17 de noviembre de 1959 en Río de Janeiro y se piensa que en su catálogo hay alrededor de 727 obras. Villa Lobos escribía para el “momento”, de una manera constante y desordenada, por ejemplo, si necesitaba alguna pieza para piano, era debido a que lo necesitaba en ese momento. Si se recopilaran las piezas que escribió durante su juventud, algunas que se quedaron en bosquejos o manuscritos la cifra podría llegar aproximadamente a casi 2000 obras.⁹

Dúo para violín y viola

Este dúo fue compuesto en 1946 y estrenado en febrero de 1948, en Nueva York y fue interpretado por Lillian y Joseph Fuchs. Fue escrito en Río de Janeiro en 1946 y está dedicado a Paulina d’Ambrosio. Durante la Segunda Guerra Mundial, Villa-Lobos escribió muy poco, pero una vez acabada la guerra, se dedicó nuevamente a escribir y fue donde nació el dúo. Consta de 3 movimientos, el primer movimiento que es un Allegro, el Segundo movimiento un Adagio y el tercero es un Allegro Agitato.

⁸ Martin, Robert. (2022) Heitor Villa-Lobos. <https://www.edrmartin.com/es/bio-heitor-villa-lobos-2638/>

⁹ Autor desconocido(2022) Heitor Villa-Lobos, Dallas Symphony Orchestra. <https://www.dallassymphony.org/es/community-education/dso-kids/listen-watch/composers/heitor-villa-lobos>

**SECCIÓN 3: Análisis armónico, problemas técnicos y
recomendaciones de las piezas a tocar en el recital**

Suite no. 3 para cello en Do mayor de Johann Sebastian Bach

Preludio

La suite N.º 3 para cello de J. S. Bach es un conjunto de siete danzas que en esta ocasión están adaptadas para ser ejecutadas en viola.

El primer movimiento es el preludio, está escrito en una forma libre marcado con una velocidad de allegro, en la tonalidad de Do Mayor, con pasajes modulantes a Sol Mayor y do menor.

El motivo inicial está compuesto por la escala descendente de Do mayor, seguida por un arpeggio de Do Mayor, todo el movimiento estará compuesto principalmente de escalas y arpeggios ascendentes y descendentes.



Figura 7

Vemos cómo todos estos pasajes, están contruidos por escalas ascendentes y motivos descendentes de por lo regular cuatro notas, para volver a subir, tomando así diseño melódico con una curva descendente ascendente durante todo el movimiento.

Con un ámbito de dos octavas y una cuarta, con un registro que va desde el Do 1 hasta el Fa 3.

En el compás 8 inicia una sección modulante a la tonalidad de Sol Mayor, dominante de Do Mayor, con la aparición progresiva de la nota de fa sostenido, acompañado de un leve cambio en la intención melódica que ahora consta igualmente de fragmentos de escala ascendentes descendentes y luego motivos con saltos de terceras y cuartas.

En esta última sección, se intenta simular dos voces con el cambio de registro y articulación de manera súbita.

En el compás 13 inicia una nueva subsección, en donde el motivo inicial es una escala ascendente descendente, al contrario del inicio de la pieza, lo que da contraste entre estas dos secciones.



Figura 8

El compás 17 es modulante a la tonalidad de la menor, vemos como progresivamente aparece la nota de sol sostenido, propia de la escala de la menor melódica.



Figura 9

En el compás 21, se utiliza una nueva técnica, la cual consiste en dejar una nota pedal en un registro más grave del que se está empleando para el resto del motivo.



Figura 10

Ya en el compás 27 tenemos el regreso a Do mayor, en el compás 31 vemos como se utilizan arpeggios de do dominante y al utilizar la tónica como una dominante secundaria es una preparación para una eventual tonización a Fa Mayor.



Compás 27

Figura 11

Compás 31



Figura 12

En el compás 37 inicia una sección cadencial, con preparación para la tonalidad de la dominante en donde se emplea nuevamente la técnica de la nota pedal.



Figura 13

Problemática #1: A partir de esta sección del movimiento tuve muchos problemas debido al constante cruce de cuerdas ya que no sonaba de una manera fluida y natural al tocar las notas ligadas.

Solución y Recomendación: Lo primero que hice fue hacer ejercicios con cuerdas al aire para practicar los cruces de cuerda y poder posicionar el codo en un punto intermedio entre las cuerdas Re, Sol y Do (también más adelante a partir del compás 45 en las cuerdas Sol, Re y La) y poder acostumbrarme a la posición que mi brazo y codo requerían para que saliera natural. Una vez practicada varias veces esta sección con las cuerdas al aire entonces comencé a practicarlo con las notas escritas.

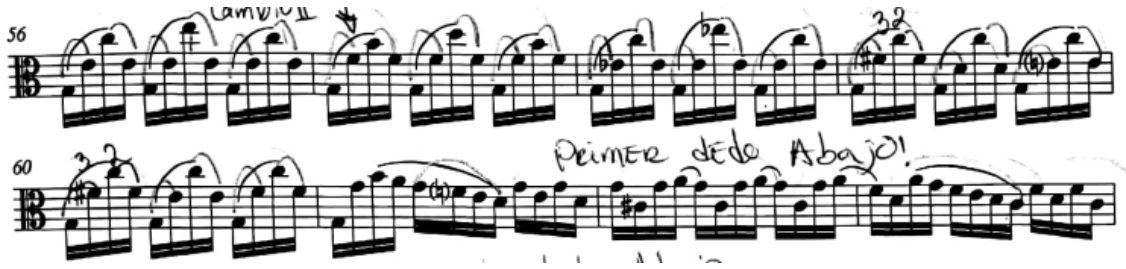
La técnica de la nota pedal será mucho más explotada en la sección del compás 45 iniciando en la tonalidad de Do Mayor, utilizando exclusivamente arpeggios y con una sección modulante a do menor en el compás 58.



Figura 14

En la sección del compás 58 podemos ver la aparición de las notas características de do menor, esta nos lleva a una sección cadencial que inicia en el compás 61, para regresar a Do Mayor.

Compás 58



Compás 61

Figura 15

Con el regreso a Do Mayor retomamos los motivos construidos a partir de escalas ascendentes y descendentes.



Figura 16

En el compás 77 tenemos un acorde de Sol con 7ma en el bajo, luego en el compás 79 hay un acorde de dominante sin cabeza con 7ma 9na bemol y 11na y en el 80 tenemos nuevamente un Sol pero esta vez con la 5ta en el bajo, para entrar en la cadencia final.



Figura 17

Problemática #2: Específicamente en los compases 77, 79 y 80 la mayor complicación fue poder tocar estos acordes afinados.

Solución: Para resolver estos pasajes trabaje los acordes de manera separada de modo que tocaba las dos notas de abajo primero y las afinaba, luego, tocaba las dos

notas de arriba. Después de este ejercicio practicaba las dos notas de abajo y luego la nota del medio, luego la nota del medio y las dos de arriba y por último tocar el acorde como está escrito en la obra. Tuve que repetir varias veces estos compases para poder acostumbrarme a la digitación ya que no es muy cómoda, sobre todo la digitación del compás 80.

Ya en el compás 81 inicia la cadencia final, con acordes seguidos de motivos formados por arpeggios.



Figura 18

En el compás 87 tenemos el motivo inicial para concluir con la cadencia final, la cual es una cadencia auténtica a Do Mayor.

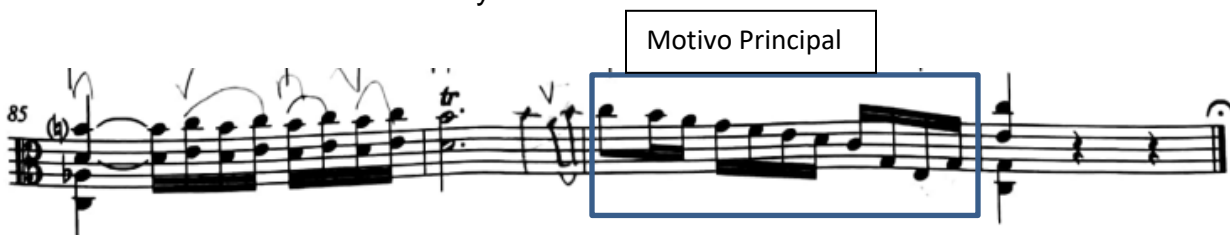


Figura 19

Courante

El segundo movimiento es un Courante, la forma es binaria, está bien definida con sus respectivas repeticiones. El ámbito de dos octavas y una tercera, con una tesitura que va desde el Do 1 hasta el mi 3. La sección A inicia con un Arpeggio en la

tonalidad de Do mayor para posteriormente presentar pasajes modulantes a la tonalidad de sol mayor y sol menor.

Problemática #3: la problemática en este movimiento en general fue mantener el pulso y su vez, lograr hacer todos los matices, articulaciones y no dejar a un lado la musicalidad por estar concentrada en las notas. En las secciones en que más me sentía cómoda solía acelerar el pulso y en las más complicadas bajaba la velocidad y no lograba mantener un pulso constante.

Solución: la solución para todo el movimiento fue primero estudiar todo muy despacio con metrónomo para poder tocar las notas afinadas y revisar los matices. A medida que sentía que iba resolviendo las secciones más complicadas le iba subiendo 5mbp hasta llegar a la velocidad deseada.

Figure 20 shows a musical staff with a treble clef and a 3/4 time signature. It contains a sequence of notes with various articulations. Below the staff, there are four boxes labeled 'I', 'V', 'I', and 'V'. A box labeled 'Modulante a Sol Mayor' is positioned to the right of the staff. Figure 21 shows a musical staff with a treble clef and a 3/4 time signature, starting with a measure number '8'. It contains a sequence of notes with various articulations. Below the staff, there is a box labeled 'I'.

A partir del compás 30, vemos la aparición repentina de las notas de Si y Mi bemol, acompañadas de fa sostenido, lo que indica una zona modulante a Sol menor. Con una nota pedal en re y luego en mi bemol, con arpeggios de los acordes de sol menor y re mayor.



Figura 22

Finalmente, en el compás 36 tenemos un regreso a sol mayor, para finalizar con una cadencia auténtica que nos lleva a la repetición, con un regreso a la tonalidad de Do Mayor.



Figura 23

La sección B inicia con un gran arpeggio de Sol Mayor, este acorde es el dominante de Do Mayor, estos primeros compases utilizan fa becuadro, lo que nos indica que nos encontramos en la tonalidad de Do Mayor.



Figura 24

En el compás 44, se nos presenta un motivo construido por tres notas ascendentes, un salto de tercera descendente, dos notas ascendentes y luego un salto de segunda descendente. Este mismo motivo se repite en el compás 45, pero cuatro grados más abajo.



Figura 25

Ya en el compás 47, tenemos arpeggios y motivos que contienen la nota de fa sostenido lo que nos indica que inicia una zona modulante a Sol Mayor, aunque este uso no es constante y no confirma la modulación a esta tonalidad.



Figura 26

En el compás 57 tenemos un arpeggio de Do dominante, que se utiliza para marcar un pasaje modulante a la tonalidad de re menor en los compases 61 y 62.



Figura 27

Por último, tenemos el regreso a Do Mayor, con la utilización del arpeggio de la tónica en el compás 68.



Figura 28

Ya en el compás 73 aparece un motivo recurrente marcado sobre el arpeggio de re menor, que se convierte en el acorde de do menor.



Figura 29

Marcando luego en el compás 79 el arpeggio de Sol Mayor, para finalmente concluir con una cadencia auténtica perfecta en el acorde de Do Mayor.



Figura 30

Sarabande

La danza titulada Zarabando, al igual que las anteriores inicia en la tonalidad de Do Mayor, este movimiento mucho más corto que los anteriores, tiene marcada una importante asimetría entre la sección A y la Sección B.

Vemos como la sección A está compuesta solo con 8 compases y la sección B tiene una extensión cadencial de 8 compases adicionales. El ámbito de dos octavas y una cuarta, con una tesitura que va desde el Do 1 hasta el Sol 3.



Figura 31

Problemática #4: específicamente en el primer acorde del compás 6 me costaba afinar el fa# y el Do. La posición de la mano que debía tener para tocar el acorde era muy incómoda para mí.

Solución: Primero, practicar las dos notas de abajo para que la quinta (re y la) estuviese afinada. Lo mejor para esto es que el primer dedo se encuentre en el medio de las cuerdas Do y Sol. Después practicaba el Fa# y Do juntos para practicar la afinación. Una vez ya sentía que la afinación de las notas estaba correcta pasaba a practicar 3 notas, ya sea las dos de abajo agregando el fa# o bien, las dos de arriba junto con el La en cuerda Sol.

En este movimiento se utilizan muchos acordes secundarios, es el caso del compás 13, en donde se utiliza el acorde dominante del segundo grado, que finalmente resuelve en acorde de re menor al final de la frase.



Figura 32

Luego se presenta una extensión cadencial de 8 compases, compuesta casi exclusivamente por acordes de dominantes secundarios. Destacando en esta sección la utilización de dos voces en algunas secciones como en los compases 19 al 22.

The image shows a musical score for two staves. The top staff begins at measure 17 and the bottom staff at measure 21. The music consists of eighth and sixteenth notes with various accidentals. Handwritten annotations include 'Vii°/V' and 'V/V' in boxes above the notes. Below the bottom staff, four chord boxes are labeled 'V', 'V/IV', 'IV', and 'I'. There are also some handwritten notes on the right side, including 'ave'.

Figura 33

Problemática #5: Durante el movimiento no lograba mantener un pulso estable ya que me tomaba algo más de tiempo en ciertas partes.

Solución: Estudié con metrónomo las secciones donde no estaba segura del ritmo, primero despacio y luego iba subiendo la velocidad. Cabe recalcar que, aunque sea una Sarabanda, sigue siendo una danza, por ende, procuraba no tocarla tan despacio para que pudiera ser más fluido.

Giga

La siguiente danza es una Giga, esta danza es una de las más larga consta de 48 compases en la sección A y de 60 compases en la sección B. Con un ámbito de dos octavas y una cuarta, con un registro que va desde el Do 1 hasta el Fa 3. Iniciamos en la tonalidad de Do Mayor, con el motivo principal, el cual va a ser el motivo recurrente de toda la sección.



Figura 34

Problemática #6: En el compás tenemos esta sección donde hay mucho cruce de cuerdas y estaba realizando movimientos de brazo de más. (Esto se repite más adelante a partir del compás 81 hasta el compás 91).

Solución: lo primero que hice fue estudiar el cruce de arco con cuerdas al aire para poder sentir que tanto movimiento del brazo necesitaba usar y además estar clara en la posición de mi codo para que el movimiento fuera correcto y se escuchara fluido. Una vez realizado este ejercicio, comenzaba a practicar el pasaje como estaba escrito, siempre con metrónomo.

A partir del compás 9 tenemos una zona modulante a Sol Mayor, que se extiende hacia el compás 21 en donde se utiliza una nota pedal en re con movimiento en la voz superior o inferior que luego cambia en el compás 25 a un pedal en la nota de sol.

Pedal en re

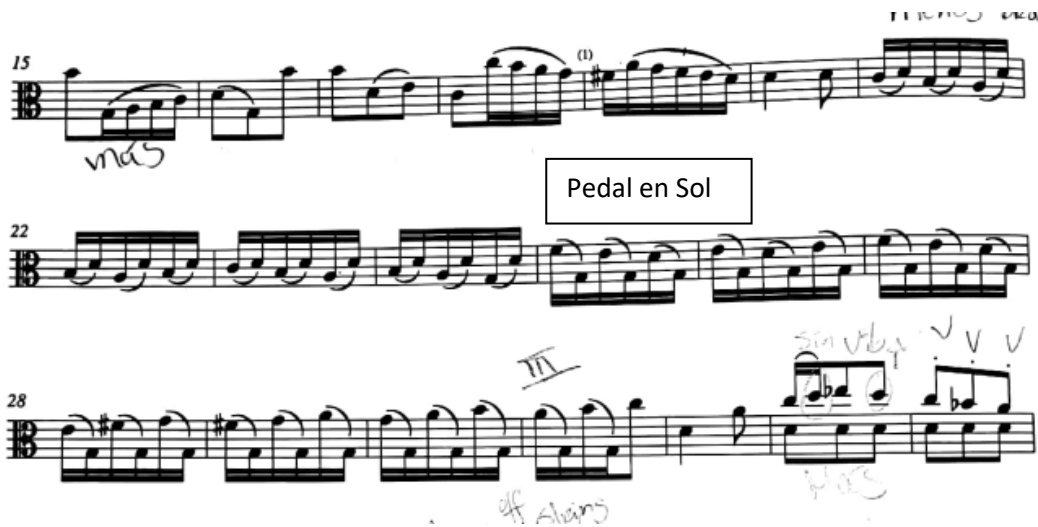


Figura 35

En el 33 tenemos el inicio de una zona modulante a sol menor a dos voces, en donde la voz inferior es una nota pedal en la nota de re.

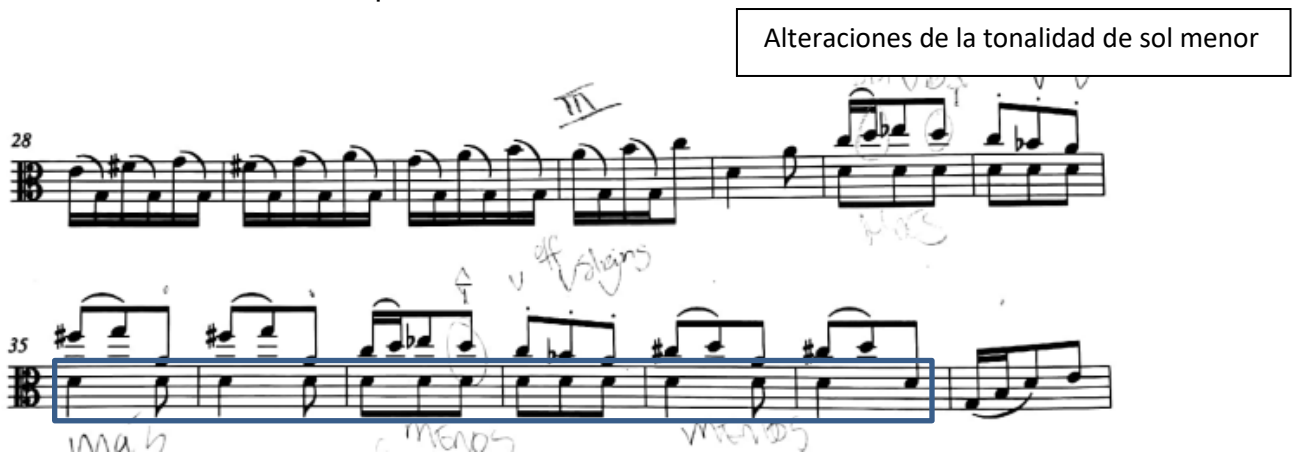


Figura 36

Finalmente, la sección A finaliza en la tonalidad de Sol Mayor, dominante de la tonalidad inicial, como es habitual en la forma binaria.



Figura 37

G: I ii V I

El motivo inicial, está compuesto por dos escalas de Do Mayor alternadas, la sonoridad nos indica que estamos en la tonalidad de Do Mayor. Inmediatamente después tenemos una zona modulante a sol menor que inicia en el compás 60 sección en donde se utiliza nuevamente el motivo inicial de la sección A.



Figura 38

En el compás 81 nuevamente tenemos la técnica de la nota pedal en sol, en donde iniciamos utilizando la nota de fa becuadro y posteriormente aparece la nota de fa sostenido, propia de la tonalidad de Sol Mayor. Inmediatamente después compás 87 cambia la nota pedal a do IV grado de la tonalidad de Sol Mayor.



Figura 39

Nuevamente la nota pedal en sol, pero esta vez en la tonalidad menor a dos voces, con la utilización de las alteraciones de si bemol y mi bemol. Regresando a Do

Mayor en el compás 101 para la extensión final, en donde realiza una cadencia auténtica perfecta.



Figura 40

Concierto para viola en Re Mayor de Franz Anton Hoffmeister

Primer movimiento Allegro

El primer movimiento se titula Allegro, al igual que muchos primeros movimientos de conciertos del periodo clásico, se encuentra estructurado con una Forma Sonata Allegro, pero, en el caso de este concierto encontraremos algunas diferencias con respecto a la forma Sonata Allegro habitual.

Iniciamos con una exposición a manera de introducción en la tonalidad de Re Mayor, el material melódico está basado en el Tema 1 de la Exposición que aún no se ha presentado formalmente, con un ámbito de más de cuatro octavas, en una tesitura en el acompañamiento que va de un Do 1 a un Re-5.

Re M: I V I V6 I

Figura 41: reducción armónica compases 1 al 4

El ritmo armónico de esta sección será de un acorde por compás para la primera frase, que se extiende por los primeros ocho compases, estrechándose poco a poco llegando a presentar hasta dos acordes por compás. Este nuevo ritmo armónico se presenta en la segunda frase a partir del compás 9, en el compás 15 realiza una pequeña tonicización a la dominante de manera abrupta, desembocando en una cadencia auténtica en la nueva tonalidad en el compás 15.

Re M: IV vii°/V V I La M: V=I vii° I IV

La M: I vii° I V7 I V7 I IV V7 I

Figura 42: reducción armónica compases del 7 al 15

Al llegar al compás 16 ya nos encontramos nuevamente en la tonalidad de Re Mayor, nuevamente el cambio de tonalidad se realiza de manera abrupta, encontramos también en el compás 21 un préstamo modal, para luego en el compás 22 llevarnos a un acorde A16 para entrar a la extensión que nos llevará en esta ocasión a la Exposición.

Re M: I V i A1 6 V

Figura 43: reducción armónica compases del 20 al 23

Luego de una cadencia auténtica en los compases del 33 al 35, es donde el solista presentará los dos temas principales.

Situados en el compás 36 iniciando con una anacrusa, tenemos la exposición, el tema 1 nos presenta el primer sujeto y se extiende hasta el compás 59.

Figura 44

Problemática #7: para mí fue complicado lograr afinar el primer acorde debido a que normalmente el Fa# del acorde que me quedaba más bajo cuando e igualmente tuve que trabajar en la afinación de la tónica y la quinta.



Figura 45

Solución: Opté por separar el acorde en dos para poder trabajar en la afinación, primero, de las notas graves (Re y La) y luego el Fa# y el Re. Luego tocaba las dos primeras notas del acorde y agregaba el Fa# solamente y repetía varias veces este ejercicio para poder acostumbrarme a la posición que necesitaba tener para que el Fa# estuviera afinado. Por último, agregaba el Re y comencé a practicar repetidamente hasta que estuviera afinado.

Siguiendo con el análisis, el ritmo armónico se comportará igual que en la sección introductoria, con la progresión habitual I – V – I – IV con un acorde por compás, y estrechándose en la zona de modulación del compás 42 al 47, utilizando nuevamente los acordes disminuidos para confirmar la modulación, con la progresión habitual presentada en la sección introductoria, vii^o/V – V-I – IV – I-V ya a partir del compás 48 en adelante predomina el acorde dominante de La Mayor remitiendo la armonía casi exclusivamente a estos dos grados V-I .

Zona de modulación

vii°/V V I vii°/V V I IV I

Modulación cercana y transitoria.

La M: V6=I V3 I

Figura 46: Reducción armónica compases 42 al 52

Ya con la tonalidad de La Mayor establecida el tema 2 nos presenta el segundo sujeto e inicia a partir del compás 60 y se extiende hasta el compás 90.

Primera semifrase

Segunda Semifrase

60 C dolce 3 3

65 3

72 Frase D

77 2

Figura 47

Extensión

2

82 **D**

85

88

Figura 48

El ritmo armónico se acelera nuevamente a partir del compás 69 donde realiza hasta 4 acordes por compás. Acompañado de escalas descendentes, cabe destacar que hasta el momento la pieza es completamente simétrica con dos frases de 8 compases.

La M: ii V I IV I ii V I IV

Figura 49; reducción armónica compases del 69 al 71

Destacaremos ahora el uso de dobles cuerdas a partir del compás 73 y hasta el compás 79, la mayor parte utiliza la nota de Do como eje de simetría.

72

77

2

Figura 50

Problemática #8: en esta sección la mayor problemática que tuve fue la parte de las dobles cuerdas debido a la afinación y la incomodidad que tenía al momento de hacer cambio de posición.

Solución y Recomendación: para practicar esto, primero afinaba solamente las notas de arriba para luego hacer lo mismo con las notas de abajo. Otro ejercicio que realice fue tocar solo las notas de abajo ubicando los dedos como si fuera a tocar las notas de arriba y viceversa para poder acostumbrar los dedos a la posición. Una vez terminado este ejercicio luego comenzaba a practicarlo como estaba escrito y haciéndolo en blancas para poder afinar lo mejor posible. Ya dominado luego pase hacerlo en negras, luego corcheas, luego ligándolo y así hasta poder realizar los ritmos escritos por el compositor.

En el compás 91 tenemos nuevamente la sección introductoria del inicio, pero esta vez en la tonalidad de La Mayor, utilizándose como una pequeña transición al desarrollo. La misma, sufrirá pequeñas alteraciones en su extensión, al igual que la anterior realizará una pequeña tonalización a la dominante, en este caso a Mi Mayor, pero mantendrá su esencia. De hecho, este material será utilizado en varias secciones posteriores a manera de ritornelo.

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is divided into two sections by boxes above the staff. The first section, labeled 'Semifrase en Mi Mayor', consists of a quarter rest followed by a series of eighth notes: B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The second section, labeled 'Semifrase en La Mayor', starts with a quarter rest, followed by a series of eighth notes: B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, and ends with a quarter rest.

Figura 51: tonización a Mi Mayor

La M: ii V/V V I V V/V V vii°

Figura 52: Reducción armonica compases del 97 al 100

Luego de una cadencia auténtica perfecta en el compás 116 inicia el desarrollo utilizando primeramente material del primer sujeto de los compases 117 al 124.

Figura 53: Inicio del desarrollo con material del tema 1

Luego de esta sección se va desarrollando con la utilización de escalas ascendentes y descendentes, así como el uso de bordaduras y saltos de séptimas.

Figura 54: utilización de escalas como material solista

Problemática #9: En los compases 125, 131 y 133 tuve dificultades con los grupetos debido a la afinación.



Figura 55: compás 125



Figura 56: compás 131 y 133

Solución: Primero, practique sin los mordentes para tener el ritmo claro. Luego practicaba despacio solamente los mordentes para trabajar la afinación para después tocar como está escrito en la partitura.

Ya en el compás 129 tenemos una clara confirmación de modulación hacia si menor.



Figura 57: Reducción armonica compases 127 al 130

A partir del compás 139 tenemos un motivo bastante recurrente el cual se irá modificando a través del desarrollo.



Figura 58: Motivo recurrente a partir deol compás 139

Ya para el compás 151 tenemos una nueva repetición del material introductorio un poco modificado, de ahora en adelante nos referiremos a este material como ritornelo.

Problemática #10: Desde los compases 148 al 151 la problemática fue los cambios de posición y que estuviesen afinadas las notas en 5ta posición.



Figura 59

Solución: Para solucionarlo, tuve que practicarlo muy lento para poder trabajar la afinación en los cambios de posición. Una vez hacía el cambio a 5ta posición practicaba las semicorcheas con diferentes ritmos para poder acostumbrarme a la digitación que era muy incómoda debido a la posición. Tuve que trabajar también en poder meter más mi codo para que fuera más fácil poder alcanzar las notas.

Con el material del ritornelo presentado nuevamente en La Mayor, llegamos a la zona de modulación de los compases 154 al 160 para llegar a la reexposición, en la tonalidad de Re Mayor.



Figura 60: Reducción armonica compases del 154 al 160

En esta ocasión y como es habitual en la forma Sonata Allegro tanto el tema 1 como el tema 2 se mantienen en la tonalidad principal. Por último, realiza una pequeña coda del compás 196 al 212 donde inicia la cadenza final.

151 Tutti **H** 9 **I**
 164 *f*
 168 *tr*
 172
 177 *dolce* **J** 3 3
 182
 185

Figura 61

En la cadenza final se utilizan múltiples recursos, arpeggios descendentes de Re Mayor, bordaduras sobre la dominante y escalas ascendentes en Re Mayor los primeros seis compases. En la segunda mitad de la cadenza se utilizarán escalas de La Mayor, saltos de octavas, notas ornamentales, escalas ascendentes y descendentes, dobles notas, etc.

Los últimos ocho compases retomarán el tema 1, para luego realizar múltiples escalas de Re Mayor y finalmente regresar al tutti.

Luego de todos estos recursos solistas, el acompañamiento presenta una sección conclusiva de solamente cinco compases, finalizando con una cadencia auténtica perfecta.

Segundo movimiento: Adagio

El segundo movimiento de este concierto es un adagio, compuesto en la tonalidad de re menor, con una métrica de dos medios, en forma binaria reexpositiva, esta forma binaria no es estricta, ya que vamos a contar con transiciones y secciones de desarrollo.

Iniciando con una introducción de seis compases, vemos las alteraciones de do sostenido y sol sostenido, el do sostenido es propio de la tonalidad de re menor y el sol sostenido es una alteración accidental.

Figura 62

i

vii^o7

i 6

C.A.

Figura 63

IV V7 i V i V7 i

El primer tema es presentado por el solista en el compás 7 y se extiende durante seis compases, los primeros motivos del tema son descendentes seguidos por arcos ascendentes descendentes.



Figura 64

En el compás 13 se presenta el tema 2 iniciando con un intervalo compuesto de una octava y una quinta justa. Seguida por frases descendentes y ascendentes con figuras de semicorcheas.



Figura 65

IV V7 i IV V - i i=vi IV

Modulación cercana y
Transitiva por acorde pivote.



Figura 66

V I vi I V7 I V

Problemática #11: En el compás 16 tuve problemas para poder afinar ya que era en segunda posición y el fa y re y do no me quedan afinados.

Solución: Estudié este compás en negras, despacio y con metrónomo para poder ir afinando las notas, una vez sentía que la afinación estaba mejor entonces subía la velocidad del metrónomo y tocaba desde el compás anterior para practicar el cambio de posición.

En el compás 18 inicia una transición donde el solista tiene pasajes muy virtuosísticos, compuestos por diferentes tipos de ornamentos y fraseos, bordaduras, escalas y algunas alteraciones cromáticas accidentales que van a preparar futuras modulaciones.

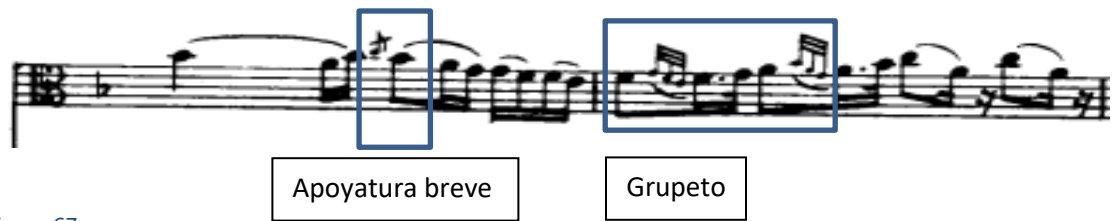


Figura 67

Luego de esta transición la orquesta va a presentar nuevamente el tema 1 pero esta vez notablemente modificado y en la tonalidad de Fa Mayor.



Figura 68



En el compás 38 nuevamente tenemos al solista interpretando el tema 1, esta vez en Fa Mayor y con una gran elaboración de ornamentos melódicos triples, arpeggios alteraciones accidentales cromáticas, esta sección va a ir modulando hasta finalmente en el compás 51 regresar a re menor donde el solista interpreta nuevamente el tema 1,

pero esta vez modificado con notas largas con alteraciones cromáticas en los compases 56 y 57.

Musical score for Figure 69, measures 56-57. The score is in 4/4 time. The melodic line (top staff) starts with a whole note, followed by a half note with a sharp sign, and then a series of eighth notes with chromatic alterations. The piano accompaniment (bottom staves) features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).

Figura 69

vi=i V i iv V

Modulación cercana, transitoria por acorde pivote.

Musical score for Figure 70, measures 67-68. The melodic line (top staff) ends with a trill on a note. The piano accompaniment (bottom staves) features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. Dynamics include *p* (piano).

Figura 70

i vii^o7/iv. Iv vii^o7/V V i

En los compases 67 y 68 tenemos una especie de cadencia final por parte del solista para llegar a la coda final.



Figura 71

La coda final se va a mantener en Re menor, se van a presentar acordes de dominante secundaria a lo largo de esta sección que van hacia el cuarto y quinto grado.



Figura 72

i V4/3 V6/5/iv iv



Figura 73

Vii°7/V V i i

C.A.



Figura 74

V/V V i V i7

Tercer movimiento: Rondó

El tercer movimiento del concierto es un rondo, típico para la época, la amplia utilización de este tipo de movimientos al final de un concierto es probable que se deba al hecho de que, al regresar continuamente a un tema principal, no se requiere de grandes secciones para desarrollar el tema.

Este tercer movimiento tiene una métrica de seis octavos, la tonalidad es Re Mayor, el tema principal, que es el que va a regresar a lo largo de la obra está compuesto por dos frases de cuatro compases.

Frases A
Frases B

The musical score for Figure 75 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 6/8. The vocal line features two phrases: 'Frases A' (measures 1-5) and 'Frases B' (measures 6-7), both highlighted with blue boxes. The piano accompaniment starts with a piano (*p*) dynamic and features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand.

Figura 75

I V I V I V I

The musical score for Figure 76 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 6/8. The vocal line features two phrases highlighted with blue boxes: the first phrase (measures 1-3) and the second phrase (measures 4-6). The piano accompaniment starts with a forte (*f*) dynamic and features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand.

Figura 76

V I V I V I V I V



Figura 77

I V I V I V I

Problemática #12: Al comienzo de este movimiento tuve problemas afinando el Fa# que está en la segunda corchea del primer tiempo ya que el La estaba haciéndolo como armónico y normalmente al tocar el Fa# me quedaba bajo. Y más adelante en el compás 5 se presenta la misma secuencia de notas.



Figura 78

Solución: Practicarlo despacio y con diferentes ritmos el pasaje para poder sentir donde debe ir el 3er dedo con el que se toca el Fa# y este ejercicio lo realizaba cada vez que se presentaba este motivo a lo largo del movimiento.

Después de esta doble presentación del tema principal, el primer solo inicia en el compás 17, el acompañamiento va a cambiar notablemente, ya que se va a limitar a hacer acordes en bloque durante los primeros 7 compases.

En esta sección tendremos una modulación cercana y transitoria a través de un acorde pivote a la tonalidad Dominante de La Mayor, la modulación se confirma en el compás 28.



Figura 79

V I V I V I



Figura 80

V/V V=I V I V I IV

Figure 81 shows a musical score for a piano and violin. The piano part is in the lower register, featuring chords and simple melodic lines. The violin part is in the upper register, characterized by rapid sixteenth-note passages and trills. Dynamic markings include *f* (forte), *p* (piano), and *mf* (mezzo-forte).

Figura 81

V I V I IV I V I V I V

Figure 82 shows a musical score for a piano and violin. The piano part features chords and melodic fragments. The violin part includes a first ending marked with a '2' in a box, followed by a second ending. Dynamic markings include *p* (piano) and *f* (forte).

Figura 82

I V I

En el compás 33 inicia una extensión cadencial que va a concluir con una Cadencia Auténtica para luego realizar una modulación súbita a la tonalidad inicial, con el retorno del tema principal ejecutado por el solista, seguido por su imitación por parte de la orquesta de la misma forma que al inicio de la obra.

La siguiente sección inicia en el compás 54, en la tonalidad de si menor, la tonalidad relativa de re mayor. Una vez más la sección está dividida por dos frases de compases cada una.

19

mf *cresc.*

Frase C Frase D

Figura 83

Vi = i i V i

f *f*

Figura 84

i V7 i V ReM: I

En el compás 64 tenemos una modulación súbita pero cercana, que se realiza mediante un cromatismo, rebajando la sensible de la tonalidad menor, para quedarnos en la tonalidad de Re mayor. En adelante el solista realiza una serie de escalas de manera virtuosística, para luego en el compás 69 modular mediante acorde pivote a La Mayor.

Figura 85

V I V I=IV I

Figura 86

IV I V V I=V I

En el compás 73 regresamos a la tonalidad de Re Mayor con la eliminación de la alteración de sol sostenido.

Figura 87

V I IV I IV I V

Nuevamente tenemos una modulación cercana por acorde pivote a la tonalidad de Si menor.

Figura 88

V I I IV I V7 I=III

Figura 89

V i V C.S. V

Figura 90

vi V i V i vii°7/V V

En el compás 98 con anacrusa nuevamente regresa el tema principal, con la imitación de la orquesta hasta el compás 113, luego tenemos en el compás 115 una nueva melodía presentada por el solista, en esta sección la melodía es asimétrica ya que está formada por tres frases, dos frases de dos compases y una frase de cuatro compases.



Figura 91

I V I V=V i IV

Esta nueva sección modula a la tonalidad de re menor, esta modulación lejana y transitoria se realiza mediante acorde pivote, ya que, la dominante de las dos tonalidades es la misma.



Figura 92

V i III=I vi I V I

Una vez más tenemos una modulación esta vez cercana y transitoria a la Dominante, es decir Fa Mayor.



Figura 93

I=III V i A16 V i V i V

En el compás 124 regresamos a la tonalidad de Re menor, para modular nuevamente a Re Mayor en el compás 126, con una modulación lejana y transitoria a través de acorde pivote, utilizando una vez más la dominante. En esta sección se utiliza un acorde de sexta aumentada para resolver a la dominante.



Figura 94

V I V I V I V I V I

En esta sección repetiremos el segundo tema presentado en el compás 114 en la tonalidad de re menor en el compás 136 utilizando nuevamente como acorde pivote

la dominante. En esta sección también tenemos un intercambio modal utilizando el cuarto grado menor para preparar la modulación.



Figura 95

iv | V | I | V | i | IV



Figura 96

V | i | A16 | V

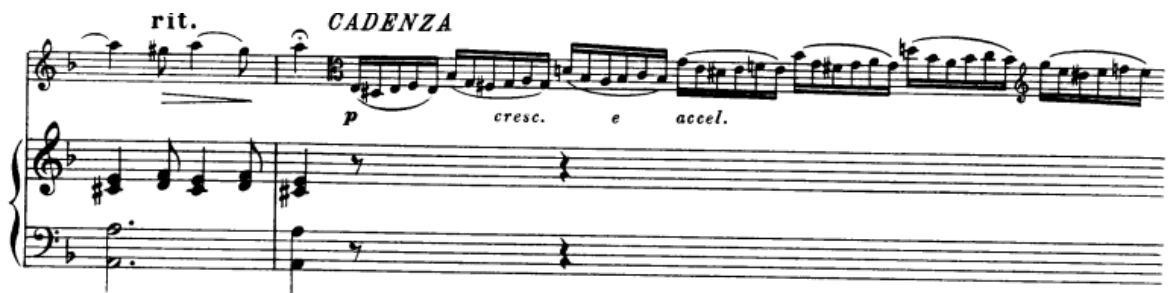


Figura 97

V

La extensión cadencial del compás 144 nos lleva a una Cadenza que interpreta el solista, que concluye en el compás 148 con la anacrusa del tema principal que se repetirá por última vez junto con la imitación por parte de la orquesta para finalizar.

Problemática #13: a lo largo del 3er movimiento hay varias partes donde se encuentran grupo de semicorcheas y debido a la velocidad del movimiento era complicado para mí poder tocar las notas con claridad y al tempo deseado.

Solución: El ejercicio que utilice fue practicar las semicorcheas despacio con metrónomo para poder aprenderme la digitación y los cambios de posición. Después, empecé a subir la velocidad poco a poco hasta llegar próximo a la velocidad deseada.

Cuarteto no.12 op.16 “Americano”

El cuarteto para cuerdas N.º 12 óp. 96 se encuentra en la tonalidad de Fa mayor, es una obra que se ubica en la segunda mitad del siglo XIX. Su instrumentación es de dos violines, una viola y un cello.

El primer movimiento titulado Allegro ma non troppo, inicia con la entrada del acompañamiento con un motivo que recuerda las entradas de sujetos de una fuga, permanece la armonía en el acorde de Fa mayor Mientras la viola interpreta el primer

tema que consta de 4 compases, este primer tema es pentatónico y tiene una sonoridad que recuerda a la música oriental.

Este primer tema junto con su armonía, guardan bastante simplicidad, la armonía siempre arpegiada y abierta con sentido triádico, muy coherente con la melodía pentatónica.

Entradas del acompañamiento en Fa Mayor

inicio del tema 1 viola

Figura 98

F: I - - -

Repetición del tema 1 con el violín

Figura 99

En el compás 11 inicia un puente modulante a re menor que está formado por la presentación de un motivo en el cello, el cual es imitado a la quinta en el primer violín, dejando al segundo violín y la viola en un segundo plano o en un acompañamiento que imita rítmicamente el ritmo de las semicorcheas de la cabeza del motivo.



Figura 100

I=III

-

Dm: i

Desde el compás 22 inicia una tonicización hacia Fa menor, presentando un V grado con la séptima en el bajo para luego presentar un Ab que es el III mayor de Fa menor y confirmar el cambio de modo en el compás 24 e inmediatamente en el compás 25 presenta una sexta alemana para resolver en el compás 26 a un Mi Mayor que nos lleva a la tonalidad de la menor.

Figure 101 is a musical score for four staves. The top two staves are Violin I and Violin II, and the bottom two are Viola and Cello/Double Bass. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat. Dynamics include *p*, *cresc.*, and *f*. The first measure has a *p* dynamic, followed by *cresc.* markings in the second and third measures, and *f* in the fourth. The piece concludes with a *f* dynamic.

Figura 101

i = vi I6 4 V 2 =V2 III

Figure 102 is a musical score for four staves. The top two staves are Violin I and Violin II, and the bottom two are Viola and Cello/Double Bass. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat. Dynamics include *dimin.*, *pp*, *f*, *p*, and *pizz.*. The first measure has a *dimin.* dynamic, followed by *pp* in the second measure, and *f* in the third. The piece concludes with a *pizz.* dynamic.

Figura 102

Fm: i A1+6 am V i

Tenemos la entrada del tema dos en el compás 44, con un cambio de textura más homofónica donde el violín I presenta el tema y el resto acompaña en bloque.



Figura 103

En esta sección se presenta un motivo que, va a imitar el segundo violín reforzado por la viola. En este segundo tema el ritmo armónico es mucho más denso.



Figura 104

B: V I V I V I

En el compás 56 podemos apreciar una sección con un alto ritmo armónico en donde el compositor hace uso de dominantes secundarias y toma prestado el iv del modo menor, para luego introducir el tema principal en A.



Figura 105

A: I V6 V/ii ii V4/3 VI iv iv V



Figura 106

Como en toda forma sonata para llegar al desarrollo, tenemos un puente utilizando fragmentos del tema uno, en este caso sobre un acorde de fa sostenido disminuido 7.



Figura 107

Problemática #14: a partir del compás 68 hasta el final del compás 71 tenía semicorcheas ligadas que eran muy complicadas por la afinación y por la digitación ya que tenía que cambiar de segunda posición a primera posición constantemente durante toda esa sección y además de eso lograr que estuviese afinado junto con el cello.



Figura 108

Solución: primero toque las notas del pasaje en negras para poder practicar la afinación y los cambios de posición. Una vez que ya lograba afinar el pasaje en negras luego lo practique en corcheas y después lo tocaba como estaba escrito en la partitura. Para finalizar, practicaba esta sección junto con la cellista para poder ensamblarlo.

En el compás 76 tenemos un cambio modal a Do sostenido Mayor.



Figura 109

En el compás 78 tenemos una modulación a Re Mayor.



Figura 110

I D: I -

En el compás 86 tenemos un Re dominante que no resuelve y una modulación a Si Mayor en el compás 88.



Figura 111

V2/IV - B: I

Fragmento del tema 1 en el cello



Figura 112

En el compás 96 inician las entradas de los sujetos del fugato en Fa menor.



Figura 113

Las entradas del sujeto van del violín 2 al violín 1 a la viola y finalmente al cello.



Figura 114



Figura 115

En el compás 106 tenemos una extensión cadencial sobre triadas disminuidas en fa menor, para alcanzar la otra transición en el compás 108. Compás 110, tenemos un acorde de re bemol 7, que se usa como acorde pivote para modular a la tonalidad de Fa Mayor en la recapitulación del compás 112.

Figure 116 shows a musical score for measures 12-15. The score is in 3/4 time with a key signature of one flat. It features four staves: Violin I, Violin II, Cello, and Double Bass. Dynamics range from *ppp* to *mp*. A blue box highlights the Cello part in measures 13-15, which includes a *pp pizz.* marking.

Figura 116

En la recapitulación, tenemos la entrada 2 del tema 1 en el violín 1.

Figure 117 shows a musical score for measures 12-15. The score is in 3/4 time with a key signature of one flat. It features four staves: Violin I, Violin II, Cello, and Double Bass. Dynamics range from *p* to *mf*. A blue box highlights the Violin I part in measures 13-15, which includes a *pp pizz.* marking.

Figura 117

Entrada del tema dos en el cello compás 123

Figure 118 shows a musical score for measures 12-15. The score is in 3/4 time with a key signature of one flat. It features four staves: Violin I, Violin II, Cello, and Double Bass. Dynamics range from *pp* to *espressivo*. A blue box highlights the Cello part in measures 13-15, which includes a *pp* marking.

Figura 118

Fragmento del tema dos en re bemol menor.

Figure 119 shows a musical score with four staves. The first staff has a section highlighted with a blue box, containing a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff has a similar melodic line. The third and fourth staves provide harmonic support with chords and moving lines. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The number '10,133' is written below the fourth staff.

Figura 119

i Db: I E: I

Figure 120 shows a musical score with four staves. The first staff begins with a melodic line in D-flat major, marked with a piano (*p*) dynamic. At measure 15, there is a key signature change to F major, indicated by a double bar line and a new key signature. The second staff continues the melodic line with various dynamics including *pp*, *sfz*, and *p*. The third and fourth staves provide harmonic support. The number '15' is written above the first staff at the modulation point, and '43' is written in the top right corner.

Figura 120

Inicio de zona de modulación sobre Db pasando por varias tonalidades hasta la presentación del tema por el primer violín en Fa mayor.

Presentación del tema 2 por el violín 1

The musical score for Figure 121 is in 3/4 time and begins at measure 17, marked "17 in tempo". The first staff (Violin I) features a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5. This phrase is repeated with a fermata over the final note. The second staff (Violin II) plays a sustained chord of G4-B4-D5. The piano accompaniment (right and left hands) consists of a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) and *p* (piano). A blue box highlights the first measure of the Violin I staff.

Figura 121

F: | IV - | IV | |

En el compás 168 inicia la coda aun en fa mayor con material del tema 2 para terminar en esta tonalidad.

The musical score for Figure 122 begins at measure 18, marked "18 in tempo". The first staff (Violin I) starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5. The second staff (Violin II) plays a sustained chord of G4-B4-D5. The piano accompaniment (right and left hands) consists of a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamic markings include *ff* (fortissimo), *dim.* (diminuendo), *dolce* (dolce), and *p* (piano). The tempo marking "molto rit." (molto ritardando) is present at the beginning of the section.

Figura 122



Figura 123

Segundo Movimiento Lento

El segundo movimiento titulado lento, está escrito en forma binaria re expositiva, con una textura homofónica, el compás 1 inicia con la introducción en la tonalidad de re menor, con el patrón de acompañamiento en el segundo violín y la viola. El primer violín presenta la frase 1 en el compás 3. La melodía es simple y con un patrón de acompañamiento sincopado en el segundo violín.

Problemática #15: En este movimiento la mayor complejidad fue mantener un ritmo estable y los constantes cambios de posición.

Solución: Para resolver esto, primero practique con metrónomo para poder acostumbrarme al pulso deseado (luego practicando con el cuarteto ensamblamos juntas las partes donde haríamos nos tomaríamos un poco más de tiempo antes de seguir a la siguiente frase) y sin las ligaduras para poder practicar los cambios de posición. Una vez ya manejaba los cambios de posición con las notas sueltas entonces comencé a ligarlas.

Lento. M.M. ♩ = 112.

Figura 124

Dm: i i i

Figura 125

Frase A en el cello

10,133

Figura 126

I Dm: i i

El patrón de acompañamiento continúa estando formado por arpeggios, mismo ritmo de acompañamiento.

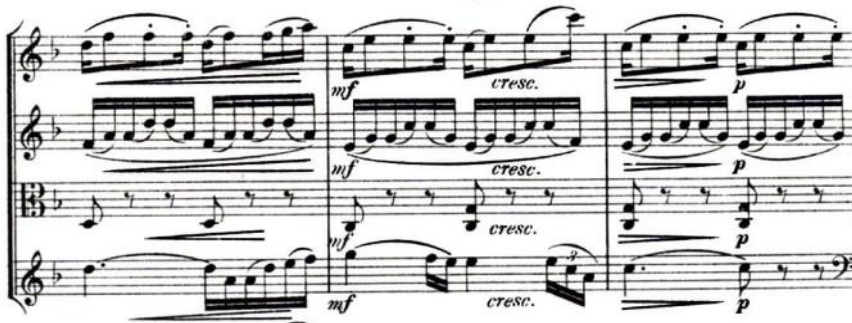


Figura 127

i C: | |

Inicio de la frase c sobre un acorde de do sostenido disminuido 7



Figura 128

Dm: Vii^{o7}

Frase d

A musical score for a string quartet, labeled 'Frase d'. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music is in a minor key and 3/4 time. The first staff (Violin I) starts with a dynamic of *molto cresc.* and a *f* (forte) dynamic. The second staff (Violin II) also starts with *molto cresc.* and *f*. The third staff (Viola) starts with *molto cresc.* and *f*. The fourth staff (Cello/Double Bass) starts with *molto cresc.* and *f*. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The dynamics change throughout the phrase, with *p* (piano) and *pp* (pianissimo) markings appearing in the later measures.

Figura 129

El cello hace una variación del tema d

A musical score for a string quartet, labeled 'Figura 130'. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music is in a minor key and 3/4 time. The first staff (Violin I) starts with a dynamic of *p* (piano) and a *f* (forte) dynamic. The second staff (Violin II) starts with *p* and *f*. The third staff (Viola) starts with *p* and *f*. The fourth staff (Cello/Double Bass) starts with *p* and *f*. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The dynamics change throughout the phrase, with *pp* (pianissimo) and *cresc.* (crescendo) markings appearing in the later measures.

Figura 130

Vii⁰7/vi

Para el inicio de la sección B, tenemos la entrada de la melodía en el primer violín, con un patrón de acompañamientos en la viola, con un arpeggio de re mayor, esta sección no tendrá mayor contraste.

Frase E

Figura 131

V/ii - -

Imitaciones de motivos entre el primer y segundo violín

Figura 132

iii - V

Figura 133

V/ii V/ii - Bb: I



Figura 134

IV I IV -

Recapitulación de la sección A entra el tema principal en el cello



Figura 135



Figura 136

i i6 i i



Figura 137

i i i - -

Cuarto Movimiento Vivace ma non troppo

El movimiento final es un RONDO en forma ABACABA, iniciando con un patrón de acompañamiento con acordes en bloques, inicia la introducción para que en el compás 5 inicie la melodía en el primer violín.

Las melodías continúan siendo pentatónicas, y el ritmo armónico es lento, toda la introducción está sobre el mismo acorde de Fa Mayor, el ritmo armónico es bastante lento.



Figura 138

F: | | - v

Figure 139 is a musical score for three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The music consists of rhythmic patterns with accents. Dynamic markings include *fp* (fortissimo piano) at the beginning of each staff, followed by *cresc.* (crescendo) in the middle, and *p* (piano) at the end. The bottom staff includes the marking *arco cresc.* and *p*.

Figura 139

I vi I vi

Figure 140 is a musical score for three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The music consists of rhythmic patterns with accents. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) in the first half and *fz* (forzando) in the second half across all staves.

Figura 140

Figure 141 is a musical score for three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The music consists of rhythmic patterns with accents. Dynamic markings include *fp dim.* (fortissimo piano, decrescendo) in the first half and *p* (piano) in the second half across all staves.

Figura 141

I

Parte A, entrada de la melodía en el primer violín

Musical score for Figure 142, measures 30-31. The first violin part is highlighted with a blue box, showing a melodic entry with dynamics *f₃* and *pp*. The piano accompaniment includes a triplet in the right hand and a steady eighth-note pattern in the left hand.

Figura 142

Musical score for Figure 143, measures 32-33. The first violin part is highlighted with a blue box, showing a melodic phrase with dynamics *pp dolce*. The piano accompaniment continues with a triplet in the right hand and a steady eighth-note pattern in the left hand, with dynamics *ff*, *mp*, and *pp pizz.*

Parte B, mismo patrón de acompañamiento

Figura 143

V - - V Ab: I - I -

33

Figura 144

V - | - - | G: | -

La viola imita el mismo motivo que el cello en la transición

Figura 145

Extensión cadencial

Figura 146

i - V -

Parte A

84

6

pp

pp

pp

Figura 147

Después de la transición sobre el acorde de re bemol menor, tenemos un pequeño fugato, las entradas de sujetos se dan en el primer violín, segundo violín, viola y cello respectivamente.

Transición

Intermezzo en forma de fugato

dim.

p

pp

pp

pp

pp

Extensión y cierre de la frase

fp

dim.

fp

dim.

dim.

dim.

Figura 149

Parte C, esta sección es un coral, con movimientos armónicos contrarios entre viola y segundo violín.

8 *Meno mosso.*

Figura 150

Am: i iv i6 iv i6 V/III III V i iv

10 *Più mosso.*
Tempo I.

37

Figura 151

Figura 152

Extensión sobre Do 7

Parte A

musical score for Figure 153, showing a piano arrangement with four staves. The score includes dynamic markings such as *molto cresc.*, *p cresc.*, *f₃*, *ff*, and *fpp*. A blue box highlights a specific melodic phrase in the first staff, marked with *ff* and *fpp*.

Figura 153

V V/ii - V/ii F: I

Entramos a la tonalidad de Re b Mayor en donde el tema lo lleva el primer violín

musical score for Figure 154, showing a piano arrangement with four staves. The score includes dynamic markings such as *ppp*. A blue box highlights a specific melodic phrase in the first staff, marked with *ppp*.

Figura 154

iii I - Db: I - I -

Extensión

A musical score for piano and bass. The piano part features a melodic line with triplets and sixteenth notes, accompanied by chords. The bass part provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *fp* (fortissimo piano) and *f* (forte).

Figura 155

Eb: i - | - | - |

Armonía desciende por grado conjunto

A musical score for piano and bass. The piano part has a melodic line with triplets and sixteenth notes, marked with *cresc.* (crescendo) and *f* (forte). The bass part has a rhythmic accompaniment with triplets and sixteenth notes, also marked with *cresc.* and *f*. The number 30 is written in the top right corner.

Figura 156

V - vii⁰ ii6 V/vi -

A musical score for piano and bass. The piano part features a melodic line with triplets and sixteenth notes, marked with *f* (forte), *dim.* (diminuendo), and *p* (piano). The bass part has a rhythmic accompaniment with triplets and sixteenth notes, also marked with *f*, *dim.*, and *p*. A section starting at measure 12 is marked *Meno mosso.* and *pespressiro*. The number 12 is written above the staff.

Parte B

Figura 157

Figure 158 is a musical score for piano, consisting of four staves. The top staff is the vocal line, starting with a *sp* (sotto piano) marking and a *più cresc.* instruction. The second and third staves are the right and left hands of the piano accompaniment, respectively, both marked *più cresc.* and featuring triplet patterns. The bottom staff is the bass line, also marked *più cresc.* and featuring triplet patterns. The music is in a minor key and includes various dynamic markings such as *f* (forte) and *ff* (fortissimo).

Figura 158

I Db: | - | - | Acorde con 6 Aum

Figure 159 is a musical score for piano, consisting of four staves. The top staff is the vocal line, marked *ff* (fortissimo). The second and third staves are the right and left hands of the piano accompaniment, both marked *ff*. The bottom staff is the bass line, marked *ff*. The music is in a minor key and includes various dynamic markings such as *f* (forte) and *ff*. A section of the score is highlighted with a blue box, showing a complex chordal structure with triplets and a *ffp* (fortissimo piano) marking.

Figura 159

Aum 6 F: I6/4 - I6/4 - | -

Extensión en la tónica

Figure 160 is a musical score for piano, consisting of four staves. The top staff is the vocal line, marked *ff* (fortissimo), with lyrics: "cre - - - scen - - - do". The second and third staves are the right and left hands of the piano accompaniment, both marked *ff*. The bottom staff is the bass line, marked *ff*. The music is in a minor key and includes various dynamic markings such as *f* (forte) and *ff*. A section of the score is highlighted with a blue box, showing a complex chordal structure with triplets and a *ffp* (fortissimo piano) marking.

Figura 160

Extensión en Re bemol Mayor



Figura 161

Db: I iº (Modal). Extensión modulante por cromatismos



Figura 162

F: I6/4 - I6/4 - I I6 vi



Figura 163

I6 vi I6 vi I6/4 I I6 vi

Cadencia Autentica Perfecta y extensión en Fa Mayor



Figura 164

Db7: I6/4 V7 | - | - | |

Problemática #16: En este último movimiento del cuarteto enfrenté problemas con la velocidad del mismo.

Solución: Tuve que estudiar todo el movimiento muy despacio con metrónomo para poder acoplarme a la velocidad final. Después de estudiarlo y lograr manejar la velocidad luego ensamblamos con el cuarteto y trabajamos las partes donde hacíamos cambios de tempo y donde yo tenía algo junto con otro músico del cuarteto.

Dúo para Violín y Viola de Heitor Villa-Lobos

El Dúo para Violín y Viola tiene una forma bastante libre, siempre se va desarrollando, alterando material previo e introduciendo nuevo, aun así, hay dos grandes secciones seguidas de una especie de recapitulación, esta recapitulación no es para nada parecida a la primera sección, pero está construida a partir de las bases melódicas y técnicas empleadas en la sección A.

Armónicamente tendremos secciones atonales bien definidas con motivos y arpeggios contruidos a partir de intervalos de cuartas, donde no queda claro cuál es la melodía y cuál es el acompañamiento, ya que utiliza estos motivos para evocar recapitulación en diferentes secciones de forma indistinta.

Otras secciones si bien es cierto que no son del todo tonales, tiene una suerte de centro tonal en por lo menos una nota o un acorde. La forma en la que utiliza estas armonías cuartales, las disonancias y los movimientos de las voces es muy interesante y vamos a intentar definirla de manera muy general.

Motivo inicial basado en movimientos armónicos contrarios con intersección en la nota sol

Mismo motivo transpuesto una quinta

Violin

Viola

Allegro (♩ = 126)

Primera semifrase A

Figura 165

Arpeggios sobre intervalos de cuarta. Motivo inicial

Segunda semifrase A Retrogrado del motivo inicial

Detailed description: This musical score shows two staves. The upper staff contains several arpeggiated chords, with two of them highlighted by red boxes and labeled 'Arpeggios sobre intervalos de cuarta.' The initial motif is also highlighted in red and labeled 'Motivo inicial'. The lower staff contains a melodic line with a blue box labeled 'Segunda semifrase A' and another blue box labeled 'Retrogrado del motivo inicial'.

Figura 166

Motivo inicial transportado Variación del motivo inicial

Primera semifrase b Segunda semifrase b

Detailed description: This musical score shows two staves. The upper staff features three red boxes highlighting different variations of the initial motif, labeled 'Motivo inicial transportado' and 'Variación del motivo inicial'. The lower staff has two blue boxes labeled 'Primera semifrase b' and 'Segunda semifrase b'.

Figura 167

Acorde de Sol Ampliación del motivo principal variado

Motivo inicial transportado Repetición de parte la semifrase b

Detailed description: This musical score shows two staves. The upper staff begins with a G chord highlighted in a red box and labeled 'Acorde de Sol'. Further along, a red box highlights an expansion of the main motif, labeled 'Ampliación del motivo principal variado'. The lower staff has a blue box labeled 'Motivo inicial transportado' and another blue box labeled 'Repetición de parte la semifrase b'.

Figura 168

Del motivo inicial

Acorde de sol mayor

3 escalas descendentes



Figura 169

Armonía basada en intervalos de cuarta

Acorde de Si Menor



Material melódico basado en escalas descendentes de la escala de si menor.

Figura 170

Acorde de Mi menor 7

Basado en el motivo inicial con la escala Zíngara



Figura 171

Sección cadencial a Sol Mayor

Sección en Do Mayor (Bordaduras)
Centro tonal en Sol mayor



Figura 172



Figura 173

V VI - V I I

Parte B



Figura 174

I - iv V IIIb ii



Figura 175

Motivo repetido transportado

Arpeggio de do mayor



Figura 176

Arpeggios con intervalos de cuarta

Regreso del motivo principal



Figura 177

Sección melódica con centro tonal en Re

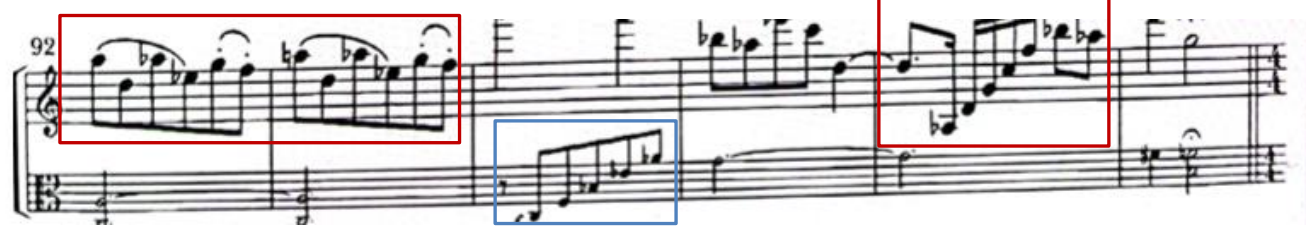


Figura 178

Sección con imitación

Escalas descendentes con intervallos de sexta

Figura 179

Escala pentatónica de Do

Figura 180

Sección con centro tonal en Re menor, construido mediante bordaduras

Figura 181

La melodía en tresillos va bordando el arpeggio de re menor y mi bemol

Figura 182

Mientras que las notas graves van acompañando con intervalos de sexta

Repetición de la sección del compás 98



Figura 183



Figura 184

Continúa con los motivos de bordaduras de tresillo

Las dos voces se unen a dos octavas de diferencia.

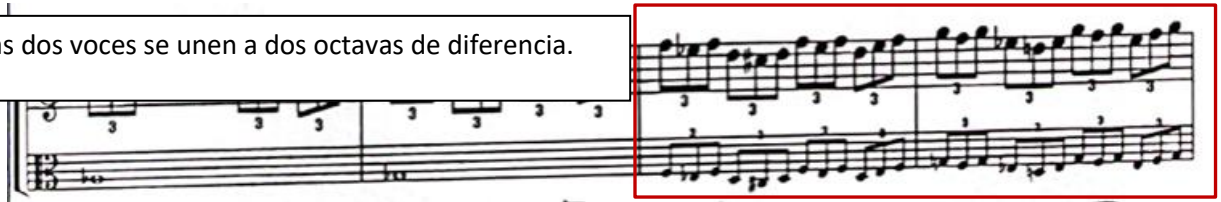


Figura 185



Figura 186



Figura 187

Acorde de Re Mayor



Figura 188



Figura 189



Figura 190

Hasta esta sección se ha tocado la parte A exactamente igual pero una cuarta arriba.

Extensión cadencial.

Motivo basado en el motivo principal



Figura 191

Sib Sim

Durante toda la pieza vemos cómo se toman pequeños motivos y se repiten transpuesto a diferentes intervallos de distancias ascendentes o descendentes.



Figura 192

En esta sección vemos como el material melódico del violín está basado en intervallos descendentes, los primeros saltos son de intervalo de cuarta.



Figura 193

Aquí regresa el material melódico basado en bordaduras.



Figura 194

El acompañamiento está basado en intervalos de cuarta aumentados o quintas disminuidas.

Cm

Dm

Ddis



Figura 195

Material melódico basado en bordaduras.

Movimientos melódicos contrarios, hacia mi bemol.

Material melódico basado en la sección melódica de la sección B.



Figura 196

Regreso del motivo principal

Cadencia final sobre Do sin tercera.

197

cresc. e allargando

ff

Figura 197

Problemática #17: Esta pieza de Villa-Lobos fue muy complicada por las dobles cuerdas, cambios de posición y afinación.

Solución: para la parte de las dobles cuerdas trabaje primero las notas de abajo individualmente, luego las notas de arriba. Hacia ejercicios como por ejemplo: tocar las notas de abajo pero simultáneamente colocaba los dedos que tocarían las notas de arriba pero sin tocarlas y hacia lo mismo cuando estudiaba las notas de arriba para poder acostumbrarme a la posición de los dedos. Una vez que me sentía cómoda entonces juntaba ambas notas. Para las dobles cuerdas que eran quintas siempre acomodaba el dedo en el medio de las cuerdas para que fuera más fácil poder tocar ambas notas. Con los cambios de posición trabaje con metrónomo, muy despacio y en negras para poder practicar la afinación de las misma y practicar los cambios de posición.

CONCLUSIÓN

La idea principal de este trabajo de graduación es poder comprender la historia de la viola y la importancia de su origen, así como la visibilidad que le dieron importantes compositores de diferentes periodos de la música, saber por qué escribieron estas obras para viola y como sus obras lograron que la viola se desarrollara hasta lo que es hoy día.

Esta tesina ha sido el resultado de muchos años de estudio, esfuerzo y dedicación y que me ha ayudado de gran manera para poder prepararme para el recital de graduación, saber cómo debía estudiar las obras y poder transmitir lo que el compositor quería.

Además de que esta tesina podrá ayudar a las siguientes generaciones de violistas en el país a tener una mejor comprensión de la obras, de los compositores y tener otra visión técnica sobre como poder resolver las diferentes problemáticas que puedan encontrarse en la música y poder saber cómo interpretar estas obras.

Espero que este trabajo sea el precedente de muchos otros trabajos de la catedra de viola y que con el paso del tiempo la escuela de viola panameña vaya ganando más protagonismo y más visibilidad y estoy muy agradecida de poder tener la oportunidad de ser la primera violista en graduarse de la Catedra de Viola de la Universidad de Panamá.

Bibliografía

(s.f.).

Autor desconocido. (2022). *Heitor Villa-Lobos*. Obtenido de Dallas Symphony Orchestra:

<https://www.dallassymphony.org/es/community-education/dso-kids/listen-watch/composers/heitor-villa-lobos/>

Beveridge, D. (2022). *Antonin Dvorak*. Obtenido de His Life, His Music. His Legacy:

<https://www.dvoraknyc.org/bio>

Henken, J. (2022). *L.A. Phil*. Obtenido de <https://es.laphil.com/musicdb/pieces/3834/suite-no-3-in-c-for-cello-solo-bwv-1009>

Martin, R. (2022). *Heitor Villa-Lobos*. Obtenido de <https://www.edrmartin.com/es/bio-heitor-villa-lobos-2638/>

Mayordomo Marín, M. (Septiembre de 2016). *Research Gate*. Obtenido de

https://www.researchgate.net/publication/333044241_Estudio_sobre_la_aportacion_de_interpretes_contemporaneos_al_repertorio_de_la_viola_desde_1980n

Nediger, C. (24 de mayo de 2022). *Tafelmusik*. Obtenido de [https://tafelmusik.org/explore-](https://tafelmusik.org/explore-baroque/articles/behind-the-musik-bach-brandenburg-concertos/)

[baroque/articles/behind-the-musik-bach-brandenburg-concertos/](https://tafelmusik.org/explore-baroque/articles/behind-the-musik-bach-brandenburg-concertos/)

Saenz Abarzuza, I. (15 de Diciembre de 2017). *Pau Casals y el re-descubrimiento de las suites para violoncello solo de J.S. Bach*. Obtenido de .

<https://www.redalyc.org/journal/874/87451466006/html/#fn3>

Supka, O. (Febrero de 2010). *Antonin Dvorak*. Obtenido de [https://www.antonin-](https://www.antonin-dvorak.cz/en/life/biography#top)

[dvorak.cz/en/life/biography#top](https://www.antonin-dvorak.cz/en/life/biography#top)

Valencia Valderrama, O. L. (2012). *Repository Javeriana*. Obtenido de

<https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/11679/ValenciaValderramaOscarLeonardo2012.pdf;sequence=1>