

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

**LAS SEIS SUITES DE BACH PARA VIOLONCHELO Y SU TRANSICIÓN PARA
VIOLA. ANÁLISIS DE LAS OBRAS A INTERPRETAR EN MI RECITAL**

Por:
TERESA ISABEL LARRIER VERGARA

Panamá, República de Panamá

2024

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

**LAS SEIS SUITES DE BACH PARA VIOLONCHELO Y SU TRANSICIÓN PARA
VIOLA. ANÁLISIS DE LAS OBRAS A INTERPRETAR EN MI RECITAL**

Por:
TERESA ISABEL LARRIER VERGARA

Trabajo de Graduación para Optar
por el título de Licenciada en Bellas
Artes con especialización en
Instrumento Musical: Viola

Tribunal Calificador

Asesor

Jurado

Jurado

Dedicatoria

Este trabajo de investigación está dedicado a todos los violistas de Panamá porque hemos escogido un instrumento poco comprendido pero hermoso con un sonido dulce y especial al que se le debe dar la importancia que tiene.

Agradecimiento

Primeramente, a Jehová mi Dios quien es el motor de mi vida y fue con quien más consulté para emprender esta travesía.

A mi familia, mi madre Ruth, mi papá Ezra y mis hermanos Isaac y Freddy quienes me han apoyado y animado a seguir en mi carrera musical.

A mi esposo, Fermín Mejía, quien con mucho cariño me apoya en todo y es quien más me ha animado a terminar.

A mi otra familia, mis hermanos entre los que puedo mencionar a la familia Padilla, la familia Núñez de Costa Rica, los esposos Piña Silverio, César Pacas, Any, Emilce y Ginela Gaona.

A todos los profesores de la Facultad de Bellas Artes por cuyas manos he tenido el privilegio de pasar.

De manera muy especial a los profesores: José Luis Delgado, Valentín Martínez, Erasmo Solerti de la Universidad de Costa Rica, quienes me apoyaron y creyeron en mi potencial y a mi querida profesora Marvic Urbina de la Universidad de Mérida, Venezuela, que me ha animado clase por clase a seguir luchando por mi meta, gracias por su apoyo.

A todos los amigos interesados en este trabajo.

INDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN	1
Capítulo 1: Las seis Suites de Bach para violonchelo y su transición para viola: un estudio comparativo.	3
1.1. Introducción	4
1.2. Contexto histórico de las Suite de Johann Sebastian Bach.....	4
1.3. Las seis suites para violonchelo de Bach: descripción general.	5
1.3.1. Suite No. 1 en sol mayor, BWV 1007	6
1.3.2. Suite No. 2 en re menor, BWV 1008	6
1.3.3. Suite No. 3 en do mayor, BWV 1009	6
1.3.4. Suite No. 4 en mi b mayor, BWV 1010	7
1.3.5. Suite No. 5 en do menor, BWV 1011	7
1.3.6. Suite No. 6 en re mayor, BWV 1012	8
1.4. El renacimiento de las suites de Bach para violonchelo.	10
1.4.1. La viola en el periodo Barroco	10
1.5. Transición de las suites para violonchelo a otros instrumentos.....	11
1.6. Transcripciones para viola: los compositores, sus motivaciones y retos.	12
1.6.1. William Primrose (1904-1982).....	12
1.6.2. Lilian Fuchs (1901-1995)	12
1.6.3. Simón Rowland-Jones (nacido en 1952)	13
1.7. Conclusiones	15
Capítulo 2: Contexto histórico de las obras a ejecutar en el recital.....	16
2.1 Periodo Barroco.....	17
2.1.1. Johann Sebastián Bach: Biografía.	17
2.1.2. Suite No. 3 para Cello Solo en C mayor, BWV 1009: contexto histórico.	18
2.2 Periodo Clásico.	20
2.2.1. Franz Anton Hoffmeister: biografía.	20
2.2.2. Concierto para Viola y Orquesta en Re mayor: contexto histórico.	22
2.3. Periodo Romántico.	23

2.3.2 Sonata “Per Arpeggione” en la menor: contexto histórico.....	25
2.4 Período contemporáneo.....	27
2.4.1. Modesta Bor: Biografía	27
2.4.2. Sonata para viola y piano: contexto histórico.....	29
Capítulo 3: Análisis del repertorio del Recital.....	31
3.1. Periodo Barroco: Análisis de la Suite 3 C major de Bach.....	32
3.1.1. Preludio.....	32
3.1.2. Allemanda	34
3.1.3. Courante	36
3.1.4. Sarabanda	38
3.1.5. Bourrée	39
3.1.6. Gigue	41
3.2. Periodo Clásico: Análisis del Concierto para viola y Orquesta en Re mayor de F. A. Hoffmeister	46
3.2.1. Primer movimiento – Allegro.....	46
3.2.2. Segundo movimiento – Adagio.....	50
3.2.3. Tercer movimiento – Rondó.....	52
3.3. Sonata Arpeggione	55
3.3.1. Primer Movimiento: Allegro moderato	55
3.3.2. Segundo Movimiento: Adagio.....	58
3.3.4. Tercer Movimiento: Allegretto.....	59
3.4. Análisis sonata para viola y piano de Modesta Bor.....	60
3.4.1. Primer Movimiento: Allegretto.....	60
3.4.2. Segundo movimiento: Andante Lento	69
3.4.3. Tercer Movimiento: Allegro Moderato	73
Capítulo 4: Dificultades técnicas y sugerencias para el estudio del repertorio.....	81
4.1. Introducción	82
4.2. Bach: Suite 3 C major.....	82
4.2.1. Preludio.....	82
4.2.2. Allemanda.....	83
4.2.3. Courante.....	83

4.2.4. Sarabanda	83
4.2.5. Bourré 1 y 2	84
4.2.6. Gigue	84
4.3. Hoffmeister: Concierto en Re mayor	84
4.3.1. Allegro.....	84
4.3.2. Adagio.....	85
4.3.3. Rondó. Allegro	86
4.4. Franz Schubert.....	86
4.4.1. Sonata Per Arpeggione (1er Movimiento)	86
4.5. Modesta Bor	87
4.5.1. Sonata para viola y piano (1er Movimiento).....	87
Conclusión.....	88
Recomendaciones.....	89
Bibliografía	90

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1.	Suite 3 Preludio , compases 1 al 6.....	32
Figura 2.	Preludio, Compases 7-14.....	32
Figura 3.	Preludio, Compases 77-87.....	34
Figura 4.	Allemanda. Motivo Principal ..	34
Figura 5.	Segundo motivo.....	35
Figura 6.	Segunda sección de la Primera parte.....	35
Figura 7.	Courante. Primer motivo y su transformación.....	36
Figura 8.	Compás 9 a; compás 56b.....	37
Figura 9.	2 compases donde hay un contracanto.....	37
Figura 10.	Sarabanda. Primera frase.....	37
Figura 11.	Ej. Suspensiones y apoyaturas.....	38
Figura 12.	Compases 8, 16, 24. Sarabanda.....	38
Figura 13.	Bourrée 1. Motivo quebrado.....	39
Figura 14.	Bourrée 2 motivo similar al primero.....	39
Figura 15.	Bourrée 1 Motivo y contramotivo	39
Figura 16.	Bourrée 2 La subdivisión rítmica no cambia.....	39
Figura 17.	Guigue. Motivo principal.....	40
Figura 18.	Motivo principal invertido.....	41
Figura 19.	Motivo principal con fragmentos de escalas.....	41
Figura 20.	Puente.....	41
Figura 21.	Dobles cuerdas con nota pedal.....	42
Figura 22.	Contramotivo y resolución a G mayor.....	42
Figura 23.	Periodo introductorio con material nuevo.....	43
Figura 24.	Regreso del puente con pedal.....	44
Figura 25.	Desenlace final.....	44
Figura 26.	Hoffmeister, Primer mov. Introduccion primer tema.....	45
Figura 27.	Primer tema por viola solista.....	46
Figura 28.	Tema secundario.....	46

Figura 29.	Compases 73-91.....	47
Figura 30.	Tema principal en La mayor como interludio. Compases 91-94.	47
Figura 31.	Retorno del tema principal en Si menor	48
Figura 32.	Tema secundario en D.....	48
Figura 33.	Segundo movimiento. Segundo tema.....	49
Figura 34.	Tercer tema.....	50
Figura 35.	Retorno a melodía principal.....	50
Figura 36.	Pequeña Cadencia	51
Figura 37.	Tercer movimiento. Tema principal.....	51
Figura 38.	Nueva melodía en Si menor.....	52
Figura 39.	Frases y secuencias virtuosas.....	52
Figura 40.	Nueva melodía en Re menor.....	53
Figura 41.	Retorno a Re mayor.....	53
Figura 42.	Compás 134.....	54
Figura 43.	Estructura original de la Arpeggione (clave de C).....	55
Figura 44.	Posible arreglo para viola por Bärenreiter (clave de C).....	55
Figura 45.	Posible arreglo por Red Nachbaur & J. P. Coulon (Clave de G)	55
Figura 46.	Tema secundario (Primer Mov.).....	56
Figura 47.	Retorno al tema secundario.....	56
Figura 48	Sonata para viola y piano de Modesta Bor. Compases 1-4..	60
Figura 49	Compases 5-9 Primer tema por la viola.....	60
Figura 50	Compases 29-33 acompañamiento de arpeggios en síncope.....	61
Figura 51	Compases 39-44 Nueva idea melódica	62
Figura 52	Compases 54-56 Viola continúa con el desarrollo.....	62
Figura 53	Compases 69-73 Desarrollo.....	63
Figura 54	Compases 75-77 la viola presenta el primer tema.....	63
Figura 55	Compases 80-81 Piano. Dialogo temático.....	64
Figura 56	Compases 109-111 Cadenca que lleva a la recapitulación.....	64
Figura 57	Compases 112-113 Recapitulación.....	65
Figura 58	Compases 130-133 Viola Recapitula con el primer tema.....	65

Figura 59	Compases 156-157 Recapitulación del 2do. Tema.....	66
Figura 60	Compases 170-173 Cierre. 3ra de picardía	66
Figura 61	Segundo movimiento. Compases 1-3 idea temática	68
Figura 62	Compases 10-11 piano lleva el tema	69
Figura 63	Compases 22, 23. Variación 1	69
Figura 64	Compases 33-43. Variación 2.....	70
Figura 65	Compás 43 Cadencia auténtica.....	71
Figura 66	Tercer Movimiento compases 1-3 Tema principal.....	72
Figura 67	Compases 16-18 Viola presenta la 1ra idea.....	73
Figura 68	Compases 25-28 imitación e invención melódica.....	73
Figura 69	Compases 34-36 Sección B.....	74
Figura 70	Compases 55-58 Segunda sección.....	75
Figura 71	Compases 64-66, Nueva idea melódica.....	75
Figura 72	Compases 79-81 Tercera idea melódica.....	76
Figura 73	Compases 85-87 Recapitulación.....	76
Figura 74	Compases 121-123 Retoma la 2da idea temática.....	77
Figura 75	Compases 145-147. Cierre del Movimiento.....	77

ÍNDICE DE CUADROS

Cuadro 1.	Análisis armónico del preludio.....	33
Cuadro 2.	Bourré 1. Estructura Tonal.....	40
Cuadro 3.	Bourré 2. Estructura Tonal.....	40
Cuadro 4.	Los 2 periodos y el puente que los une.....	40
Cuadro 5.	Análisis estructural del 2do movimiento.....	49
Cuadro 6.	Análisis tonal del 3er movimiento.....	51
Cuadro 7.	Índice temático del 1er movimiento.....	59
Cuadro 8.	Sección A, B y Episodio B.....	67
Cuadro 9.	Primera sección, compases 1-31.....	71

INTRODUCCIÓN

Las seis suites para violonchelo solo de Johann Sebastián Bach (1685-1750) son consideradas como una de las obras cumbres del repertorio para este instrumento. Compuestas entre 1717 y 1723, estas piezas no solo representan un desafío técnico para los violonchelistas, sino que también revelan la profunda maestría musical de Bach.

Cada suite se compone de seis movimientos, siguiendo una estructura fija: un preludio inicial, seguido por cinco danzas: allemande, courante, sarabande, una danza galante (minuet o bourrée) y una gigue final. La variedad de estilos y emociones presentes en estas danzas, desde la solemnidad del preludio hasta la alegría de la gigue, convierten a las suites en una obra de gran riqueza musical.

En el capítulo 1 de este trabajo, se hablará de cómo las suites, aunque fueron concebidas originalmente para violonchelo, por su belleza y complejidad han inspirado a músicos de otros instrumentos a adaptarlas para sus propios instrumentos. Entre los primeros en hacerlo se encuentra el violinista Carl Philipp Emanuel Bach, quien transcribió algunas de las suites para violín solo. Se adentrará en el proceso de transición de las suites de Bach del violonchelo a otros instrumentos, como la viola. Se explorarán las dificultades y desafíos que presenta esta adaptación, así como las diferentes soluciones que han encontrado los arreglistas y los intérpretes.

También hablará de cómo a lo largo del siglo XIX, la viola comenzó a ganar terreno como instrumento solista, y varios compositores y arreglistas comenzaron a adaptar las suites de Bach para este instrumento. El impulso principal vino de la mano de tres grandes violistas: William Primrose, Lilian Fuchs y Simón Rowland-Jones.

Gracias al trabajo de estos y otros violistas, las suites de Bach para violonchelo se han convertido en una parte esencial del repertorio para viola. Estas obras, que

originalmente fueron concebidas para un solo instrumento, han encontrado una nueva vida en la viola, permitiéndolo disfrutar de su belleza y complejidad desde una perspectiva diferente.

La siguiente sección de esta monografía estará dedicada a la descripción de las piezas de mi recital de grado, a saber: **1) Suite #3 de Johann Sebastian Bach; 2) Concierto para viola en Re mayor de Franz Anton Hoffmeister; 3) Sonata Arpeggione de Franz Schubert y 4) Sonata para viola y piano de Modesta Bor**, acompañada de una breve biografía de su compositor (Capítulo 2). Luego se presentará un análisis armónico de cada una de estas piezas (Capítulo 3) y finalmente un análisis de las principales dificultades presentadas durante la preparación de este repertorio (Capítulo 4).

Capítulo 1: Las seis Suites de Bach para violonchelo y su transición para viola: un estudio comparativo.

1.1. Introducción

Las seis *Suites para violonchelo solo* de Johann Sebastián Bach son una obra fundamental en la música clásica y su legado ha trascendido en la historia de la música hasta la actualidad. Estas suites, escritas entre 1717 y 1723, se han considerado una cumbre en la literatura musical del violonchelo, por su gran complejidad técnica y belleza artística. Su estructura es característica de la música barroca y cada una de ellas consta de una serie de danzas y formas musicales que crean una unidad coherente. Además de su relevancia en la literatura del violonchelo, las suites para violonchelo solo se han transcrito para otros instrumentos, en particular, la viola. La transcripción de estas suites para viola es una práctica común entre los músicos y ha permitido que esta obra sea interpretada por otros instrumentistas. Sin embargo, la transición de las suites para violonchelo a viola también presenta desafíos técnicos y musicales, y ha generado un debate sobre si la transcripción afecta la esencia y originalidad de las suites (Martínez-Lombo, 2008).

Las seis suites de Bach para violonchelo han sido de gran importancia en el repertorio de los instrumentos de cuerda durante años, pero esta obra tan significativa tuvo que recorrer un camino un tanto complicado para llegar a el día de hoy y ser tan importante, y, sobre todo, en el caso de los violistas, cómo llegó a formar parte importante del repertorio de viola. Todo esto ha sido gracias al trabajo de varios músicos a los que se les debe agradecer. Este es el propósito de este capítulo, además de hablar un poco sobre la viola barroca y el impacto de la obra de Bach en dar relevancia a este hermoso instrumento (Schwarm, 2018).

1.2. Contexto histórico de las Suite de Johann Sebastian Bach

La obra de Bach es considerada una cumbre en la historia de la música occidental y su legado ha trascendido hasta la actualidad. Entre sus numerosas creaciones destacan sus cantatas, suites para violonchelo solo y conciertos para clavecín,

entre otras obras. Su estilo musical, complejo y virtuoso, ha sido un referente para muchos músicos posteriores, y su contribución a la música sigue siendo fundamental en la actualidad (Martínez-Lombo, 2008).

Bach demostró ser un compositor innovador. Con las Suites le dio relevancia al violonchelo, ya que se veía al violín como el rey de los instrumentos de cuerda y casi siempre se escribía para ellos, pero, lamentablemente, durante la vida de Bach nunca se convirtieron en una pieza ampliamente conocida; de hecho, se consideraron simplemente estudios y quedaron en el olvido hasta la última década del siglo XIX (Schwarm, 2018).

1.3. Las seis suites para violonchelo de Bach: descripción general.

La Suite barroca se compone de danzas barrocas que comienzan generalmente con un preludio. Las danzas tienen la misma tonalidad. Se ordenan de manera contrastante entre tempo y métrica. La suite también es conocida como partita o sonata (Britannica, 2011).

Las suites para violonchelo solo de Johann Sebastián Bach son una de las obras más representativas de la literatura musical barroca. Cada una de las suites está compuesta por una serie de danzas y formas musicales que se han convertido en un referente para la música de esta época. La estructura de las suites sigue un patrón fijo que consiste en una sucesión de movimientos que van desde una danza más lenta hasta una más rápida, y que culminan con una forma musical final. Cada una tiene seis movimientos y tiene la estructura y orden de los movimientos siguientes: 1) *Preludio*, 2) *Allemande*, 3) *Courante*, 4) *Sarabanda*, 5) *Galanteries* (*bourrées* o *gavotas*) y 6) *Gigue* (Música en México, 2015).

Según los estudiosos, Bach quería que las obras se consideraran como un ciclo organizado de manera sistemática en lugar de una serie arbitraria de piezas. Las suites para violonchelo de Bach son las más consistentes en el orden de sus movimientos en comparación con otras suites de Bach. Además, Bach agregó

movimientos *intermezzo* o *galanterie* en forma de pares entre la sarabande y la gigue para lograr un diseño simétrico e ir más allá del trazado tradicional.

En todas las suites, solo cinco movimientos son completamente no acordes, lo que significa que solo tienen una línea melódica. Estos son el segundo *minueto* de la Suite número 1, el segundo *minueto* de la Suite número 2, la segunda *bourrée* de la Suite número 3, la *gigue* de la Suite número 4 y la *sarabanda* de la Suite número 5. La segunda *gavota* de la Suite No. 5 tiene un solo acorde al unísono (la misma nota tocada en dos cuerdas al mismo tiempo), pero solo en la versión *scordatura* original de la suite; en la versión de afinación estándar, no hay acordes (Martínez-Lombo, 2008).

1.3.1. Suite No. 1 en sol mayor, BWV 1007

El *preludio* de la Suite para violonchelo número 1 presenta un movimiento arpegiado. Este se compone principalmente de acordes arpegiados, es el movimiento más conocido de todas las suites, y se escucha con frecuencia en televisión y películas (Música en México, 2015).

1.3.2. Suite No. 2 en re menor, BWV 1008

El *Preludio* se compone de dos partes; el primero presenta un tema recurrente fuerte que se introduce al principio. La segunda parte es un movimiento de cadencia basado en escalas que lleva a un acuerdo final fuerte. El *allemanda* posterior incluye pasos breves que se alejan de esta forma de baile por lo demás muy rigurosa. El minueto inicial incluye complicados cambios de acordes y cruces de cuerdas (Tatton, T. 2011).

1.3.3. Suite No. 3 en do mayor, BWV 1009

El *preludio* de esta suite se compone de una forma A-B-A-C, siendo A un movimiento basado en escalas que eventualmente se disuelve en una parte de arpegio enérgico; y B es una sección de acordes exigentes. El *allemanda* es el único movimiento de las suites que tiene un ritmo ascendente con tres semicorcheas en lugar de solo uno, que es la forma estándar.

La firma de clave de dos bemoles (o G menor) se encuentra en la segunda *bourrée*, aunque en Do menor. La firma de clave parcial es un término que se usa con frecuencia en la música preclásica. En ocasiones, se emplean la primera y segunda *bourrée* de la tercera suite como material solista para otros instrumentos bajos como la tuba, el bombardino, el trombón y el fagot (Música en México, 2015). En el capítulo 3 de este trabajo se hace un análisis de esta suite.

1.3.4. Suite No. 4 en mi $\flat$ mayor, BWV 1010

Como E $\flat$ es una clave incómoda para el cello y requiere muchas posiciones de la mano izquierda extendida, la suite número 4 es una de las suites más técnicamente exigentes. La falta de cuerdas abiertas resonantes dificulta la clave del violonchelo. El *preludio* se compone principalmente de un movimiento de corchea complicado que permite una cadencia antes de regresar a su tema original.

Debido a que casi todos los primeros tiempos de esta *sarabanda* en particular contienen un acorde, mientras que el segundo tiempo no lo tiene, la *sarabanda* muy tranquila es bastante oscura sobre el segundo tiempo acentuado, que es la característica principal del baile 34 (Saenz Abarzuza, Igor, 2017).

1.3.5. Suite No. 5 en do menor, BWV 1011

La Suite No. 5 fue originalmente escrita en *scordatura* con la cuerda A afinada a G. Sin embargo, en la actualidad, casi todas las ediciones impresas de las suites incluyen una versión para afinación estándar junto con la versión original. Cuando se toca con la afinación estándar, algunos acordes deben simplificarse, pero también se vuelven más fáciles algunas líneas melódicas.

El *Preludio* es una obertura en francés y está escrito en forma A-B. Comienza con un movimiento lento y emotivo que explora el rango profundo del violonchelo. Después de eso, una fuga rápida y muy exigente conduce a un final poderoso (Música en México, 2015).

Esta suite es más conocida por su *sarabande* íntima, que es uno de los pocos movimientos en las seis que no tiene dobles paradas (acordes). Lo describió

Mstislav Rostropovich como la esencia del genio de Bach. Lo vio Paul Tortelier como una extensión del silencio. Rostropovitch, al ampliar el "silencio" de Tortelier, en ocasiones tocaba la *Sarabande* como un bis en el recital, utilizando un metrónomo de 32 o más lento, tocando una nota por tiempo sin vibrato ni insultos, manteniendo cada nota en un "pozo de silencio". En el sitio del World Trade Center, el 11 de septiembre de 2002, Yo-Yo Ma interpretó este movimiento mientras leía los nombres de los muertos en el primer aniversario del recuerdo del ataque. Además, la quinta suite es única porque su *courante* y *gigue* son de estilo francés en lugar de los estilos italianos de las otras cinco suites. La versión para laúd de Bach de esta suite, identificada como BWV 995, cuenta con un manuscrito autógrafo (MúsicaAntigua, 2021).

1.3.6. Suite No. 6 en re mayor, BWV 1012

La mayoría de las personas creen que la Suite No. 6 fue creada específicamente para un violonchelo Piccolo de cinco cuerdas. Este violonchelo es más pequeño, aproximadamente 7/8 de tamaño normal, con una quinta cuerda superior afinada en Mí, una quinta perfecta por encima de la cuerda superior. No obstante, algunos argumentan que no hay pruebas suficientes para respaldar esta afirmación: tres fuentes informan al intérprete que el compuesto fue escrito para un instrumento de cinco cuerdas, solo el manuscrito de Anna Magdalena Bach señala las afinaciones de las cuerdas, y las otras fuentes no mencionan en absoluto ningún instrumento previsto (Saenz Abarzuza, Igor, 2017).

Un violonchelo *da spalla*, una variante del violoncello piccolo que se toca en el hombro como una viola, y una viola pomposa, que tiene una quinta cuerda afinada en Mí, son otros instrumentos que podrían ser utilizados para la suite. La suite probablemente estaba destinada a un instrumento más grande debido al rango requerido en esta pieza, aunque es posible que Bach, a quien le gustaba la viola, pudiera haber realizado el trabajo él mismo en un violonchelo flautín sostenido por el brazo. Sin embargo, es igualmente probable que Bach no deseara ningún

instrumento específico, más allá de sugerir el número de cuerdas, ya que la construcción de instrumentos a principios del siglo XVIII era muy diversa.

Los violonchelistas que tocan esta suite en un violonchelo moderno de cuatro cuerdas deben usar posiciones muy altas para alcanzar muchas notas. Para esta suite, el violonchelo de cinco cuerdas suele ser utilizado por artistas que se especializan en música antigua y usan instrumentos auténticos. En su transcripción de esta suite para viola, Watson Forbes se enfocó en transponer toda la suite a sol mayor, evitando "un color de tono que no es muy adecuado para este tipo de música" y permitiendo que la mayoría de los acordes originales se puedan tocar en un instrumento de cuatro cuerdas.

Esta suite es mucho más libre que las demás, con más movimientos de cadencia y pasajes virtuosos. Además, es la única de las suites que se anota en parte en las claves de alto y soprano. Las claves de alto y soprano no son necesarias para las otras suites, ya que nunca superan la nota G 4 (G por encima de la C media) (Martinez-Lombo, 2008).

La Suite No. 6 fue llamada "una sinfonía para violonchelo solo" por Mstislav Rostropovich, y su tonalidad en Re mayor fue descrita como una evocación de alegría y triunfo. La complejidad técnica y musical de las suites ha hecho que sean consideradas una de las obras más exigentes en el repertorio del violonchelo. Los intérpretes deben enfrentarse a una gran cantidad de obstáculos técnicos, como el manejo de la digitación, la técnica del arco y la interpretación de las ornamentaciones, y deben poseer una gran sensibilidad musical para poder expresar adecuadamente el carácter de cada una de las piezas. No obstante, su belleza artística y la trascendencia de su legado han hecho de las suites de Bach una obra fundamental en la música clásica (Música en México, 2015).

1.4. El renacimiento de las suites de Bach para violonchelo.

En 1890, el violoncelista Pau Casals encontró, en una tienda de Barcelona, las Seis suites de Bach editadas por Friedrich Grutzmacher y basada en el manuscrito de Ana Magdalena Bach. Se interesó en ellas y empezó a estudiarlas. Les dio forma, no solo como un estudio, sino como lo que realmente son: danzas. Esto le tomó treinta y cinco años hasta que, en 1925, aceptó hacer una grabación, convirtiéndose en el primero en grabarlas y dándoles la popularidad que merece esta obra tan bella. Actualmente, todavía podemos encontrar estas grabaciones y muchas hechas por muchos cellistas (A blank slate, 2021b).

1.4.1. La viola en el periodo Barroco

En el periodo Barroco, la viola no era un instrumento prominente y se escribían muy pocas piezas y conciertos para viola. Se escribían más conciertos para dos violines y un cello o dos violines y un bajo. De hecho, *los luthieres* de la época hicieron muy pocas violas porque su misma constitución hacía que tuviera un sonido débil; por ejemplo, en el siglo XVII, las violas eran mucho más grandes que las actuales, lo cual dificultaba tocar un concierto de varios movimientos con ella, además, tenían una tastiera más corta, porque no necesitaban moverse más allá de la primera posición. El puente era mucho más bajo, el alma finita, la barra armónica más corta y, para colmo, las cuerdas eran, en ese entonces, de tripa, por lo cual eran más blandas y todo eso afectaba la potencia del sonido (MúsicaAntigua, 2021).

Por todo ello, los compositores barrocos no escribieron grandes obras para este bello instrumento. En los Conciertos de Brandeburgo, especialmente los números 3 y 6, Johann Sebastián Bach (1685-1750) enfatizó las violas, los violonchelos y los contrabajos y ayudó a romper prejuicios al mostrar que todas las cuerdas deben ser tratadas por igual porque todas tienen un gran potencial. Pero gracias a George Phillip Telemann (1681-1767), tenemos el primer concierto para viola y orquesta en sol mayor. Con el paso de los años, el tamaño y la fabricación de la viola evolucionaron y los compositores se interesaron en escribir más música para ella (Urbina y Rojas, 2020).

1.5. Transición de las suites para violonchelo a otros instrumentos.

Otro punto importante para destacar es la gran cantidad de transcripciones que se han hecho de las suites de Bach a diferentes instrumentos, por ejemplo: todos los de la familia de cuerdas, todo viento-madera y viento-metal, percusión, instrumentos fuera de la familia de orquesta e instrumentos nuevos como stick, pero quienes más han grabado versiones somos los violistas, ya que esta obra ha llegado a ser en una de las obras más importantes en su repertorio (Martínez-Lombo, 2008).

La transición de las suites para violonchelo a viola ha sido un proceso que ha despertado el interés de muchos músicos y estudiosos de la música. Aunque Bach compuso las suites originalmente para violonchelo solo, algunos intérpretes y arreglistas han explorado la posibilidad de interpretarlas en otros instrumentos, incluyendo la viola. El proceso de transcripción requiere de un conocimiento profundo de las características técnicas y musicales de ambos instrumentos, así como una sensibilidad artística que permita mantener la esencia de la obra original (A blank slate, 2021b).

El cambio de registro de violonchelo a viola presenta algunos desafíos técnicos, como la adaptación de la digitación y la técnica del arco a un instrumento que tiene un rango de notas distinto al del violonchelo. Sin embargo, esta transición también permite explorar nuevos matices y sonoridades en la interpretación de la obra, lo que puede enriquecer la experiencia musical tanto para el intérprete como para el público.

A pesar de que la transición de las suites para violonchelo a viola ha sido un proceso controvertido, algunos intérpretes han logrado hacerlo con éxito, creando versiones que han sido muy valoradas por el público y la crítica. La interpretación de estas obras en la viola ha permitido a los músicos explorar nuevas posibilidades sonoras y profundizar en el legado musical de Bach (Martínez-Lombo, 2008).

1.6. Transcripciones para viola: los compositores, sus motivaciones y retos.

1.6.1. William Primrose (1904-1982)

Fue un violista escocés reconocido como uno de los mejores intérpretes de su instrumento en el siglo XX. Nacido en Glasgow, comenzó a estudiar violín a una edad temprana, pero a los quince años decidió cambiar a la viola. Su educación continuó en el Conservatorio de Música de Glasgow y más tarde en el Conservatorio de París, donde estudió con el famoso violista Maurice Vieux (Planeta Viola, 2018).

En 1924, Primrose se unió a la Orquesta de la Ópera Metropolitana en Nueva York, donde fue solista principal de viola durante más de una década. También fue miembro fundador del Cuarteto de Cuerdas Primrose, que se convirtió en uno de los conjuntos de cámara más sobresaliente de su época. Además de su carrera como intérprete, Primrose fue un destacado profesor de viola, habiendo enseñado en la Escuela de Música de Indiana y en la Universidad del Sur de California, entre otras instituciones. Su técnica virtuosa y su pasión por el instrumento hicieron de él un modelo para las generaciones de violistas que lo siguieron.

Fue uno de los primeros violistas en hacer una transcripción y edición de las primeras cinco Suites de Cello de Bach como parte de las ediciones de Grandes Intérpretes de la editorial Schirmer. Curiosamente, Primrose afirmó que la Suite no. 6 era imposible tocarla en viola. Y esto es así debido a que esta Suite fue escrita para un violonchelo de cinco cuerdas. Gracias a estas adaptaciones, las suites de Bach se fueron incorporando al repertorio violístico que se usa en instituciones musicales para sus programas instrumentales. A pesar de haber hecho esta edición, Primrose nunca la interpretó en público (Cesarini, 2017).

1.6.2. Lilian Fuchs (1901-1995)

Fue una violista, compositora y profesora estadounidense de descendencia judía. Considerada como “la dama de la viola”, Lilian Fuchs fue una de las mejores violistas de su tiempo. También fue una de las primeras violistas en interpretar las suites de Bach para violonchelo en viola y la primera en grabarlas. Es la responsable de traer esta obra al repertorio de viola convencional (Peeva, 2011).

Lilian Fuchs empezó su carrera musical tal como su hermano Joseph Fuchs: estudiando violín, pero ella misma sentía que no tenía talento suficiente. Se le hacía difícil. En 1926, su profesor Kneisel la convenció para cambiarse a la viola para pertenecer a un cuarteto. Fuchs lo sintió como una derrota, pero, según sus propias palabras, terminó siendo una bendición. Al año siguiente, audicionó para participar en el cuarteto Perolé, junto a grandes músicos de la época y esto le dio forma a su concepto de sonido. Obtuvo una gran experiencia en cuanto al balance de los sonidos en el cuarteto. También Fuchs fue miembro de Musicians Guild de New York, estrenó un número considerable de obras de música de cámara, muchas de ellas compuestas específicamente para ella. En 1947, como parte del programa de conciertos de la primera temporada del Gremio, Fuchs interpretó con la viola su arreglo de la suite en re menor para violonchelo de Bach, algo novedoso en la época (Peeva, 2011).

Después de un periodo de seis años dedicados al estudio, la interpretación y refinando cada vez más el trabajo, la Sra. Fuchs lanzó una grabación de las seis suites para el sello Decca a principios de la década de 1950; después de escuchar su sexta suite, Casals dijo que sonaba mejor en viola (Oestreich, 1995). Con este tremendo logro, la Sra. Fuchs se distinguió como la primera violista en grabar las suites. Gracias a su impresionante dedicación a las suites de Bach y su papel en la incorporación de estas al repertorio de viola, es indiscutible su legado eterno. Después de muchos años fuera de circulación, la grabación fue remasterizada y lanzada en el 2005 como un conjunto de CD y ha recibido excelentes críticas (Woolf, 2005).

1.6.3. Simón Rowland-Jones (nacido en 1952)

Es un compositor, director de orquesta y violista británico. Nació en Londres y comenzó a estudiar violín a la edad de siete años, pero a los dieciocho decidió cambiar al viola y continuó sus estudios en el Royal College of Music de Londres. En 1976, se convirtió en miembro fundador del Chilingirian Quartet, uno de los

cuartetos de cuerda más famoso de Gran Bretaña, con los que realizó numerosas giras internacionales y grabó una extensa discografía (A blank slate, 2021b).

Además de su carrera como intérprete, Rowland-Jones ha destacado como compositor y arreglista. Ha escrito obras para diferentes conjuntos, incluyendo cuartetos de cuerda, y ha realizado arreglos de obras de Bach, Schubert y otros compositores. También ha dirigido orquestas de cámara y ha sido profesor en varias instituciones de música, incluyendo el Royal Welsh College of Music and Drama y la Guildhall School of Music and Drama. Su habilidad como intérprete y como compositor hacen que sea reconocido como uno de los más sobresalientes violistas británicos de su época.

El violista, compositor y editor Simón Rowland-Jones, quien aún vive, fue invitado, a principios de la década del noventa, por Meridian Records a grabar las suites para violonchelo de Bach en viola. Para él fue muy difícil conseguir las grabaciones y el material necesario para hacer esta grabación a un nivel profesional, por lo cual decidió hacer su propia edición (Meridian Records, 2003).

Rowland-Jones deseaba hacer una edición lo más apegada a la intención original de Bach, lo cual era bastante difícil, ya que no sobrevivió ningún manuscrito original de esta obra y muchas de las “ediciones” existentes son contradictorias y en muchas partes reflejan las interpretaciones de los editores. Peters Edition, quien es una de las imprentas y editoriales de partituras más renombrada a nivel mundial, expresó su interés en publicar su transcripción y esto motivó a Rowland-Jones a hacer un trabajo cuyo objetivo principal es reflejar las intenciones originales de Bach en la medida de lo posible y con la mínima intervención editorial. El disco se lanzó en 1994 en el Reino Unido.

Las partituras que encontramos actualmente en páginas de internet como IMLSP de las suites para violonchelo de Bach en viola son de Peters Edition, es decir, trabajo del violista Simón Rowland Jones (A blank slate, 2021b).

1.7. Conclusiones

Las seis Suites para cello de Johann Sebastián Bach son una obra clave en el repertorio de viola, a pesar de haber sido originalmente compuestas para el violonchelo. Esto se debe, en gran parte, a la habilidad de Bach para escribir música que puede ser interpretada en diferentes instrumentos, y a la versatilidad de la viola como instrumento que puede abordar tanto las líneas melódicas como las armonías y los bajos de una obra.

Las suites ofrecen un gran desafío técnico y musical para los violistas, lo que las convierte en una obra ideal para el estudio y la interpretación en recitales y conciertos. Además, su belleza y profundidad musical se han convertido en una de las obras más admiradas y grabadas del repertorio clásico. En definitiva, las suites para cello de Bach han enriquecido el repertorio de viola y han demostrado la capacidad de la música para trascender las fronteras instrumentales y llegar a nuevos públicos y audiencias.

Probablemente, Bach nunca imaginó el alcance que iba a tener esta obra en particular que hoy día se agradece, en especial, los violistas por todo el aprendizaje que se deriva de ellas y nunca se debe pasar por alto el trabajo que hicieron todos los violistas mencionados en este artículo para que hoy esta obra maravillosa este al alcance de los violistas.

En un futuro, sería interesante y a la vez útil para los estudiantes hacer un análisis sobre la importancia de la interpretación en la música barroca, las técnicas interpretativas y ornamentación en las suites y las diferencias en la interpretación de las suites para violonchelo y viola.

Capítulo 2: Contexto histórico de las obras a ejecutar en el recital.

2.1 Periodo Barroco.

El periodo barroco en la música, que abarcó desde principios del siglo XVII hasta principios del siglo XVIII (1600-1750), se destacó por su innovación y cambios en la música occidental. Durante este período, se expandió la armonía, se popularizó la música instrumental y se inventaron nuevos géneros musicales como la ópera. Compositores como Bach, Handel y Vivaldi contribuyeron significativamente a esta era, caracterizada por el uso de ornamentación vocal y una mayor complejidad en el contrapunto y la fuga. El Barroco es apreciado por su riqueza y expresividad, dejando un legado perdurable en la historia de la música (academiasolfeando, 2024).

2.1.1. Johann Sebastián Bach: Biografía.

El 25 de marzo de 1685, Johann Sebastián Bach nació en Eisenach, Turingia, Alemania. Johann Ambrosius Bach y Maria Elisabetha Lammerhirt son sus padres. La familia tenía un legado musical significativo, con más de cincuenta y dos músicos relevantes durante siete generaciones.

Con la muerte de su padre, perdió también a su primer maestro musical y se unió a su hermano Johann Christoph para llevar su vida. Luego en 1700, su inclinación hacia la música se evidenció cuando se unió al coro de la iglesia de San Miguel en Luneburg. Después, en 1703, comenzó a tocar el violín en la orquesta de cámara del príncipe Johann Ernst de Weimar y luego trabajó como organista en la iglesia de Arnstadt (Emery and Marshall, 2023).

En 1705, se le permitió estudiar con el organista y compositor danés Dietrich Buxtehude gracias a un permiso que recibió. Desde entonces, han mantenido una relación cordial. Su estadía se prolongó un tiempo más de lo pautado. Las autoridades eclesiásticas mostraron gran molestia y continuamente se quejaban de la manera en que acompañaba en sus cantos religiosos a la congregación.

Después de casarse con María Bárbara Bach en 1707, se trasladó a Mulhouse para trabajar como organista en la iglesia de San Blas. Un año más tarde, regresó a Weimar y se desempeñó como organista y violinista en la corte del duque Wilhelm

Ernst. Finalmente, en 1714, la orquesta del tribunal lo interpretó en un concierto (Paul, C., 2022).

Bach creó obras utilizando todas los géneros musicales disponibles en su época. Era excelente en *suites, fugas y cantatas*. Bach tiene una amplia gama de composiciones, con más de mil. Después de su fallecimiento, fue recuperado y presentado nuevamente al público, al igual que muchos compositores clásicos.

En los años cincuenta, el musicólogo Wolfgang Schneider creó una lista de todas las obras de Bach bajo el nombre de Bach-Werke Verzeichnis (BWV). A pesar de los esfuerzos de investigación, no se encontraron todas sus obras.

Sobre la obra que nos interesa en este capítulo, las seis suites de Bach para cello solo, existe un gran debate sobre quién fue el primero en transcribirlas para viola, pero ese es tema de otra tesis. En América, la primera edición es la de Louis Svecenski en 1916 (Tatton, 2011).

2.1.2. Suite No. 3 para Cello Solo en C mayor, BWV 1009: contexto histórico.

Johann Sebastián Bach estaba tan a gusto con la música de baile como con el contrapunto y las melodías del coro, la danza era para la mayoría de sus contemporáneos una manifestación física del orden social. Bach estaba sin duda consciente de estas implicaciones, pero la danza también tocó niveles de expresión más mágicos para él. Las notas finales de las pasiones de San Juan y San Mateo, por ejemplo, pueden considerarse grandes y trascendentes (Emery and Marshall, 2023).

Cuando en 1717, Bach se trasladó de Weimar a una posición secular en Cothen en el tema de la danza le resultaba cada vez más importante. Mucha de la música instrumental no publicada que han sobrevivido provienen de sus seis años en esta pequeña ciudad sirviendo a un príncipe amante de la música, y lamentablemente se ha perdido mucho más de este tiempo. Bach tenía a su disposición un grupo de músicos de gran talento, muchos de los cuales habían sido contratados fuera de

Berlín, y disfrutó del nuevo reto de poner a prueba sus habilidades y las de los instrumentos, así como el alcance conceptual y sustancial de la música.

En 1720 terminó solo las tres sonatas y las tres partituras para violín, y unos años antes las seis suites para violín. La estructura de las suites de violonchelo es similar: un preludio, una *allemande*, una *courante*, una zarabanda, una pareja de danzas galantes (*minuets* en las primeras y segundas suites, *bourreés* en las terceras y cuarto suites, *gavottas* en las cinco y seis suites), y una *gigue*. La música instrumental barroca solía utilizar esta secuencia de movimientos de danza que se inspiraba en los clavecinistas y laudistas franceses (las suites de inglesas de Bach para el teclado tienen una estructura que es inequívoca) (Britannica, 2023).

Es posible que la Suite No. 3 para violonchelo en do mayor sea la más sonora y sensual de todas las suites. El violonchelo tiene una afinación estándar de Do, Sol, Re y La. Esta afinación facilita los zumbidos y las paradas dobles en la tonalidad de do, lo que permite una resonancia adicional en las cuerdas abiertas. Bach hizo una música cálida, espaciosa y extrovertida para responder a esta oportunidad acústica. Sus composiciones se basan en escalas y acordes fragmentados, lo que demuestra claramente la armonía que un acompañamiento podría haber brindado en otras formas. El gran preludio comienza con una escala y un acorde quebrado, bajando dos octavas y luego subiendo la escala. Bach juega con los patrones cambiantes que surgen de su flujo constante de 16 notas, llegando a un extenso pasaje de armonías que se deslizan repetidamente sobre un sol abierto. Combinando la máxima reverberación y el impacto retórico, cierra con una rica cadencia llena de acordes de cuatro notas (John, H., 2024).

Las siguientes danzas continúan con el sonido de las cuerdas abiertas y paradas dobles, así como el juego rítmico de los patrones de acento cruzado. El *courante* es un ejercicio de elegancia atlética, y la *allemande* es majestuosa y amplia. La zarabanda es el núcleo de todas las suites de violonchelo, y aquí es un magnífico palacio del sonido. La segunda mitad se expandió expresivamente al doble de la

duración de la primera mitad del baile. La suite se cierra con fuertes *bourrées* rústicas y un ataque de gigas que incluye acrobacias cómicas.

Estas suites, originalmente escritas para violonchelo, fueron transcritas para muchos otros instrumentos, entre ellos, la viola y representan una de las obras más importantes para todo instrumentista de viola (John, H., 2024).

2.2 Periodo Clásico.

El periodo clásico en la historia de la música, que se desarrolló aproximadamente entre mediados del siglo XVIII y principios del siglo XIX, se caracterizó por la claridad y equilibrio en la composición. Compositores como Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven y Franz Joseph Haydn crearon obras con estructuras bien definidas, melodías memorables y una expresión más refinada. La música clásica se distinguió por su énfasis en la forma sonata, la orquestación cuidadosa y un mayor énfasis en la melodía, marcando un contraste con el periodo anterior del Barroco (Rivera, 2020).

2.2.1. Franz Anton Hoffmeister: biografía.

Franz Anton Hoffmeister nació en Rottenburg, en 1754. Aunque se desconoce su fecha exacta de nacimiento, fue bautizado el 27 de octubre y probablemente nació unos días antes. Cuando solo tenía catorce años, llegó a Viena para estudiar Derecho, pero pronto quedó tan fascinado por la rica y variada vida musical de la ciudad que, al graduarse, decidió dedicar su vida a la música. Para la década de 1780, se había convertido en uno de los compositores más populares de la ciudad, con una amplia variedad de obras. Sin embargo, su reputación en la actualidad se basa casi exclusivamente en sus actividades como editor musical.

Estableció en 1785, uno de los primeros negocios editoriales de música de Viena, solo superado por Artaria & Co, que se había aventurado en este campo solo cinco años antes. Durante los siguientes quince años, Hoffmeister publicó obras de muchos compositores vieneses destacados, entre ellos, Albrechtsberger, Clementi, EA Forster, Pleyel, Vanhal y Paul Wranitzky.

Beethoven, Mozart y Haydn están todos representados en su vasto catálogo, Mozart por varias primeras ediciones importantes, incluido el cuarteto para piano en sol menor K.478 y el cuarteto de cuerdas único en D K.499, el Cuarteto Hoffmeister. En 1791, las actividades editoriales de Hoffmeister alcanzaron su punto máximo, pero a partir de entonces parecieron quedar relegadas a la composición (Artaria Editions, s.f.).

La mayoría de sus óperas fueron compuestas y puestas en escena a principios de la década de 1790, y esto, combinado con una aparente falta de sentido comercial, resultó en una notable disminución de la producción. En 1799, Hoffmeister y el flautista Franz Thurner viajaron a Londres para dar conciertos. No obstante, no se acercaron a Leipzig, donde Hoffmeister se hizo amigo del organista Ambrosius Kuhnel. Un año después, fundaron el *Bureau de Musique*, que luego se convertiría en la respetada firma de CF Peters, que sigue activa en la actualidad, lo que indica que habían tomado la decisión de establecer una sociedad de publicación de música. Hasta 1805, Hoffmeister mantuvo en funcionamiento tanto la firma vienesa como la editorial recién creada en Leipzig. Sin embargo, en marzo de ese mismo año, transfirió a Kuhnel la propiedad exclusiva del *Bureau*.

Además, su interés en la firma vienesa disminuyó cuando vendió su negocio de veinte años a Chepiche Druckerey en 1806, aparentemente para tener tiempo para la composición. Hoffmeister era muy apreciado por sus contemporáneos como compositor. La entrada de Gerber en el *Neues Lexikon der Tonkünstler*, publicada en el momento de su fallecimiento en 1812, demuestra esto (Winzenburger, 1970).

Se ganó una amplia reputación por el contenido original de sus obras, que no solo son ricas en expresión emocional, sino también se diferencian de muchas por el uso interesante y adecuado de los instrumentos, es decir, por escribir música accesible o realizable para cada instrumento. Es importante destacar su comprensión de los medios con los que escribía, lo cual era tan evidente que podría dar la impresión de que era un virtuoso en todas partes (Valencia, 2012).

Se le debe a este compositor un extenso repertorio para flauta, no solamente conciertos, sino también música de cámara con la flauta como instrumento solista. Debido al creciente número de músicos aficionados para quienes la flauta era su instrumento favorito, muchas de estas obras fueron compuestas en Viena. Aparte de la música para flauta, Hoffmeister también creó más de cincuenta sinfonías, al menos ocho óperas, varios conciertos (al menos veinticinco de ellos para flauta), una cantidad importante de composiciones de música para piano, música de cámara, y varias colecciones de canciones.

2.2.2. Concierto para Viola y Orquesta en Re mayor: contexto histórico.

Se desconocen con exactitud los orígenes del Concierto para Viola en Re mayor. Aunque Johann Traeg publicó la obra en su catálogo en 1799, es probable que haya sido creada durante la década de 1780 o a principios de la de 1790. Es posible que se tratase de una creación realizada por encargo, ya que no ha sido publicada. El trabajo actual se origina de una sola fuente, como muchos conciertos propios de la época, en este caso un conjunto de partituras que se encuentran en la Salchsiche Landesbibliothek de Dresde. El violista y compositor de la Orquesta de Dresde, Joseph Schubert, tenía las partituras anteriormente. En la parte del solo se encuentra la cadencia hológrafa del primer movimiento. La fuente de Dresde es excepcionalmente problemática no solo por sus numerosos errores textuales, sino también por la preservación de un conjunto incompleto de partituras para un "siciliano", un segundo movimiento alternativo que indica que la obra pudo haber tenido dos versiones (Valencia, 2012). El formato y el estilo son típicos de la época: allegro, un movimiento de apertura elegante pero imponente; adagio, hermoso y nostálgico; y rondó, alegre y animado. Hoffmeister exploró toda la gama de la viola, disfrutando tanto del registro superior plateado como del registro inferior cálido y rico (Riquelme y Mena, 2020).

2.3. Periodo Romántico.

Desde principios del siglo XIX hasta principios del siglo XX, el periodo romántico en la historia de la música se caracterizó por una expresión emocional más intensa y una mayor libertad creativa. Los compositores románticos, como Ludwig van Beethoven, Franz Schubert, Johannes Brahms y Pyotr Ilyich Tchaikovsky, buscaron en sus composiciones la individualidad artística y la profundidad emocional. Se enfatizaron temas como el nacionalismo, la naturaleza y lo sobrenatural, y surgieron nuevos géneros musicales como el poema sinfónico y la ópera romántica, que exploraron una amplia gama de emociones y experiencias humanas (pianomundo.com.ar, 2018)

El compositor austríaco **Franz Schubert** nació en Austria en 1797 y falleció en Viena en 1828. Haydn, Mozart y Beethoven nacieron cerca de Viena, y con frecuencia se lo considera el último gran representante del estilo clásico que llevó a su máximo esplendor esos tres compositores. Además, fue uno de los primeros en manifestar una subjetividad y un lirismo inconfundiblemente románticos en su música. El lied para canto y piano, considerado uno de los géneros paradigmáticos del romanticismo, tuvo su primer gran exponente en él. Las contribuciones de este músico serían utilizadas como modelo por otros músicos como Robert Schumann, Hugo Wolf y Gustav Mahler (Fernández, T. y Tamaro, E., 2004).

Schubert nació como hijo de un humilde maestro de escuela y aprendió a tocar el violín y el piano de su padre. Ambos lo hicieron muy bien y, a los once años, fue aceptado como miembro del coro y alumno del Stadtkonvikt en 1808. Allí, aprendió a tocar el compositor Antonio Salieri como maestro. El joven Schubert experimentó una fuerte necesidad de composición durante estos años, y su orquesta de discípulos del Stadtkonvikt, de la que él mismo era violinista, interpretó sus primeras composiciones.

Después de abandonar este establecimiento en 1813, Schubert se unió a su padre para trabajar como asistente en la escuela, aunque el músico no mostró gran interés en la labor pedagógica. Sus primeras obras maestras, como el lied El rey de los

elfos, que se inspiró en un poema de Goethe, son conocidas en estos años. Después de dejar su trabajo en la escuela paterna, Schubert trató de ganarse la vida únicamente con su música, pero tuvo escaso éxito en su negocio.

El teatro y la ópera eran los únicos campos en los que un compositor de la época podía obtener grandes beneficios. Aunque Schubert trabajó mucho en este género a lo largo de su vida, nunca logró destacar en él, debido a la debilidad de los libretos elegidos o a su propia falta de aliento dramático. Su producción de óperas, como *Los amigos de Salamanca*, *Alfonso y Estrella*, *La guerra doméstica* y *Fierabrás*, sigue siendo la parte menos conocida (Brown, 2023).

Si bien Schubert no logró destacar en la música dramática, sí lo hizo en el *lied*. En 1815 y 1816, escribió más de 150 *Lieder* sin que la cantidad perjudique la calidad, lo que demuestra su absoluto dominio en esta forma musical. Muchas de las obras escritas sobre obras de amigos como Johann Mayhofer y Franz von Schober eran interpretadas en reuniones privadas llamadas schubertiadas, en las que participaba, entre otros, el barítono Johann Michael Vogl, quien recibió muchas de estas breves composiciones.

Tal vez su talento en esta área sea más evidente en los ciclos *La bella molinera* y *Viaje de invierno*, junto con otros títulos como *El caminante*, *La trucha*, *A la música*, *La muerte y la doncella* o el famoso *Ave María*. Escribió la música para dos melodramas en 1820: *El arpa encantada* y *Los hermanos gemelos*. Además, compuso canciones religiosas, como el salmo veintitrés y el oratorio de *Lazarus* que aún no estaba terminado. En el año 1821, finalizó la *Sinfonía incompleta* (inacabada) y la misa en *La bemol*. La Misa en *mi bemol mayor*, el Quinteto para cuerda en *do mayor*, las tres últimas sonatas y el último grupo de canciones, *El canto del Cisne*, fueron creados en 1828 y se publicaron después de su muerte (Moreno et al, 2022).

Franz Schubert creó óperas, veintiuna sonatas, siete misas y nueve sinfonías en menos de veinte años de trabajo. Además, creó seiscientas canciones, oberturas,

cuartetos de cuerdas, quintetos y un octeto, veinte sonatas para piano y alrededor de cincuenta obras corales.

Desde su muerte, el compositor fue valorado en un grupo reducido y sus obras inéditas o que solo se habían interpretado en casas familiares comenzaron a ser conocidas, publicadas y defendidas por músicos como Robert Schumann y Félix Mendelssohn. Su producción instrumental madura, como sus dos últimas sinfonías, sonatas de piano y cuartetos de cuerda, solo pueden compararse con las de Beethoven (Moreno et al, 2022).

2.3.2 Sonata “Per Arpeggione” en la menor: contexto histórico.

En noviembre de 1824, Franz Schubert creó *la Sonata en la menor para arpeggione y piano, D 821*. La única composición que tiene importancia para el *arpeggione* es esta sonata, que prácticamente es la única razón por la que se recuerda el instrumento. La época en la que Schubert produjo el Cuarteto de cuerdas No. 14 (también conocido como *La muerte y la doncella*) coincide con su época de enfermedad avanzada (sífilis) y alternaba con frecuentes momentos de depresión.

El *arpeggione* no tuvo éxito en la vida real, ya que solo unos pocos compositores e intérpretes mostraron interés en él, lo que llevó a su desaparición. Tanto es así que no queda de él ni una sola muestra más allá de alguna pieza en algún museo; sabemos con bastante proximidad cómo era por las reseñas de la época, dibujos, papeles y documentos varios, pero no sabemos muy bien cómo sonaba. Hace unos años, el luthier e intérprete Nicolas Deletaille ha creado uno basándose en las descripciones existentes para poder ejecutar esta sonata como se supone que debería sonar. Aunque ha inspirado a los compositores actuales a crear nuevas composiciones para *arpeggione*, no será tan exitoso como su creador original. Sin embargo, esta obra se ha convertido en una de las obras más importantes del compositor (Brown, 2023).

El primer *arpeggione* fue diseñado y construido por el luthier vienés Johann Georg Stauffer en 1823. El *arpeggione* era un instrumento de cuerda frotada de seis cuerdas con una estructura similar a la del violonchelo. En palabras textuales de

Stauffer: “Era un instrumento muy emparentado con la viola da gamba, que ya estaba en desuso en la época, instrumento que tiene también 6 cuerdas, aunque la forma en sí del *arpeggione* se parece más a la de los laúdes medievales (...). Su inventor lo llamó ‘*arpeggione*’ porque se supone que estaba especialmente dotado para producir arpeggios, debido a su guitarrística afinación” (Macluskey, 2013b).

Durante un período de seis u ocho años, posiblemente diez, el instrumento recibió una cierta aceptación por parte del público de Viena, pero posteriormente se convirtió en un objeto olvidado y una curiosidad más en la extensa lista de instrumentos musicales que fueron y fueron. Durante aquellos años y después de que se presentaron las ventajas del nuevo instrumento, varios compositores comenzaron a escribir para él, incluyendo a Franz Schubert, quien ya era conocido en ese momento, aunque no tenía la misma fama que tiene ahora. Se dice que Johann Georg Stauffer, el inventor, encargó la obra para publicitar su creación. Sin embargo, otros creen que fue Vincenz Schuster, un amigo cercano de Schubert y virtuoso del *arpeggione*, quien lo encargó para su disfrute personal (Westberg, 2021).

El caso es que Schubert compuso la obra en 1824. Tal vez se ejecutó ocasionalmente entre amigos o en eventos privados, pero nunca se presentó en la vida del compositor. Cuando esta sonata por fin vio la luz, en 1871 (nada menos que cuarenta y tres años tras la muerte de Schubert), el *arpeggione* no solo había perdido todo el favor por parte del público, sino que había caído completamente en el desuso. En realidad, uno o dos *arpeggiones* olvidados en algún museo, quizás salvados de la quema por ser bastante decorativos, deben estar en un estado desconocido. Por lo tanto, nadie tiene idea de cómo sonaba esta obra ejecutada con el instrumento para el que fue escrita (Urbina y Rojas, 2020).

Es evidente que la Sonata *Arpeggione* no es una de las obras más destacadas del repertorio de *arpeggione*. La Sonata *Arpeggione*, publicada en 1871, se adaptó para una variedad de instrumentos, desde la flauta o el clarinete hasta el piano, sin embargo, una versión destacada del repertorio del instrumento es la del violonchelo.

Para la viola, también es una de las obras más importantes del repertorio de este instrumento y es realmente maravillosa. Se desconoce si se perdió mucho o poco del *arpeggione* original al transcribirla para violonchelo, pero el resultado es perfecto: veinticinco minutos de perfección musical (Macluskey, 2013b).

2.4 Período contemporáneo.

La diversidad y la experimentación musical se encuentran en el período contemporáneo de la historia de la música, que se extiende desde principios del siglo XX hasta la actualidad. Desde la música clásica contemporánea y el jazz hasta el rock, el hip-hop y la música electrónica, la música se ha vuelto más ecléctica durante este tiempo. Los compositores contemporáneos han desafiado las convenciones tradicionales explorando nuevas técnicas de composición como el serialismo y la música aleatoria. Además, la tecnología ha sido esencial para la creación y distribución de música, lo que ha permitido una mayor innovación en la producción y mezcla de géneros. La libertad artística y la ruptura de barreras estilísticas han caracterizado este período, reflejando la diversidad y la evolución de la cultura musical en un mundo globalizado (Rivera, 2020).

2.4.1. Modesta Bor: Biografía

El lugar de nacimiento de Modesta Bor fue Juangriego, en la Isla de Margarita, el 15 de junio de 1926. En su ciudad natal, Modesta asistió a clases de teoría y solfeo con Luis Manuel Gutiérrez y también a clases de piano con Alicia Caraballo Reyes. En 1942, se trasladó a Caracas para continuar sus estudios en la Escuela Superior de Música "José Ángel Lamas". Allí, estudió Teoría y Solfeo con María de Lourdes Rotundo, piano con Elena de Arrarte, Historia de la Música y Estética con Juan Bautista Plaza, y los primeros años de Armonía y Orquestación con Antonio Estévez. Además, cursó el segundo año de Armonía, Contrapunto, Fuga y Composición bajo la dirección del Maestro En 1951, completó su décimo año de piano, pero también padeció una enfermedad grave en los pies y las manos. Su enfermedad le impidió actuar en el concierto de grado o continuar su camino prometedor como intérprete. Al regresar de Moscú, se le otorgó el título de profesora

de piano a petición de la profesora Elena de Arrarte. Obtuvo el título de maestro compositor de las manos de Vicente Emilio Sojo en julio de 1959 con la Suite en tres movimientos para orquesta de cámara (Modesta Bor, 2012).

Entre 1963 y 1964, fue enviada a Lecherías, Estado Anzoátegui, para asumir la Dirección del Coro de Niños de la Universidad de Oriente. En 1964, regresó a Caracas y trabajó en el Instituto Nacional de Folklore antes de ser nombrada directora del Coro de Niños de la Escuela de Música "Juan Manuel Olivares", cargo que ocupó durante catorce años. En 1966, formó y dirigió el grupo vocal Arpeggio, grupo de seis voces blancas que interpretaban canciones infantiles antiguas, polifonía de culto, música popular y folclórica venezolana. Grabaron varios discos (Guevara, 2020).

Durante el período comprendido entre 1971 y 1973, fue el director de la Coral de la CANTV, con la cual realizó la grabación de dos álbumes de música coral venezolana e internacional. En 1973, asumió la responsabilidad de la clase de composición en la Escuela de Música "José Lorenzo Llamozas". Entre 1974 y 1989, desempeñó el cargo de director del Departamento de Música de la Dirección de Cultura de la Universidad Catedral de Venezuela, donde desempeñó un trabajo destacado para promover la educación musical de los estudiantes venezolanos.

En 1982, recibió una invitación de la UNEAC para asistir al Primer Festival Internacional de Música Contemporánea de la Habana (1986), donde presentó su concierto para piano y orquesta. En 1990, se mudó a Mérida para continuar su labor creativa y docente. Allí, dictó un curso de dirección de coros infantiles para los estudiantes de la Escuela de Música de la Universidad de Los Andes. Desde 1991, ha llevado a cabo un taller de armonía con el objetivo de establecer una cátedra de Composición estable para el futuro. Modesta Bor formó un gran grupo de compositores y arreglistas que impartían clases en su casa a pesar de no pertenecer al personal de enseñanza de la Universidad de Los Andes en Mérida (Guevara, 2020).

Las primeras creaciones de Modesta Bor están influenciadas por las ideas de la Escuela Nacionalista de Venezuela. La Sonata para viola y piano, la Suite criolla para piano y la Suite para Orquesta de Cámara son ejemplos claros de esto. En momentos posteriores, sus obras buscaban un lenguaje propio y actualizado que se ajustara a las nuevas tendencias. La búsqueda de nuevas sonoridades se tradujo en obras como el Segundo ciclo de romanzas para contralto y piano, la Sonata para violín y piano, así como sus obras corales, El pescador de anclas y Regreso al mar, a partir de la década de los sesenta. La década de los setenta vio el comienzo de un esfuerzo por buscar la atonalidad. La Imitación serial para cuerdas (1974), el tríptico coral Manchas sonoras (1975) y los siete Sarcasmos para piano (1978-1980) son ejemplos de esto. Modesta Bor creó uno de sus trabajos más destacados en la década de 1970, el poema sinfónico Genocidio (1970), que muestra una confrontación entre un tema nacionalista y otros que surgieron de los comerciantes televisivos de la época. La obra no ganó el premio de la Composición de ese año debido a su contenido político, pero sí fue estrenada y luego grabada. En obras como el Prisma Sonoro para cuatro voces mixtas (1980-1981), el Concierto para piano y orquesta (1982-1983) y Acuarelas para orquesta de cuerdas (1986), se pueden apreciar elementos atonales. Modesta Bor falleció el 8 de abril de 1998 en Mérida. Según la Fundación Modesta Bor (2018), dejó un gran legado de obras sinfónicas, sinfónico-corales, obras de cámara, obras para piano, canto y piano, recopilaciones de folklore, arreglos y canciones originales para coro mixto y voces iguales. También escribió una obra para guitarra (Modesta Bor, 2012).

2.4.2. Sonata para viola y piano: contexto histórico.

La Sonata para viola y piano se remonta a su época inicial de nacionalismo. La conclusión tuvo lugar en Caracas en marzo de 1960. Uno de los cinco premios que Modesta ganó en su vida fue el Premio Nacional de Música de Cámara en 1960 por esta obra. La obra está dedicada a Lázaro Sternic, un violista que estrenó otra obra en este proyecto de tesis en Caracas en 1959, la Sonata para viola de Camargo Guarnieri.

La sonata tiene tres movimientos: Allegretto, Madrigal y Allegro Moderato. Sigue una estructura tradicional de tres movimientos. Dado que todos los movimientos tienen una sensación suave y relajada, el formato habitual rápido-lento-rápido se mantiene libremente aquí. Solo existe la partitura de la sonata, y el tercer movimiento es incompleto porque la compositora no agregó articulaciones, ligaduras o dinámicas. La obra fue escrita por Bor como un encargo de composición en colaboración con los músicos de la Orquesta de Sojo (Parra, 2010).

Es bien conocido (según la biografía) que Khachaturian se impresionó por esta obra, lo que le permitió a Modesta quedarse en el Conservatorio Tchaikovski con una beca total del Gobierno soviético. Las circunstancias de la composición que habían llamado la atención de Khachaturian eran descritas por Bor quien en sus propias palabras dijo: "Fue un desafío. En un examen de composición, los trabajos de los alumnos fueron interpretados por integrantes de la orquesta Sinfónica Venezuela. Uno de ellos, el profesor Lázaro Sternic, violista, hizo el reto. Invitó a cualquiera de nosotros a escribir una obra para viola. Nadie respondió. Entonces, decidí hacerlo y se lo dediqué a él".

Es emocionante conocer la historia de una compositora latinoamericana que enfrentó numerosas dificultades, pero su amor por la música y su cultura no se detuvo y logró dejar un ejemplo a seguir. Fue una gran defensora de los valores autóctonos y se basó en el nacionalismo como punto de partida para realizar nuevas búsquedas orientadas a un lenguaje más personal e individual. Se pueden destacar las palabras de Bor sobre este tema: "El deber de los compositores cultos es proteger, analizar y estudiar las raíces musicales de su país" y, a partir de ahí, encauzar su trabajo creador de acuerdo con su sensibilidad artística, sin importar las corrientes musicales que se empleen en la elaboración de su obra creadora (Maelzner, 2001).

Capítulo 3: Análisis del repertorio del Recital.

3.1. Periodo Barroco: Análisis de la Suite 3 C mayor de Bach.

3.1.1. Preludio

Compás 1 - 6: Introducción, utilizando solamente escalas y tríadas en Do mayor, terminando en Do, en la primera nota del compás 7. (Ver figura 1)



Figura 1. Compases 1 al 6 del preludio.

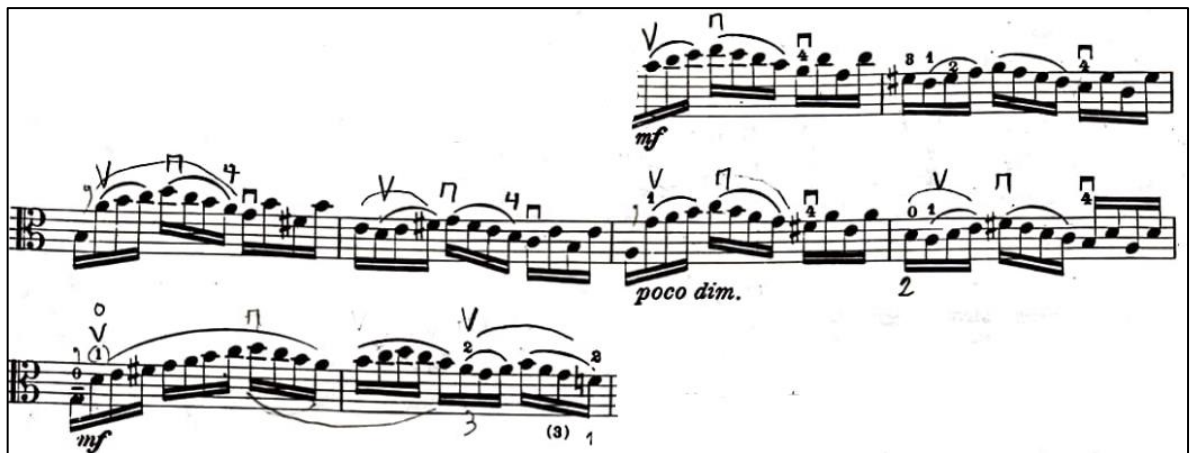


Figura 2. Compases 7 al 14 del *preludio*. Dos secuencias de compases en sol mayor, la última unidad conduce al siguiente parte en la menor.

Compás 15 - 28: Está basado principalmente en La menor.

En los primeros 6 compases (desde el compás 15 hasta incluir la primera nota en el compás 21) son escalas o acordes que fluyen en grupos de 4, cada grupo en el tiempo.

En los siguientes sigue otro grupo de 6 compases (27 - 32), esta vez *arpeggios* con arcos separados, de nuevo una nueva textura.

6 compases (21 - 26) la unidad de compás y grupo se disuelve y crea, lo que crea una textura diferente. Las ligaduras se unen 1/16 sobre el tiempo y la línea de compás. En medio de este grupo, la armonía cambia de La menor a Do mayor, incluidos sus acordes principales con un paso lateral a Sol menor.

Los compases 33 – 36: son una transición interesante, el primero de estos 2 compases recuerda las escalas al comienzo del *Preludio*, los segundos 2 compases recuerdan el paso del compás 21 - 26 con arcos superpuestos al siguiente tiempo.

A partir del compás 37 las estructuras se agrandan:

Siguen 10 compases de unidades de 2 compases (compás 37 - 44), subiendo gradualmente nota por nota y aterrizando en el dominante G7 con nuevamente un nuevo arco - originalmente con un arco barroco 3 ligado comenzando en el tiempo - hoy comúnmente tocado con el todo grupo de 4/16 ligado, también comenzando en el tiempo. Esta inclinación continúa durante 16 compases y finaliza en la primera nota del compás 61. En la siguiente sección, Bach usa arcos / agrupaciones alternas utilizadas antes, terminando en la nota raíz tónica Do en el compás 71.

Como en algunos de los *Preludios*, vuelve al carácter del principio, escalas ascendentes seguidas de arpeggios descendentes. Los últimos 10 compases (Ver tabla 1) forman un final dramático que está encabezado por el bajo, que desciende desde el Fa, paso a paso hasta el Do, donde descansa como pedal hasta el final del *Preludio*. (Ver figura 3)

78: I	79: vi° 4/3	80: V	81: I	82: I
83: V/ IV	84: IV	85: vii°	86: V	87: I
88: I				

Cuadro 1. Análisis armónico. Preludio

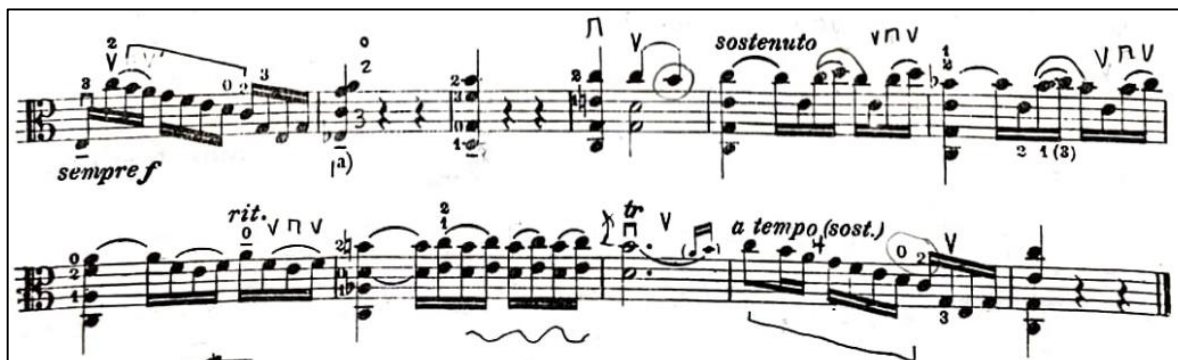


Figura 3. Compases 78-88 del Preludio.

El efecto dramático se basa en los silencios (no hay silencio en este movimiento antes del décimo último compás), lo que hace pensar que la pieza quizás haya sido escrita para una sala más grande. Curiosamente, y para reforzar esta idea, el último acorde es solo 1/4 con silencios escritos: terminar bastante rápido y esperar a que el sonido desaparezca hasta que la pieza realmente haya terminado.

3.1.2. Allemanda

La estructura de este movimiento es binaria (AB), y las secciones están definidas por barras que dividen cada sección y con repetición cada una. Tiene dos motivos contrastantes, el primero como primera exposición, en los compases 2, 6, 10, 11, 13, 14, 18, 19, 23 y 24, y respetando la rítmica original, el contorno melódico varía en su movimiento, combinándose y alternando movimiento por grado, por saltos. (Ver figura 4)



Figura 4. Allemanda. Motivo principal.

La primera sección va de Do mayor a Sol mayor el movimiento armónico. Tiene un desarrollo en el uso variado y en contra de los dos motivos mencionados, pero esta vez con un salto de escape para lograr secuencias y un rango intermedio del instrumento. Posteriormente aparece dominando el segundo motivo, alternado con tríadas, hacia el compás 6 iniciar con una secuencia ascendente de dobles cuerdas que genera más tensión y la progresión de tríadas secundarias que nos lleva a Sol mayor. (Ver figura 5)

Figura 5. Segundo motivo. Compás 6.

La segunda sección es muy similar a la primera parte, con la alternancia de motivos contrastantes, y modula a otras tonalidades, como: La menor en el compás 17 y Re menor en el compás 19. (Ver figura 6)

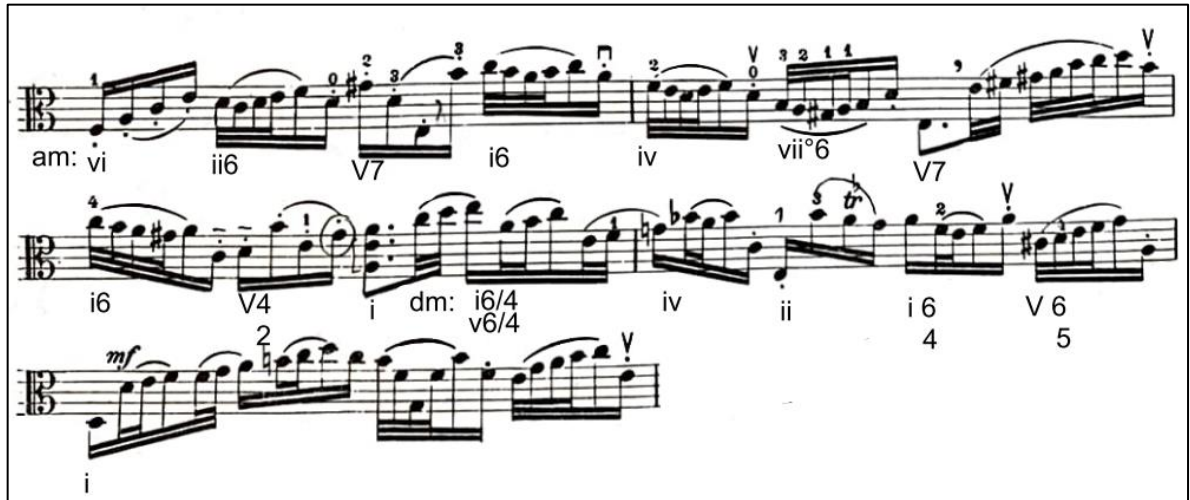


Figura 6. Segunda sección de la primera parte.

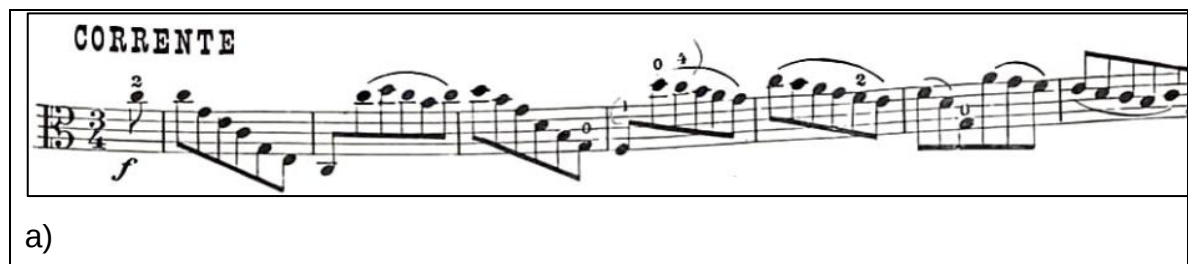
Hay modulaciones que son cortas y sólo ayudan a dar un contraste a la primera sección que se desarrolla de tónica a dominante. El movimiento armónico de las danzas de esta suite por lo general se mueve en este ámbito, es decir, más elaborado en la segunda parte.

3.1.3. Courante

La courante inicia presentando un motivo, que en posteriores apariciones se transformará. (Ver figura 7a).

La courante empieza con el acorde de Do en arpeggio y la segunda parte también, pero en G empezando en RE (Ver figura 7b y 7c).

La construcción de ambas partes es muy similar, usando arpeggios descendentes, ascendentes, alternados con escalas o fragmentos. Es un elemento enriquece y da variedad a la música, la alternancia de movimiento por grado y salto.



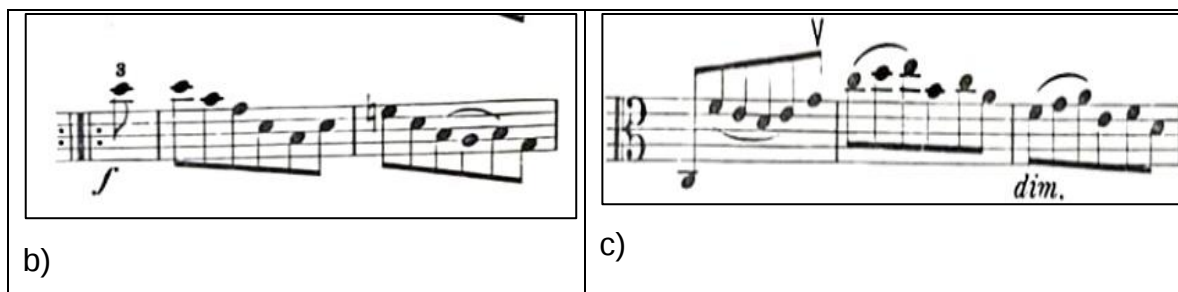


Figura 7. Primer Motivo y su transformación.

Aparece en ambas secciones un pequeño detalle que cuya función es dar reposo al final de una frase, y se debe a su construcción rítmica rompe con lo anteriormente utilizado con la subdivisión de octavas (Ver figura 8a y 8b).

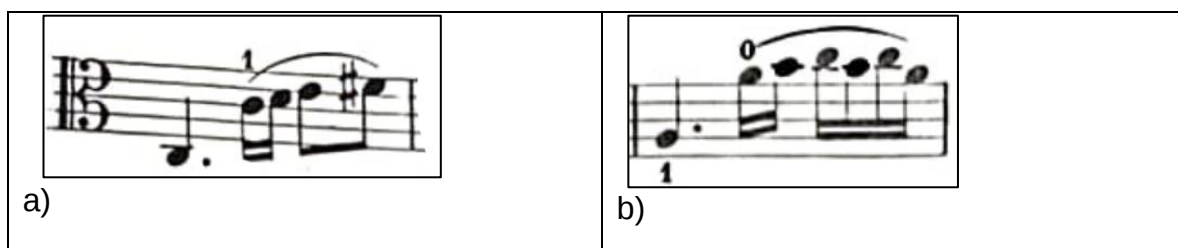


Figura 8. Compás 9 (a); compás 56 (b).

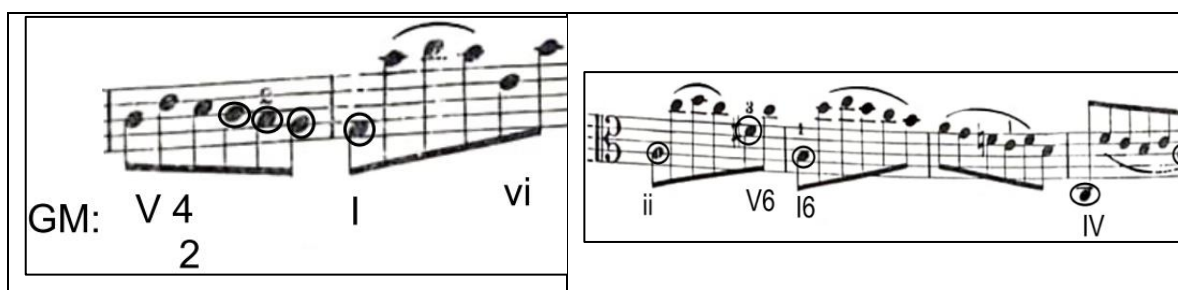


Figura 9a y 9b. Contracanto.

La *courante* tiene un trasfondo polifónico en las dos voces que interactúan, cada una con su importancia y repercusión no sólo con su siguiente nota, sino también en la resolución de cada una de estas.

En ambas secciones de esta danza aparece una forma de contracanto.

3.1.4. Sarabanda

Usa motivos contrastantes en el inicio de las frases, usando acordes en bloque. Se ve la primera sección (construida por un periodo, 4 + 4), y como este motivo se "contrasta" con un segundo, que cierra las frases, donde en compases 1,2, y 5, 6, se presenta el motivo que abre, y en 3 y 7 el motivo concluyente (Ver figura 10).

Figura 10. Sarabanda. Primera frase con dos motivos contrastantes.

Otra constante es el uso de suspensiones y apoyaturas, que retardan la melodía que se mueve por grado, y también se alterna con la presentación de tríadas. (Ver figura 11a y 11b).

Compás 1: susp 7-6  a)	Compas 5: susp 7-6  b)
---	---

Figura 11a y 11b. Ejemplos de suspensiones y apoyaturas..

La segunda parte del movimiento hay un motivo rítmico melódico similar a la primera sección, pero hay contraste y más movimiento.

La segunda sección difiere en la extensión de sus partes, la primera tiene 8 compases y la segunda sección con 16, aunque en ambas secciones la extensión de cada período es 4 + 4.

El final de cada período, el acento de su segundo tiempo es ya definido, y refuerza por el uso de dobles y cuádruples cuerdas (Ver figura 12a, 12b, 12c).

Compas 8:	Compas 16:	Compas 24:
 a)	 b)	 c)

Figura 12a, b y c. Sarabanda compases 8, 16 y 24, segundo tiempo con doble cuerdas o acordes.

3.1.5. Bourrée

Estos dos movimientos se tocan juntos con un *Bourrée* I da Capo hacia el final del segundo *Bourrée* se podría justificar como la forma clásica de un Menuetto y Trío.

Los motivos de la tercera suite tienen algunas diferencias, pero existen similitudes que los hacen unificar este movimiento completo más congruentemente. (Ver figura 13 y 14)



Figura 13. Bourrée I Compás 1 y 2. Motivo quebrado



Figura 14. Bourrée II Compas 1 y 2

Motivo similar al primer pero la melodía no está quebrada.

En la primera con el motivo dividido, podría llamarse "quebrado", ya que cumple las dos funciones, de motivo y "contramotivo".

La denominación "quebrado" también se aplica al motivo del segundo *bourrée*, (Ver figura 15 y 16).

Figura 15. Primera frase con su motivo y contramotivo.

Figura 16. La subdivisión rítmica no cambia, y auditivamente se percibe igualmente como una contestación al inicio.

Refiriéndonos al *Bourrée I* observamos un equilibrio entre la alternancia entre movimiento por grado conjunto y saltos. También en esta sección, hacia el compás 5 aparece una secuencia que alterna estos dos procedimientos.

Cuadro 2. Bourrée I. Estructura Tonal

Compases 1 a 8	Do Mayor		Sol Mayor
Compases 9 a 28	Sol Mayor	La Menor	Do Mayor

Cuadro 3. Bourrée II. Estructura Tona

Compases 1 a 8	Do Menor		
Compases 9 a 24	Do Menor	Sol Menor	Do Mayor

3.1.6. Gigue

Esta Gigue está conformado por tres partes, dos períodos y un puente; este último uniendo los dos períodos. La organización de ésta se da de la siguiente manera:

Cuadro 4. Los dos periodos y el puente que los une.

Parte 1	Parte II	Parte III
(20)		(16)
8+12	12	8 + 8
1er. Período	Puente	2do.Período

Esta danza tiene una estructura formal de AB (bipartita) construida con un motivo que las unifica y equilibra. El motivo se muestra a continuación (Ver figura 17).



Figura 17. Compás 1. Motivo principal

Este motivo aparece manipulado o variado en otras secciones, y se construye por la inversión del motivo original (Ver figura 18).



Figura 18. Compás 5. Motivo principal pero invertido.

El motivo original describe un diálogo pregunta-respuesta. El cual desempeña la función de conectar y equilibrar un contorno melódico que se mueve por saltos.

Un motivo en el que se muestran fragmentos que facilita el continuo cambio de registro de la melodía en la viola. Un ejemplo es al inicio de una frase, se puede

observar un diálogo en el contorno melódico del motivo, y en el movimiento por salto que hay en el cambio de ritmo en octavos (Ver figura 19).



Figura 19. Compases 8 al 16. Motivo principal ahora con fragmentos de escalas.

La función del puente es conectar ambos períodos. Está compuesto con la subdivisión de doble corchea y presenta un pedal armónico. Este puente ayuda a generar tensión con la dominante auxiliar de Do mayor y prepara el clímax de la giga (Ver figura 20).



Figura 20. Compases 20 al 32. El puente.

Hay una sección de mayor tensión, con un pedal en Re. La armonía tiene importancia en el uso de dobles cuerdas lo cual apoya a la tensión y relajación que hay entre consonancias y disonancias de la melodía contra el bajo. Esos compases se mueven entre la dominante (Re Mayor) de la nueva tonalidad (Sol mayor) pasando por su modo menor (Ver figura 21).

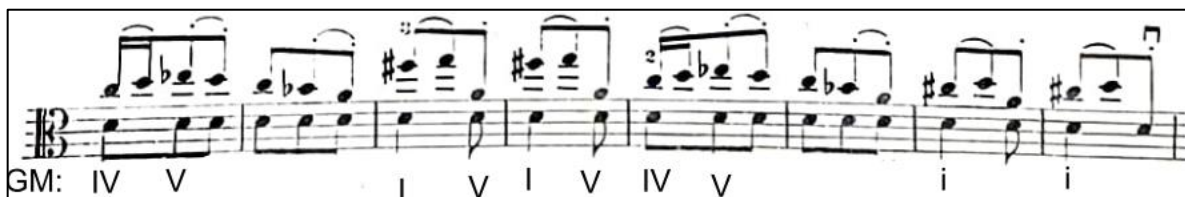


Figura 21. Compás 33 al 40. Dobles cuerdas con nota pedal.}

Al final de la parte A, hay un cambio de carácter el cual es lírico y suave. También aparece lo que se podría llamar "contramotivo", con un contorno melódico y una subdivisión rítmica poco explotada. Hay un ejemplo donde el contramotivo aparece en los primeros dos compases con una organización rítmica de dos semicorcheas más dos corcheas, y el análisis armónico que muestra la sección en Sol mayor (Ver Figura 22).

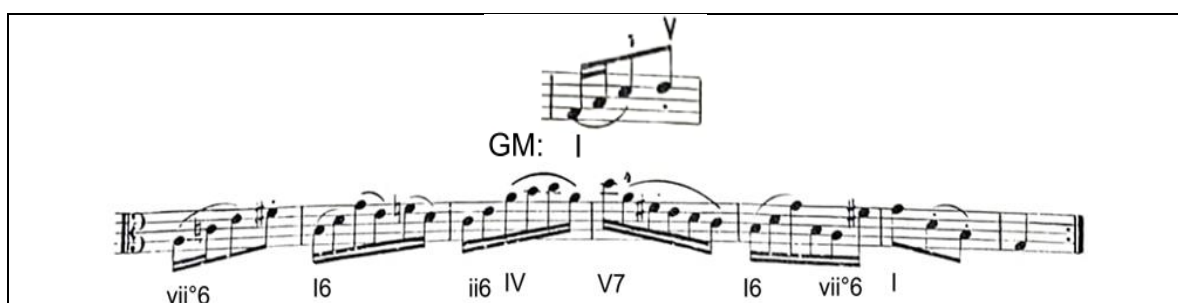


Figura 22. Compases 41 al 48. "Contramotivo" (compases 41 y 42) y resolución en Sol mayor.

En la segunda parte hay una primera sección, que tiene un "período introductorio" que contiene nuevo material. Se analizará armónicamente esta introducción unida al primer período completo analizando la modulación a La menor y el regreso a Do mayor, identificando visualmente esta diferencia en el inicio de cada sección. (Ver Figura 23)

GM: *f* I6 V6/IV IV *mf*

vii°/ii ii vi *f* IV V I6

i6 *f* i6 IV ii (0) *mp* Am: i6 VI6

cresc. vii°6 V4 iv *f* V V6 i

CM: i *mp* V6/V V vii°/IV IV6 ii6

I V4 I V *p*

Figura 23. Compás 49 al 80. Periodo introductorio con material nuevo diferente al motivo principal.

Al presentar el motivo original, usando el recurso de "pregunta-respuesta" asimismo en el movimiento por grado y salto de octavos. Como en la primera parte, hay un puente con un pedal armónico en Sol mayor, que es la dominante de la tonalidad original de la danza y que inicia el regreso a esta (Ver figura 24).

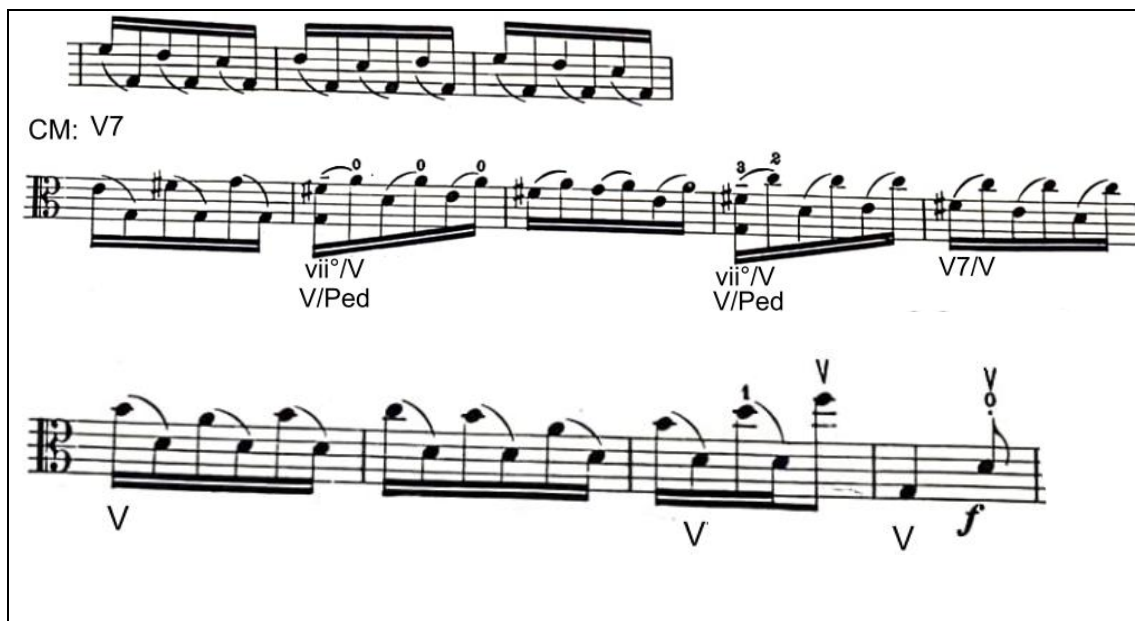


Figura 24. Compases 81 al 92. Regreso del puente con su pedal.

Regresa una sección de dobles cuerdas, ya que pasa por una armonía de Do menor y su dominante; y termina finalmente resolviendo a Do mayor, con el estilo lírico y cantábile de la última frase en la primera parte (Ver figura 25).

dim.

p

cresc.

mf

f

Figura 25. Compases 93 al 108. Desenlace final.

3.2. Periodo Clásico: Análisis del Concierto para viola y Orquesta en Re mayor de F. A. Hoffmeister.

3.2.1. Primer movimiento – Allegro.

Este primer movimiento tiene una forma sonata levemente alterada. La orquesta usualmente empezaba interpretando una introducción con una buena parte del material melódico, pero se consideraba la aparición del tema por parte del solista como la verdadera exposición del primer tema.

El tema inicial tiene una frase de ocho compases, presentada por la orquesta, el cual es seguida por una segunda melodía en la dominante, el cual concluye con una semicadencia en el compás 15 y cadencia perfecta o auténtica en el 30 (Ver figura 26).



Figura 26. Compases 1 a 8. Introducción y primer tema.

El segundo tema es presentado por la orquesta desde el compás 16 y lleva a la cadencia de los compases 34 y 35. A partir del compás 36 y hasta el 45, el solista presenta el tema principal completo. (Ver figura 27).

Allegro A B

15 19

f

39 *tr*

43 *tr*

Figura 27. Viola solista, compases 35 a 45. Primer tema por la viola solista.

El solista interpreta el tema secundario en la dominante (compás 60). También tiene la estructura periódica de dos frases de cuatro compases (Ver figura 28).

60 C

dolce 3 3

65 *tr* 3

Figura 28. Viola solista, compases 60 a 68. Tema secundario.

Figura 29. Viola solista, compases anacrusa al 73 a 91. Entre los compases 73 y 91 se presentan por el solista dos frases como respuesta, el cual es seguida por un pequeño interludio de la orquesta a modo de *ritornello* sobre el tema inicial pero en la dominante, que concluye en una Cadencia Auténtica Perfecta, que da paso al desarrollo.

Figura 30. Orquesta, compases 91 a 94. La orquesta ejecuta entonces el tema primario en La Mayor, a manera de *interludio* orquestal.

Desde el compás 117 el solista retoma la misma melodía del *ritornello* en La Mayor, llegando al compás 129 hacia la sección de desarrollo en la tonalidad relativa menor (Si menor) con el material de la segunda de las frases con anteriores. En el compás

139 se inicia una cadencia del solista sobre Si menor que lleva hasta el compás 151 a una nueva repetición de los primeros tres compases del *ritornello* por parte de la orquesta (Ver figura 31).



Figura 31 Orquesta, compases 151 a 154. El tema principal en Si menor.

The image shows a musical score for the solo viola, measures 179 to 187. The score is in 3/4 time and D major. It features a soloist introduction with a dolce marking and triplet figures.

Figura 32. Viola solista, compases 179 a 187. Tema secundario en D.

Desde el compás 189 se presentan dos nuevas frases, cada una de dos compases, seguidas desde el 193 por una sección de tres compases de escalas. Esta estructura se repite a partir del 198, con una frase de dos compases y cuatro

compases de escalas que conducen a una coda de cuatro compases. Posteriormente le sigue una Cadencia

3.2.2. Segundo movimiento – Adagio.

Su forma es binaria y está en la tonalidad de Re menor. Inicia con una breve introducción de solo 6 compases por parte de la orquesta, dando paso al tema principal, consistente en tres frases de dos compases cada una, que es interpretado por el solista; la síncopa y un descenso en triadas aparecen como elementos comunes entre la introducción y este tema.

Cuadro 5. Análisis estructural del segundo movimiento

	Introducción orquestal	Sección A solo			Interludio orquestal	Sección B solo		Sección A1 solo	Coda orquestal
Tema	Tema de introducción	a ¹	b	C	Tema de introducción	a ²	d	a1 y extensión	Coda
Área tonal	D menor	d menor	d menor a F mayor	F mayor	F mayor	F mayor	fa mayor a d menor	d menor	d menor
Números de compases	1-6	7-12	13-24	24-31	31-37	38-43	43-52	53-89	89-94

El segundo tema presenta una modulación hacia Fa Mayor (relativo mayor), tonalidad en la que está el tercer tema (Ver figura 34 y 35).

Adagio

6

10

Figura 33. Viola solista, compases 7 a 12. Segundo tema.

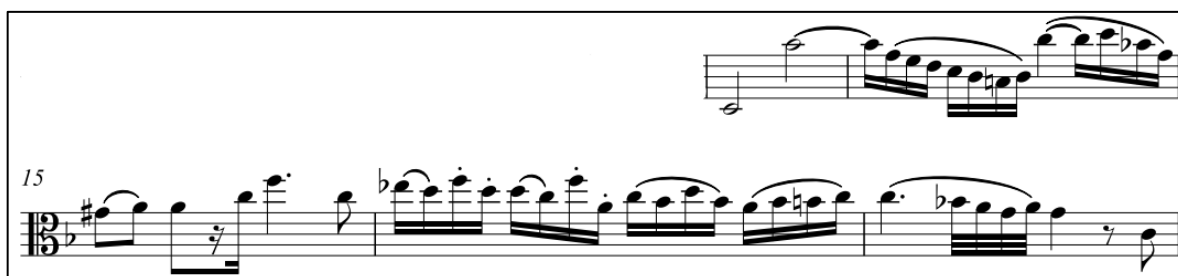


Figura 34. Viola solista, compases 13 a 17. Tercer tema.

Los temas tienen una función transitoria, en el compás 31 la orquesta nuevamente presenta el primer tema, ahora en Fa Mayor, yendo a la segunda sección (compás 38), donde la viola solista expone la melodía inicial con una gran elaboración de adornos melódicos. (Ver figura 35)

The image shows a musical score for a Viola soloist, measures 38 to 42. The score is written in 6/8 time and features a melodic line with various ornaments and a final cadence. The key signature has one flat (B-flat). The melody starts with a quarter note, followed by a half note, and then a series of eighth notes with ornaments. The final measure ends with a quarter note and a half note.

Figura 35. Viola solista, compases 38 a 42. Retorno de la melodía inicial.

En el compás 47 la armonía cambia nuevamente para re-exponer el tema principal en Re menor en el compás 53, con una variante armónica y melódica (notas largas) en los compases 56 y 57. Esta sección termina con una especie de cadencia muy corta en los compases 67 y 69, que completa la forma binaria, y una coda orquestal (Ver figura 36).



Figura 36. Pequeña cadencia. Viola solista, compases 67 y 69.

3.2.3. Tercer movimiento – Rondó.

El tercer movimiento retoma la tonalidad inicial de Re Mayor y ahora en un compás de 6/8. El tema principal (estribillo) del *Rondó* está dividido en dos frases de cuatro compases cada una, y es presentado por el solista y luego repetido por la orquesta (Ver figura 37).

Cuadro 6. Análisis tonal del tercer movimiento

Sección	A	B	A	C	A	D	A
Área Tonal	D Mayor	A mayor (Dominante)	D mayor	B menor (T. relativa)	D mayor	D menor	D mayor
Número de compases	1-16	16-36	36-52	53-96	97-112	113-148	149-164



Figura 37. Tema Principal.

El solista inicia en el compás 16. La armonía llega en el compás 28 a la dominante (La Mayor), pero el estribillo vuelve a Re Mayor (compás 37). En la tercera sección (compás 53 en adelante) la armonía cambia a Si menor (relativo menor) para una nueva melodía, dividida en dos frases de cuatro compases (Ver figura 38).

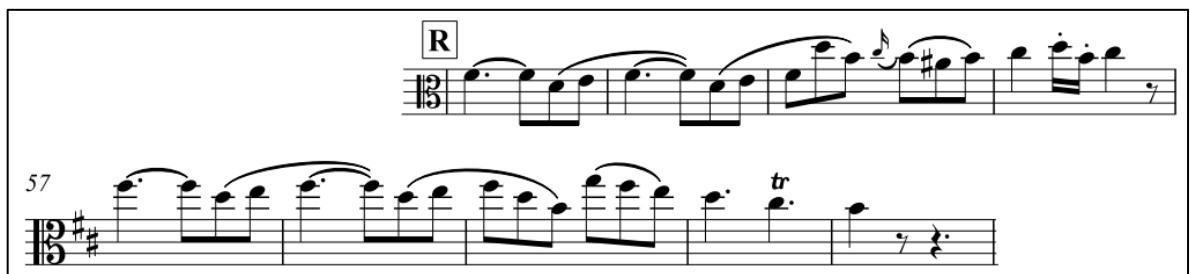


Figura 38. Viola solista. Compases 53 a 61. Nueva melodía en Si menor.

En esta sección hay secuencias virtuosas por parte del solista y la armonía pasa rápidamente de Re Mayor a la dominante (La Mayor), Re Mayor y Si menor (relativo menor), antes de volver al estribillo en Re Mayor (compás 98) (Ver figura 39).



Figura 39. Viola solista. Compases 63 a 84. Frases y secuencias virtuosas.

Aparece una nueva melodía en el compás 113 constituida por tres frases de 2 + 2 + 4 compases en la tonalidad paralela (Re menor) tocada por el solista; la armonía vuelve a la tonalidad mayor (compás 128) y el solista exhibe otra sección de escalas y arpeggios (Ver figura 40).

Figura 40. Compases 113 al 126. Nueva melodía en Re menor.

La anterior sección es muy modulante, ya que empieza en Re menor, pasa por Fa Mayor, vuelve a Re menor y termina en Re Mayor (Ver figura 41).

Figura 41. Viola solista. Compases 128 a 135. Retorno a Re mayor.

Figura 42. Compases 137-148.

En el compás 137. Aparece una segunda versión de la melodía en Re menor que ya había sido tocada antes (compases 113 a 126) y pasa a la última repetición del estribillo para finalizar la obra.

3.3. Sonata Arpeggione

La *Sonata* presenta tres movimientos nostálgicos y ambivalentes:

3.3.1. Primer Movimiento: Allegro moderato. La obra tiene un tema inicial melancólico y obsesivo (c.1-30) y una breve transición (c. 31-39), posteriormente emplea un juego de octavas en ráfagas de semicorcheas (c. 40-74). El desarrollo (c. 75-125) empieza con una anacrusa, explora y también amplía el segundo tema.

La recapitulación está más equilibrada a la manera clásica (c. 126-207), y las ideas originales son consolidadas a ambos márgenes de una inquietante transición. La coda (c. 190-207) retorna simétricamente a menor.

Una característica en el primer movimiento, muchos de los pasajes arpegiados empiezan desde el A grave (una tercera más baja que la cuerda do más grave de la viola) y, por lo tanto, suelen comenzar una octava más alta, pero luego se compensan con una carrera descendente hasta la tercera y quinta del acorde antes de continuar hacia arriba a lo largo del pasaje de notas original. O alternativamente, el cambio a la octava original ocurre más tarde durante el pasaje para que se pueda mantener la dirección de las notas, un ejemplo de ello se encuentra entre los compases 202 y 204. (Ver figura 43, 44, 45)



Figura 43. Escritura original de la Arpeggione (clave de G): Compas 202-204



Figura 44. Posible arreglo para Viola por Bärenreiter (clave de C)



Figura 45. Posible Arreglo para viola por red Nachbaur & Jean Pierre Coulon (clave de G).

El primer movimiento hay compases que simplemente exigen arreglos cuando se ejecutan en la viola. En el tema secundario hay dos secciones virtuosas que son de particular interés: compases 60-61 y 179-180 (Ver figura 46 y 47).



Figura 46. (compases 60-61). Tema secundario (Primer movimiento)

Figura 47. Compases (179-180). Retorno al tema secundario.

3.3.2. Segundo Movimiento: Adagio. Este segundo movimiento tiene una estructura ABC, la cual da la sensación de unión entre el primer, segundo y tercer movimiento. Es un breve adagio concebido cual *lied* cuya expresión es transportada por largas y sostenidas notas del solista que ralentizan la inflexión además de las modulaciones armónicas en el acompañamiento del piano.

El segundo movimiento no comparte las mismas dificultades de arreglo que el primer movimiento cuando se ejecuta en la viola, el cual es acompañado sutilmente por el piano, aunque es más sencillo que el primer movimiento. Una diferencia es el

tema secundario menor del movimiento que no se puede tocar en la octava original, sino que debe transponerse una octava más arriba, comenzando en la g abierta de la viola. El acompañamiento del piano es abordado por corcheas en la mano derecha durante la sección A y B mientras que en la sección C lo aborda con un bajo marcando el tempo uno y la mano derecha en negras en el segundo y tercer tiempo. Este recurso usado por el piano da una sensación de ritardando hasta reposar en la tónica, dejando a la viola haciendo una pequeña cadenza para unir al tercer movimiento.

3.3.4. Tercer Movimiento: Allegretto. Este movimiento está lleno de vitalidad y una atmósfera cambiante en forma de *rondó*, tiene un estribillo popular, sereno y esperanzado (cc. 1-76) y dos episodios que exploran las posibilidades virtuosísticas del novedoso instrumento: uno tormentoso en re menor (cc. 77-160), muy rimado y con figuras arpegiadas, que eventualmente se encalma para retornar al tema *rondó*; y otro en mi mayor (cc. 212-280), acusadamente soleado y melódico. Una breve transición al piano regresa a la zozobra (cc. 281-319). La obra se cierra en el *rondó* con radicales cambios armónicos.

En el tercer movimiento tenemos la música más popular y folclórica de la *sonata*. Un *rondó* rústico con temas de baile y un ambiente alegre en general. Hay dos segmentos de interés en el *rondó*, ambos con demandas técnicas. El primer segmento comienza con la parte B del movimiento, siguiendo un pasaje de cadencia de conexión después de la parte A melódica. Schubert escribe, como es costumbre, una parte B contrastante que en este *rondó* en particular es una figura recurrente feroz y virtuosa. Esta figura es, con mucho, el detalle técnicamente más desafiante de toda la sonata y esto se debe en gran parte a su naturaleza chelística. Los cruces rápidos de cuerdas en esta sección presentan grandes dificultades para los violistas y lo que es una escritura bastante habitual para un violonchelo (o el *arpeggione* original que se sostuvo como un violonchelo, por lo tanto, la escritura similar a un violonchelo) se convierte, aunque manejable, en un pasaje seriamente exigente para un violista. La otra sección de interés aparece al final de la parte C del *rondó* y

es un largo pasaje secuencial con un acompañamiento de *pizzicato* del instrumento de cuerda. Este acompañamiento es un acorde arpegiado ascendente que se repite a través de un segmento de modulación que conduce la música desde la parte C mayor de Mi de regreso a la parte B menor de A del movimiento. Lo que hace que las cosas vuelvan a ser exigentes para un violista sucede cuando Schubert, en medio de este acompañamiento, introduce una nota de pedal en la primera corchea de la muda anterior del compás. Esta nota de pedal utiliza el diseño de seis cuerdas de los arpeggios y se toca desde la cuerda mi más baja del instrumento. Entonces, después de una sección de violonchelo, Schubert introduce una escritura similar a la de una guitarra que, de nuevo, tristemente, se transpone con bastante torpeza a la viola. La nota baja del pedal se lleva una octava más alta en el arreglo de viola, pero incluso si se puede tocar, es evidente que se adapta mucho menos a la viola que al violonchelo. No solo es posible el registro original en el violonchelo, también lo es el uso del pulgar como en una guitarra para tocar la nota del pedal.

3.4. Análisis sonata para viola y piano de Modesta Bor.

3.4.1. Primer Movimiento: Allegretto.

Análisis de la obra:

Compás	Binario
Tonalidad	La menor (dórico)
Andamento	Allegretto
Forma	Sonata Clásica A-B-A

Cuadro 7. Índice temático

Sección/Compases	Material melódico
Exposición Primer Tema (1-21)	
Segundo Tema (52-58)	
Desarrollo (70-108)	
Recapitulación (109).	

Exposición, Compases 1-69:

La obra inicia con el piano presentando el primer tema en una breve introducción de dos compases, que muestra rasgos importantes de la obra, como lo son el uso del modo dórico como materia prima de la idea melódica principal.



Figura 48. Compases 1-4

La viola entra en el compás 7 iniciando el desarrollo del primer grupo temático, que tendrá como idea principal este tema, cuyos principales rasgos son la melodía que evoca al lirismo de nacionalistas de Europa del este, sustentado por una textura homofónica que desarrolla progresiones armónicas con un lenguaje neoclásico.



Figura 49. Compases 5-9

En cuanto al diseño melódico, Bor escapa de la simetría del diseño melódico tradicional, empleando un desarrollo melódico que aprovecha la secuencia de la idea melódica principal, apoyada por progresiones no tradicionales que dan a la melodía una sensación de no alcanzar puntos de tensión y reposo, en su lugar, concluye los episodios melódicos con cadencias modales.

A partir del compás 30, Bor cambia la fórmula de acompañamiento para enriquecer la reafirmación de la idea temática principal, de un diseño de arpeggios a textura cordal, con un ritmo sincopado.



Figura 50. Compases 29-33

A partir del compás 41, Bor presenta una nueva idea melódica dentro de este primer grupo temático: la misma consiste en una melodía que evoca a una melodía folclórica eslava. Esto es una clara señal de la influencia de la escuela nacionalista rusa en la obra musical de Modesta Bor. Esta idea melódica sirve como transición hacia el segundo grupo temático y concluye con cadencia sobre el acorde de Mi mayor en el compás 51.



Figura 51. Compases 39-44

El segundo tema (c.52) inicia con una breve introducción de este por parte del piano. La viola solista continúa su desarrollo a partir del compás 55. Este se caracteriza por los ritmos de tresillos seguidos de dos corcheas, una estructura rítmica que identifica el merengue venezolano.



Figura 52. Compases 54-56

Este grupo temático aprovecha esta estructura rítmica y desarrollará un episodio en el que solista y acompañamiento desarrollan un breve diálogo melódico que concluye con una cadencia sobre el acorde de La mayor (c.69).

Desarrollo: Compases 70-108: El piano realiza una breve introducción en la que evoca el primer tema, con una variante rítmica y de textura en el acompañamiento. Bor utilizará en este desarrollo el primer y segundo tema, alternándolos y realizando invenciones melódicas basadas en estas dos ideas principales.



Figura 53. Compases 69-73

A partir del compás 74, la viola inicia su participación en esta sección, introduciendo una idea basada en el primer tema.



Figura 54. Compases 75-77

Bor emplea el piano como conductor del diálogo temático, haciendo la transición de una idea temática a la otra, anunciando a la viola fragmentos pertenecientes a cada idea, la cual la viola desarrollará como instrumento solista.



Figura 55. Compases 80-81

Esta idea de desarrollo será el hilo conductor de esta sección de la obra, que concluye en el compás 109 con cadencia sobre el acorde de Mi mayor, dando inicio inmediato a la recapitulación.

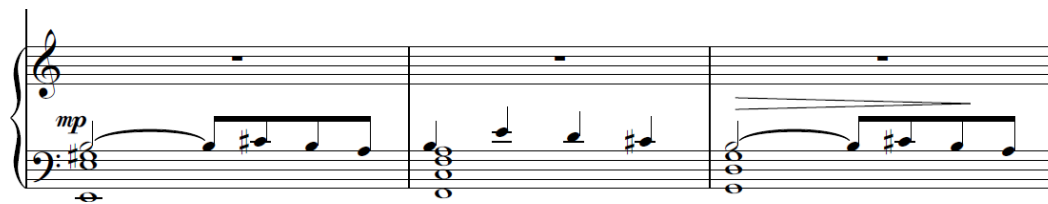


Figura 56. Compases 109-111

Recapitulación: Compases 109-172.

112

mp espress.

p *poco rall...* *rit...* *a Tempo*

Figura 57. Compases 112-113

La viola recapitula el primer tema, no obstante, cabe recalcar el cambio de textura y diseño rítmico melódico del acompañamiento.

130

mf

mp

Figura 58. Compases 130-133

En el compás 157, se encuentra la recapitulación del segundo tema, como es característico en la forma sonata.

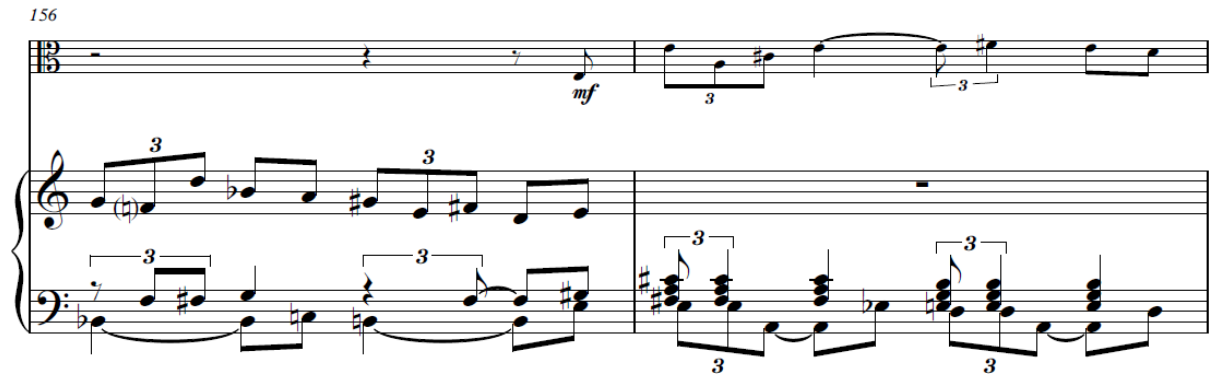


Figura 59. Compases 156-157

Luego de una breve sección de cierre o coda que inicia en el compás 164, la obra concluye en el compás 173 con cadencia sobre el acorde de Mi mayor, haciendo uso de la *tercera de picardía*, una práctica común del periodo barroco.



Figura 60. Compases 170-173

3.4.2. Segundo movimiento: Andante Lento

El segundo movimiento es un madrigal instrumental, una manifestación musical popular venezolana surgida a inicios del siglo XX.

Análisis de la obra

Compás	4/4
Tonalidad	La mayor
Andamento	Andante Lento
Forma	Forma Binaria

Sección/ Compases	Material melódico
Sección A Tema Compases 1-21	
Sección B Episodio a Variación 1 22-35	
Episodio B Variación 2 36-43	

Cuadro 8. Compases 1-16. Sección A, Sección B, Episodio B.

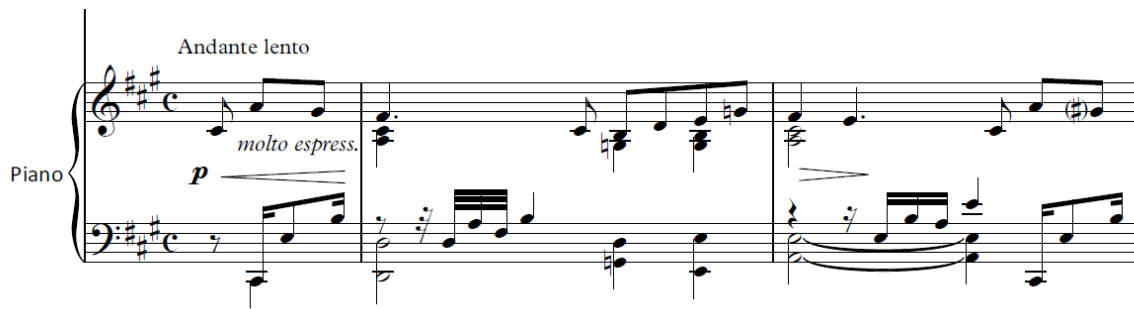


Figura 61. Compases 1-3

En este movimiento, Bor utiliza el piano acompañante para presentar la idea temática sobre la cual se construye todo el movimiento. Aunado a esto, expone rasgos importantes de este movimiento de carácter romántico (como se ha mencionado anteriormente, basado en el madrigal venezolano), muy poético, enmarcado en un contexto tonal bien definido, sin dejar de visitar cadencias modales a lo largo del desarrollo del movimiento. El tema tiene inicio anacrúsico, y su duración es bastante simétrica (dos frases de cuatro compases) utilizando la progresión V-IV-II-I, optando por una cadencia modal en lugar de una cadencia perfecta, agregando un color más exótico a la obra.

En cuanto al acompañamiento, cabe destacar que no se limita a sustentar a la viola solista, puesto que en algunas secciones de la obra tomara el rol de llevar el tema mientras la viola desarrolla variaciones sobre la superficie de este. En esta introducción la textura es cordal con algunos movimientos melódicos intermedios.

La viola Solista expone el tema desde el compás 9 con anacrusa.



Figura 62. Compases 10, 11

Esta hermosa melodía, de carácter romántico es evidencia del talento y dominio del arte de la composición alcanzado por Bor. En este episodio de exposición temática, el piano asume un rol secundario. Los compases 17-20 son la transición entre esta sección y la siguiente.



Figura 63. Segunda Sección, compases 22-35. Variación 1.

En esta sección Bor presenta el tema principal, iniciando en la tónica para iniciar con un episodio modulante, en el cual se realizan tonalizaciones sobre acordes como sol mayor (IV/IV), Mi mayor (V), si bemol mayor ($\flat$ II), Si menor(ii), Do mayor (III/i). En otras palabras, una sección llena de progresiones conformados por préstamos modales y movimientos armónicos cromáticos.

El acompañamiento cambia a una textura arpegiada, aligerando la textura y reafirmando el rol principal de la viola.



Figura 64. Compases 35-43, Variación 2.

En este episodio de desarrollo melódico, el piano asume el rol de presentar el tema principal mientras la viola, con las técnicas de pizzicato y arco realiza variaciones sobre la superficie melódica. Este movimiento concluye con una cadencia autentica sobre el acorde de la mayor, en el compás 43.

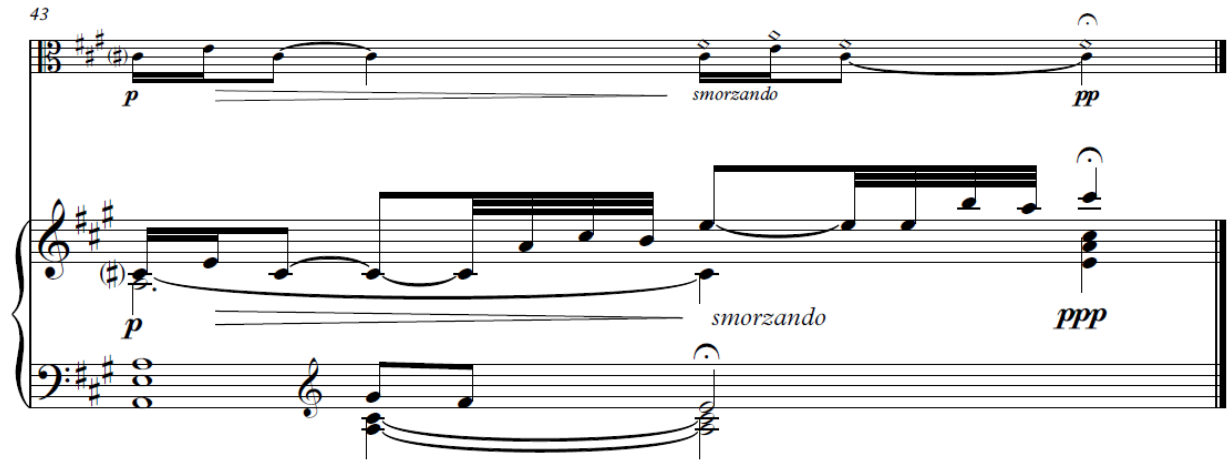
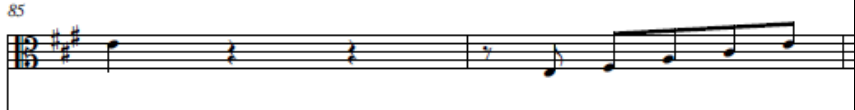


Figura 65. Compás 43

3.4.3. Tercer Movimiento: Allegro Moderato

Análisis de la obra:

Compás	$\frac{3}{4}$ -6/8
Tonalidad	La mayor
Andamento	Allegro Moderato
Forma	Binaria Rexpositiva (A-B- A1-Coda

<i>Sección/Compases</i>	<i>Material melódico</i>
A <i>Compas 1-31</i>	
A1 <i>c. 85-</i>	
Coda <i>151-164</i>	

Cuadro 9. Primera sección, compases 1-31

En los compases 1-16 se presenta una introducción instrumental en la que Bor expone el tema principal del movimiento, inspirado en el estilo salta perico de la música tradicional venezolana. El inicio acéfalo de cada frase será uno de los rasgos característicos del mismo.



Figura 66. Compases 1-3. Tercer Movimiento

En esta introducción el piano también expone el ritmo de hemiola que al llegar al inicio del episodio solista, será uno de los rasgos o hilos conductores del desarrollo del movimiento.

A partir del compás 17, inicia la participación de la viola solista en este movimiento. En este punto, la viola presenta la primera idea del grupo temático, sustentada por una textura liviana y homofónica, como es tradicional en los valeses vieneses, sin embargo, Bor se adhiere al lenguaje modal en cuanto a armonía se refiere.



Figura 67. Compases 16-18

A partir del compás 25 inicia un episodio en el que la imitación e invención melódica entre solista y acompañamiento.



Figura 68. Compases 25-28

Este episodio termina en el compás 33 sobre el acorde de La mayor.

Sección B, compases 3-54: A partir del compás 34 inicia un nuevo episodio, el cual se denomina sección B., debido a que se basa en un nuevo desarrollo melódico sobre la idea principal de la sección anterior. Las secuencias melódicas, tonalizaciones, imitación melódica por mencionar algunos, son los elementos relevantes que contrastan con el episodio de desarrollo melódico anterior.



Figura 69. Compases 34-36

Segunda sección, C. Compases 55-85

En esta sección presenta un contraste marcado, basado en la ausencia de un “centro tonal” que sirva del polo durante el desarrollo de este. Al mismo tiempo, Bor indica pizzicato, por lo que la viola desde el compás 55 hasta al 59 presenta

este contraste sonoro. Desde el 60 hasta el 63, encontramos pasajes de transición en el piano, que sirven de puente entre el desarrollo de una idea y la siguiente.



Figura 70. Compases 55-58.

A partir del compás 64, La viola reincorpora el arco e introduce una nueva idea melódica que se extiende hasta el compás 73. Los compases restantes, son un corto puente melódico entre una idea y la otra.



Figura 71. Compases 64-66

A partir del compás 78 Bor introduce la tercera idea melódica de este grupo temático. Ésta se extiende hasta el compás 85, donde el acorde de Mi mayor marca el inicio al centro tonal del movimiento.



Figura 72. Compases 79-81

Sección A', Compases 85-115

A partir del compás 86 se encuentra la recapitulación de la idea melódica principal, lo que marca el retorno a la primera sección. Esta consiste en una repetición exacta de la anterior.



Figura 73. Compases 85-87

Sección B', Compases 120- 131

Continuando con el desarrollo de la forma, se retoma la segunda idea temática, en esta ocasión desarrollando material melódico entre solista y acompañamiento.



Figura 74. Compases 121-123

Coda 145-164

El inicio de la sección de cierre del movimiento inicia en el compás 146. Esta se basa en la idea temática 1 y concluye en el compás 164 sobre el acorde de La mayor.



Figura 75. Compases 145-147

Capítulo 4: Dificultades técnicas y sugerencias para el estudio del repertorio.

4.1. Introducción

El proceso de ensamble de un recital de grado es un periodo largo que no sería posible sin el asesoramiento, la guía y confianza de un buen docente, pero, a la vez, al ser el momento cumbre la carrera, el estudiante debe tener la capacidad de poner en práctica todo lo aprendido en la carrera. He aquí algunos detalles útiles.

4.2. Bach: Suite 3 C major.

4.2.1. Preludio

Al abordar este movimiento primero, la lectura a primera vista para luego analizar las digitaciones más lógicas tratando de respetar el estilo de la pieza. También empezar con el metrónomo en 50 para ir ajustando la afinación y el ritmo perfectamente. Es importante afinar los acordes que están dentro de la línea melódica y buscar la afinación perfecta del movimiento. También trabajar el brazo derecho para distribuir el arco de la mejor manera pues esto equivale a un mejor sonido. También es importante practicar la pieza estrictamente con el metrónomo y sin las inflexiones normales de la pieza para lograr mantener el pulso. Luego de tener el pulso bien internalizado, entonces hacer las inflexiones, es decir, las pausas en los finales de frase.

Las ligaduras deben darle sentido al preludio y se consultaron muchas versiones hasta lograr encontrar las correctas para lo cuál fue necesario conversar con violistas y profesores de viola de diferentes países. Lo bueno es que ahora por las redes sociales esto se hace posible y es muy agradable ver que en la comunidad internacional de violistas están dispuestos a compartir información útil sin el común ego. Producto de la investigación se logra comprender que en las fórmulas de arcadas repetidas las dinámicas se alternan entre forte y piano. También la importancia de no usar demasiado brazo y energía, mas bien usar más la muñeca y el talón del arco

Una vez lista esta parte del trabajo, se empieza con el fraseo, las dinámicas y un vibrato sutil, respetando el hecho de que en el Barroco no se usaba el vibrato que

conocemos hoy. Para el fraseo y las dinámicas, resulta muy útil escuchar diferentes versiones (de los mejores violistas de la historia), para la toma de decisiones a este respecto.

4.2.2. Allemanda.

Igualmente, en este movimiento se procede a analizar las digitaciones que se acomodan a la fisionomía personal, respetando el estilo de la pieza. También se tiene presente que es una danza y el sonido debe ser liviano por lo cual se usa long spiccato y proceder a estudiar este golpe de arco separadamente.

Para el compás 6, se trabajan escalas en terceras a doble cuerda (Usar el libro de escalas de Flesch). Es de mucha ayuda tocar frente al espejo, grabar video y audio por frases (3 o 4 compases) para evaluar la afinación. El fraseo y las dinámicas se trabajan dependiendo de la frase respetando el estilo con un vibrato sutil. Enforcar el estudio en conseguir un sonido elegante y afinado perfectamente.

También es útil escribir los detalles conseguidos en la grabación. Todo esto me ayuda a memorizar y disfrutar más el movimiento. Se estudia con el metrónomo en 100 la corchea.

4.2.3. Courante.

Este movimiento es una danza muy alegre con corcheas cortas y bien definidas. Se usaron las arcadas más comunes y las digitaciones más convenientes para que el sonido sea parejo en su color ya que esto a su vez hace juego con las dinámicas. Se estudia con el metrónomo en 110 la corchea para subir el tiempo hasta 150 o más. También es importante usar menos arco para tener un mejor sonido más ligero.

4.2.4. Sarabanda

La Sarabanda es el corazón de la Suite, es diferente a todos los otros movimientos y tiene sus particularidades a la hora de estudiar. Se establecieron las digitaciones y arcadas pertinentes. Todo este movimiento se toca con el metrónomo en 50 o 60 la corchea. Debido a que tiene muchos acordes, se trabajó cada uno de forma

aislada. Se estudia la línea melódica aparte. Se debe prestar atención a la melodía que está en el medio.

Ensamblar todas las partes usando la cantidad de arco apropiada para dar solidez al sonido y que se fluido y conectado, respetando mucho las dinámicas para darle vida al movimiento y ayudarse con el vibrato.

4.2.5. Bourré 1 y 2

Estos movimientos de la suite son muy sencillos y conocidos, pero de igual forma es importante que se trabajé la afinación perfecta, las arcadas correctas y las digitaciones más adecuadas. Por ejemplo, las notas son cortas como long spiccato. En el Bourré 2 es necesario cuidar la afinación en el cambio de tono y recordar que es piano y no romántico. Además, hay que concentrarse en un bello sonido afinado respetando las dinámicas y manteniendo el estilo de danza. También grabar por partes buscando buen sonido, afinación y luego conectar todas las partes.

4.2.6. Gigue

En los compases 21-31 (y donde se repite) hay que darle la intención de crescendo ya que viene de un piano y cuidar la distribución del arco para que sea homogénea. En los compases 33-40 (y donde se repite) hay que ser cuidadoso con la afinación y las arcadas por las doble cuerdas y procurar que resuene la nota pedal. Cuidar las dinámicas y la afinación. Se estudia con el metrónomo en 140 la corchea como mínimo para llegar hasta 190 o más.

Para memorizar toda la suite, ayuda leer la partitura mientras escucha la grabación, solfearla por partes y grabarse por frases. La constancia y el estudio diario es lo primordial.

4.3. Hoffmeister: Concierto en Re mayor

4.3.1. Allegro

En las primeras lecturas del material, ir probando y estableciendo las digitaciones y arcadas más cómodas dentro del estilo y la composición corporal propia. Estudiar las melodías sin ornamentos hasta meterlos en tiempo. Los trinos son articulados

no vibrados. Estudiar la articulación sin vibrato. Los acordes estudiarlos por separado y cuidar de mantener la muñeca en la posición correcta. Para afinar correctamente del compás 73-79, estudiar terceras de Flesch. Cuidando que el arco se mantenga en el mejor punto de contacto para que el sonido siempre sea al estilo clásico siempre spiccato.

Para lograr articular correctamente las semicorcheas se estudian a diferentes velocidades, cambiando el ritmo y las arcadas hasta que se logre establecerlas en la memoria muscular de las manos. Practicar escalas en spiccato también me fue útil. Con la cadencia son útiles los mismos consejos. El arco clásico es siempre spiccato. El arco es lo más importante en esta obra, debe ser siempre: ligero, no tenuto y cada negra con diminuendo. El spiccato siempre horizontal no vertical. Ayuda mucho tener la muñeca y los dedos relajados por eso es vital calentar antes de tocar. Se estudia con el metrónomo en 120 la negra. Para el ensamble con el pianista no hubo mayor problema.

4.3.2. Adagio

Este movimiento está en Re menor por lo cual es muy importante tocar la escala de Re menor de Flesch con todas sus variaciones para ajustar la afinación. También es un movimiento totalmente contrastante, es muy dulce y al ser adagio lo que es un poco más costoso es adaptarse al metrónomo e igual que en el primer movimiento, estudiar primero sin los ornamentos, que son muchos.

Al momento de trabajar las dinámicas y el vibrato hay que asegurarse de que no se pierda el ritmo y establecer en qué momentos el vibrato debe ser lo más amplio posible. Es útil hacer ejercicios de vibrato y cambios de posiciones para asegurar la afinación. Y Finalmente lo medular para este *adagio* es encontrar un sonido hermoso para lo cual es útil tocar escalas con redondas en los diferentes puntos de contacto y que las arcadas sean las correspondientes y para darle mejor sentido es vital memorizar. Se estudia con metrónomo en 47 la negra y vibrar en lugares específicos.

4.3.3. Rondó. Allegro

Es una danza y debe tener el sentido de danza, es decir, arco liviano, pero todo bien articulado. Donde hay muchas semicorcheas, (compases 63 al 81) estudiar lento e ir subiendo la velocidad y también estudiarlo con diferentes ritmos. Los ornamentos se estudian lento hasta meterlos en tiempo y respetar las dinámicas. Como la pieza está en 6/8 se estudia con el metrónomo en 140 la corchea para ir subiendo hasta 190 para lo cual hay que hacer una operación matemática que resulta en que la negra con puntillo, es decir tres corcheas, queda en 60 y se puede subir hasta 80, pero para llegar a esa velocidad por el stress y los nervios puede ser algo peligroso.

El arco debe ser vivo y saltar mucho, con control, para lo cual se usa el arco en la tercera parte inferior en el punto de spiccato.

El vibrato usarlo en áreas específicas y no en todas las notas. Respetar las dinámicas. La interpretación es una de las cosas que más costó, pero tratar de memorizar es de ayuda con eso y aprender las frases.

4.4. Franz Schubert

4.4.1. Sonata Per Arpeggione (1er Movimiento)

Lo más importante en esta sonata es darle sentido. Las notas son sencillas y hasta fáciles de memorizar, pero darle la interpretación romántica es lo más difícil.

Las notas se estudian con mucho tiempo de antelación para no tener mayor problema y en este caso se trabajó en masterclass con diferentes profesoras de viola: una de Estados Unidos y otra de Venezuela, ambas violistas con mucha experiencia y ellas hicieron énfasis en la interpretación de este movimiento, en darle todo el sentido romántico usando el *vibrato* amplio y las arcadas correctas para sacar el mejor sonido posible de la viola. En definitiva, esta Sonata es de pura interpretación.

En los compases 162-164 fue de utilidad tocar cada nota con ritmos distintos tal como se estudia en el estudio #1 de Kreutzer. También trabajar el spiccato y long

spiccato para toda la pieza. Se elimina el tenuto ya que el arco debe ser muy ágil. El arco es el responsable del discurso musical.

4.5. Modesta Bor

4.5.1. Sonata para viola y piano (1er Movimiento)

Esta sonata tiene unas células rítmicas un poco complejas que requieren estudiar bien lento hasta comprenderlas. También se trabaja la afinación con mucho cuidado para evitar la disonancia con el piano. Se requiere especial cuidado al estudiar la afinación y el solfeo rítmico hasta tenerlo internalizado antes de tocar con la viola.

En las doble cuerdas de los compases 41-45, se estudió cada línea melódica aparte para luego unirla ya que esto ayuda con la afinación y la fluidez.

Se ha de tener cuidado con las digitaciones para mantener el color del sonido, por ejemplo, del compás 81- 83 mantuve todo en tercera posición para evitar el cambio de cuerda.

Las dinámicas e interpretación pueden parecer sencillas, pero tienen mucha importancia y es por eso que hay que entender que esta sonata es como una conversación y debe ser auditivamente contrastante.

Esta Sonata se asemeja a una discusión de una pareja de enamorados por lo cual tiene un tema femenino que es dulce y un tema masculino que es *marcatto* y contrastante. Lograr esa diferencia cuesta un poco, pero es una experiencia muy interesante. Ajustar el ensamble con el piano no es tan fácil, rítmicamente hablando, por lo cual el trabajo es intenso y la cantidad de ensayos no es suficiente.

Conclusión

Para lograr un buen recital se requiere tiempo y preparación. Es el principio de la carrera de un solista puesto que luego de eso vendrán muchos recitales de nivel profesional y por eso es que este recital es tan importante. Por otro lado, conocer el contexto histórico, los elementos de armonía y forma musical de las piezas a interpretar son fundamentales para lograr la interpretación más correcta y es el deber ser de el músico, hacer este análisis ante cada recital.

Recomendaciones.

Como recomendación considero que se debe trabajar mucho más la parte interpretativa y sobre todo del periodo moderno porque casi durante la carrera vemos muy poco material moderno.

La memorización debe ser trabajada de forma progresiva y acompañada por el profesor, o profesores especialistas en el tema, durante toda la carrera para que no sea solamente en el recital de graduación que el estudiante se enfrente a ese desafío.

Bibliografía

1. A blank slate: recording Bach's Cello Suites on viola. (2021b). Recuperado de <https://www.thestrad.com/playing-hub/a-blank-slate-recording-bachs-cello-suites-on-violas/13317.article>
2. Academia Solfeando (2024). La Música Barroca y su Influencia en la Teoría Musical Moderna. Solfeando. Recuperado de <https://www.academiasolfeando.com/la-musica-barroca-y-su-influencia-en-la-teoria-musical-moderna/>
3. Artaria Editions. (s. f.). Franz Anton Hoffmeister. Recuperado de <https://www.artaria.com/pages/hoffmeister-franz-anton-1754-1812>
4. Bach Perspectives, Volume 14. (s. f.). Google Books. Recuperado de <https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=So6UEAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT15&dq=Marshall,+2022,+suite+de+Bach+para+viola&ots=SOdCCf04LI&sig=RSNKdprriajfdQGmuwPEvf1hGSg#v=onepage&q&f=false>
5. Bio, & Bio. (2019, 21 junio). Johann Sebastian Bach. Biografías Cortas. Recuperado de <https://www.biografiacortade.com/johann-sebastian-bach/>
6. Britannica. (2023). Baroque music. Encyclopedia Britannica. Recuperado de <https://www.britannica.com/art/Baroque-music>
7. Britannica. (2011). Suite. Encyclopedia Britannica. Recuperado de <https://www.britannica.com/art/suite>
8. Brown, M. J.E. (2023, November 17). Franz Schubert. Encyclopedia Britannica. Recuperado de <https://www.britannica.com/biography/Franz-Schubert>
9. Cesarini, G. (2017). William Primrose, 23 agosto de 1904, una viola para la historia. Recuperado de <https://www.giannicesarini.com/william-primrose-hoy-1904-una-viola-para-la-historia/>
10. Fernández, T. y Tamaro, E. (2004) «Biografía de Franz Schubert». En Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea. Recuperado de <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/schubert.htm>
11. Guevara, Y. (2020, 15 junio). Modesta Bor, una mujer revolucionaria en el arte y en la existencia (+ video). Correo del Alba. <https://www.correodelalba.org/2020/06/15/modesta-bor-una-mujer-revolucionaria-en-el-arte-y-en-la-existencia-video/>
12. Emery, W. and Marshall, Robert L. (2023). Johann Sebastian Bach. Encyclopedia Britannica. Recuperado de <https://www.britannica.com/biography/Johann-Sebastian-Bach>

13. John, H. (2024). Suite No. 3 en C para Cello Solo, BWV 1009. Johann Sebastian BACH. Recuperado de <https://es.laphil.com/musicdb/pieces/3834/suite-no-3-in-c-for-cello-solo-bwv-1009>
14. Riquelme, J., Mena J. (2020) Hoffmeister: Concierto para viola y orquesta en Re mayor. Recuperado de <https://conciertosenelidelibes.wordpress.com/2020/12/03/hoffmeister-concierto-para-viola-y-orquesta-en-re-mayor/>
15. M.& MúsicaAntigua. (2021). A fondo... LA VIOLA DA GAMBA. Recuperado de <https://musicaantigua.com/a-fondo-la-viola-da-gamba/>
16. Macluskey. (2013b, agosto 31). Historia de un ignorante, ma non troppo. . . La Sonata "Arpeggione", de Franz Schubert | El Cedazo. <https://eltamiz.com/elcedazo/2013/08/31/historia-de-un-ignorante-ma-non-troppo-la-sonata-arpeggione-de-franz-schubert/>
17. Maelzner, K. (2014). Obras completas para piano de Modesta Bor. Ucv. Recuperado de https://www.academia.edu/3129671/Obras_completas_para_piano_de_Modesta_Bor
18. Martínez-Lombo Testa, María Julia (2008). "La recepción de las suites para violonchelo solo: Utilización en el siglo XX". Resonancias, vol. 4, diciembre 2008, pp. 55-61. Recuperado de <https://ria.asturias.es/RIA/handle/123456789/235>
19. Meridian Records. (2003). SIMON ROWLAND-JONES: Viola. Recuperado de <https://www.meridian-records.co.uk/artistsbiogs/simonrowlandjones.htm>
20. Metodosolfeando. (2023). La música del Barroco (Temática) - Solfeando. Solfeando. Recuperado de <https://solfeando.com/2023/01/20/la-musica-del-barroco-tematica/>
21. México, M. E. (2015). Las suites para violonchelo solo de J.S. Bach I. Música en México. Recuperado de <https://musicaenmexico.com.mx/las-suites-para-violonchelo-solo-de-j-s-bach/>
22. Modesta Bor. (2012). Fundación Modesta Bor. Recuperado de <https://fundacionmodestabor.wordpress.com/about/>
23. Moreno, V., Ramírez, M., & De La Oliva, C. (2022). Biografía De Franz Schubert. Buscabiografias.com. <https://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/2389/Franz%20Schubert>
24. Oestreich, J. R. (1995). Lillian Fuchs, 91, Violist and Teacher from Family of Musicians. Recuperado

- de <https://www.nytimes.com/1995/10/07/obituaries/lillian-fuchs-91-violist-and-teacher-from-family-of-musicians.html>
25. Parra, C. (2010). Tendencias musicales en el nacionalismo venezolano desde la música coral de Modesta Bor. Recuperado de https://ve.scielo.org/scielo.php?pid=S101029142010000100006&script=sci_arttext
 26. Peeva, T. D. (2011). "Lillian Fuchs: violista, profesora y compositora; aspectos musicales y pedagógicos de los 16 estudios de fantasía para viola". Tesis doctorales de LSU. 3589. Recuperado de https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_dissertations/3589
 27. PianoMundo. (2018, 11). La música del romanticismo o romántica: PianoMundo. - PianoMundo. PianoMundo. <https://www.pianomundo.com.ar/romantica-2/>
 28. Planeta Viola. (2018). William Primrose: La viola de oro del Siglo XX (Parte I) –. Recuperado de <https://planetaviola.com/2015/12/15/william-primrose-la-viola-de-oro-del-siglo-xx-parte-i/>
 29. Rivera, Ana. (2020). Qué es la música contemporánea y sus características. Recuperado de <https://www.unprofesor.com/musica/que-es-la-musica-contemporanea-y-sus-caracteristicas-4151.html>
 30. Saenz Abarzuza, Igor. (2017). Pau Casals y el re-descubrimiento de las Suites para violoncello solo de J.S. Bach. Recuperado de https://academicae.unavarra.es/bitstream/handle/2454/40604/ARTREV%207242229_Saenz_PauCasals.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
 31. Schwarm, B. (2018). Suites for Unaccompanied Cello, BWV 1007–1012. Encyclopedia Britannica. Recuperado de <https://www.britannica.com/topic/Suites-for-Unaccompanied-Cello-BWV-1007-1012>
 32. Tatton, T. (2011). Bach Violoncello Suites Arranged for Viola: Available Editions Annotated. Journal of the Americans Viola Society. 27 (2): 5-27. Recuperado de <https://www.americanviolasociety.org/wp-content/uploads/2022/03/JAVS-Summer-2011.pdf>
 33. The, M. O. (s. f.). BACH Cello Suites Fuchs Doremi 78012 [JW]: Classical CD Reviews- October 2005 MusicWeb-International. Recuperado de https://www.musicweb-international.com/classrev/2005/oct05/Bach_Fuchs_78012.htm
 34. Urbina, M., & Rojas, S. (2020). El Vademécum de la viola. ISBN: 9798566356181

35. Valencia Valderrama, O. L. V. V. (2012). FRANZ ANTON HOFFMEISTER (1754–1812): CONCIERTO PARA VIOLA Y ORQUESTA EN RE MAYOR. ANÁLISIS Y PROPUESTA INTERPRETATIVA. [Tesis de Licenciatura]. PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA. Recuperado de <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/11679/ValenciaValderramaOscarLeonardo2012.pdf;sequence=1>
36. Westberg, M. (2021). Why Do String Players Still Love Schubert's 'Arpeggione' Sonata? [Vídeo]. Strings Magazine. Recuperado de <https://stringsmagazine.com/why-do-string-players-still-love-schuberts-arpeggione-sonata/>
37. Winzenburger, W. (1970). Translation from Gerber's Historischbiographisches Lexikon der Tonkünstler (1790). Bach, 1(2), 26–30. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/41639784>