

UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

FACULTAD DE MÚSICA

Notas al programa: Sonata Arpeggione para Viola y Piano, Suite No.4 para Violonchelo BWV 1010.

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN MÚSICA

PRESENTA

MARÍA FERNANDA ARENAS MARÍN

ASESOR: MTRO. IGNACIO MACIAS GÓMEZ



Tuxtla Gutiérrez, Chiapas

Noviembre del 2021.

Índice

Introducción.....	3
Justificación.....	4
La viola	5
La Voluta.....	7
Las clavijas y el clavijero.....	8
Cuerdas.....	9
Diapasón.....	9
Cuerpo.....	10
Agujeros en forma de F.....	11
Puente	12
Grabaciones.....	14
Sonata arpeggione para arpeggione y piano.....	14
Sonata arpeggione para cello y piano.....	15
Sonata Arpeggione para viola y piano.....	16
Sonata Arpeggione para clarinete y piano.....	16
Suite para violonchelo solo No 4 en Mi bemol mayor, BWV 1010.....	17
Franz Peter Schubert.....	20
Contexto Histórico.....	22
Arpeggione, el instrumento.....	24
Sonata Arpeggione en La Menor D 821.....	26
Johann Sebastian Bach.....	33
Seis Suites para violonchelo solo.....	34
Suite para violonchelo solo No 4 en Mi bemol mayor, BWV 1010.....	36
Preludio.....	38
Allemande.....	40
Courante.....	43
Sarabande.....	45
Bourrée I.....	47
Bourrée II.....	48
Gigue.....	49
Conclusiones.....	50
Referencias.....	51

Introducción

El presente trabajo recepcional notas al programa contiene un análisis estructural y armónico de forma accesible para el público en general de dos obras contrastantes: “Sonata Arpeggione para viola y orquesta de Franz Schubert, primer movimiento” y La “Suite para violonchelo solo número 4 en Mi bemol Mayor, BWV 1010” de Johann Sebastián Bach.

Para cualquier violista cada pieza representa un reto enorme por las dificultades técnicas e interpretativas que representan, tales como: los constantes cambios de posición, saltos de cuerda con el arco sumados a la intensidad de cada frase. Lo anterior hace que éstas dos obras sean importantes dentro del repertorio para viola.

Cabe recalcar que de las suites para violonchelo Sólo de J. S Bach son obras que presentan un gran desarrollo melódico, técnico e interpretativo; y que trascendieron el instrumento para el que fueron compuestas, empezando a estudiarse y emplearse en diversos instrumentos no solo de cuerda frotada como la viola o el contrabajo, si no también para instrumentos de cuerda punteada como guitarra, laúd y arpa. De igual manera, se han convertido en repertorio para audicionar debido al nivel alto de dificultad que tienen.

A lo largo de este documento haré una breve reseña histórica de la viola, de los compositores, de las dificultades técnicas de cada obra, y de lo que cada una de estas piezas aportaron en mi carrera universitaria.

Justificación

La elección del programa de este recital, atiende al estudio de dos obras en las cuales se abordan técnicas que son de mucha ayuda para la interpretación general del repertorio violístico. Éstas son abordadas con la finalidad de tener una mejor comprensión de su dominio y un desarrollo óptimo en los ámbitos teóricos y prácticos de la música a interpretar en este recital.

Es indispensable para los violistas conocer y estar familiarizado con las suites para violonchelo de Bach, ya que en las últimas décadas se han incluido en el repertorio de audiciones.

Al estar compuestas para otro instrumento se tienen que adaptar o transportar a otra tonalidad para que suenen “bien”. En la parte técnica la Suite Num. 4, presenta diversos pasajes con acordes, notas pedales, saltos grandes de intervalos y dobles notas que requieren que el violista explore con diversas digitaciones y recursos técnicos al momento de montar la pieza y utilizar el que mejor se adapte a las características físicas del instrumentista.

Cada obra tiene el objetivo de contribuir al desarrollo de los recursos técnicos e interpretativos mencionados, identificando las dificultades técnicas con las que el violista se encontrará al momento de tocar dichas piezas. Por último, a través de un análisis, se espera tener una mejor comprensión de la estructura y armonía de la sonata y de las suites. Y que en un futuro sea de ayuda para los estudiantes de la Academia de cuerdas de la Facultad de Música de la UNICACH, en especial a los violistas en formación en dicha institución.

La viola

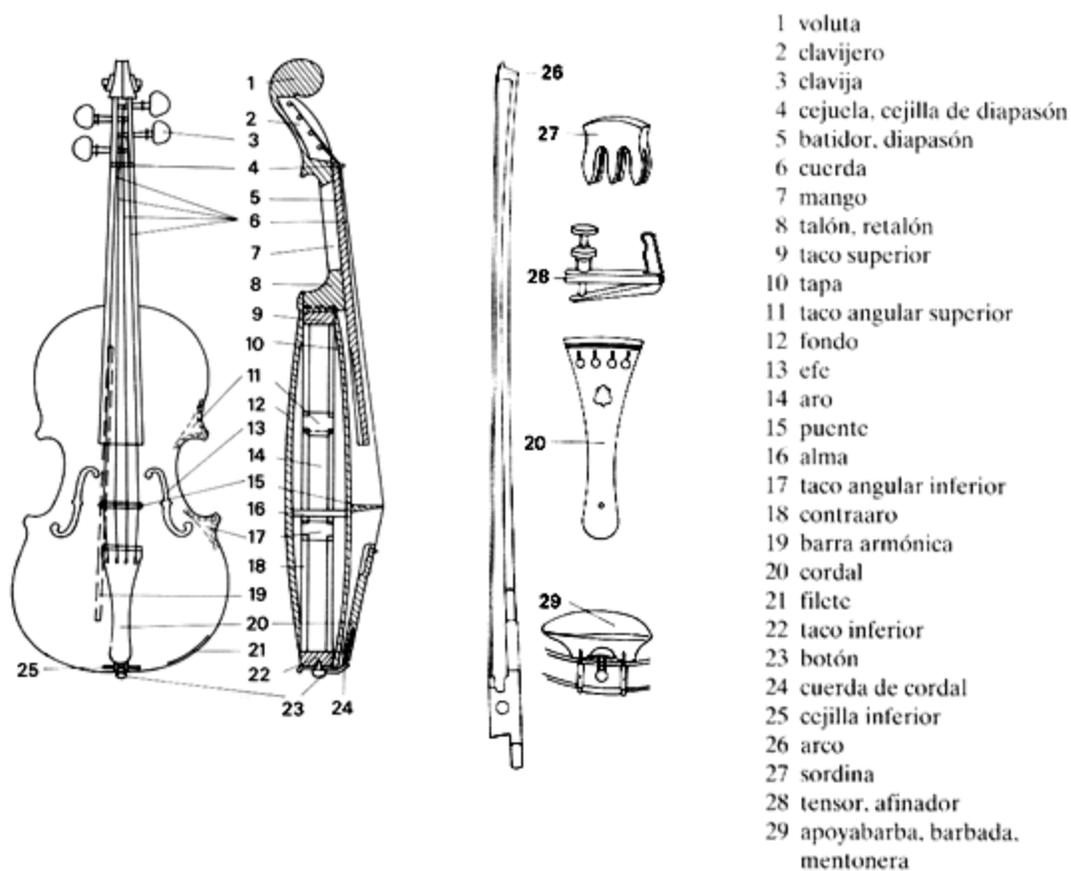
La viola tiene su origen en el norte de Italia, aproximadamente al mismo tiempo que el violín. La palabra viola designa, desde un concepto general, cualquier instrumento de cuerda frotada o punteada; y siguiendo un enfoque más específico de la familia en particular, el termino se refiere a la viola da braccio (cuyo significado en castellano es viola de brazo, miembro de la familia del violín) o viola da gamba (que en castellano quiere decir viola de pierna, miembro de la familia de la viola).

En alemán, el término que designa a la viola es Bratsche, que tiene su origen en la palabra italiana braccio (brazo en castellano). La etimología de la palabra Viola surgió en Italia a principios del siglo XVI. Por lo tanto, la viola posiblemente surgió un poco antes que el violín, ya que el violín es el diminutivo de la palabra viola. De esta manera, la viola se considera anterior al violín.

Después de haber sido el producto de la mejora de la VIELLE 1 y haber dado lugar a toda una familia de instrumentos con las mismas características y tamaños diferentes. La viola tiene cuatro cuerdas, siendo la más grave de la viola una quinta más grave que la cuerda inferior del violín (es decir, Do 2) (por ello, la viola tiene las mismas posibilidades técnicas que este, con diferencias sutiles en su ejecución).

A partir del siglo XVII, la viola era el instrumento central indispensable en los conjuntos de cuerdas; había por lo general dos o tres, cumpliendo tanto la función de contralto como de tenor y estaban construidos en tamaños proporcionales. En conjunto de cuerdas franceses a cinco voces, las tres centrales eran realizadas por violas.

En el siglo XVIII, hubo una normalización de los conjuntos de cuerdas, tanto en las orquestas, como en los conjuntos de cámara, especialmente con la aparición del cuarteto de cuerdas, que se debe a Joseph Haydn (1732-1809) más tarde immortalizado por Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791).



El papel de la viola, en otros tiempos limitado a desempeñar las modestas funciones, aunque necesarias, de complementar la armonía en el cuarteto y en la orquesta, ha adquirido gradualmente, en la segunda mitad del siglo XIX, una función bien distinta,

alcanzando un valor expresivo y autónomo reservado hasta entonces solo a los violines. A finales del siglo XIX, el instrumento volvió a adquirir prestigio, con el desarrollo de la técnica por Lionel Tertis (1876-1975) y las obras Virtuosísticas escritas para viola solista por compositores como Béla Bartók (1881-1945), Gyorgy Ligeti (1923-2006), Paul Hindemith (1895-1963) y Ernest Bloch (1880-1959).

Por otro lado, en cuanto a la construcción del instrumento se refiere, la familia Amati fue importante en la fabricación de violas en el siglo XVI en Italia. La viola y el violín modernos están compuestos por más de setenta piezas diferentes. Su cuerpo es una caja hueca, que consta de una tapa superior ligeramente curvada y de un fondo que están unidos por arcos, sobre los cuales se apoyan. La tapa armónica superior contiene dos aberturas acústicas en forma de EFE. El cordal fija las cuerdas y un diapasón sin trastes se proyecta por encima del mástil, en el que hay una voluta en el extremo, que sirve de ornamento.

La Voluta

La voluta de la viola es la parte superior del instrumento se encuentra por encima del clavijero. Este se puede identificar por su característico diseño en forma de caracol; sin embargo, algunos instrumentos más antiguos tienen caracoles que fueron tallados de forma más elaborada con animales o figuras.



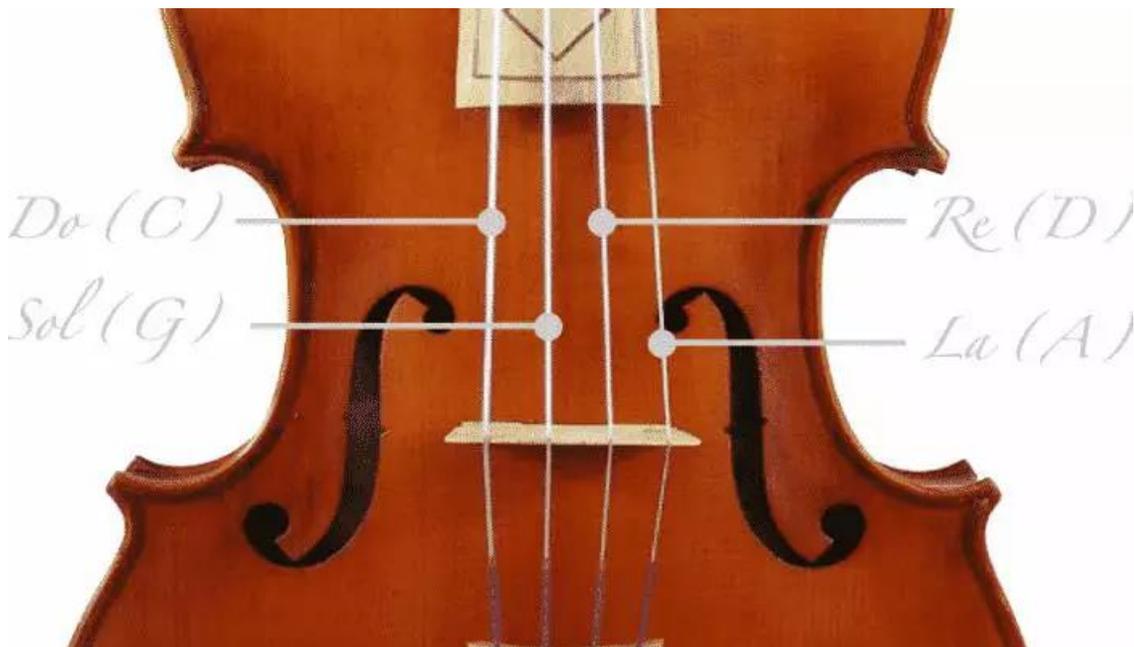
Las clavijas y el clavijero

Estas piezas se encuentran en la parte superior del instrumento, debajo de la voluta. El extremo de la cuerda se inserta en un pequeño agujero en la clavija, que mantiene la cuerda en su lugar mientras se enrolla alrededor de la clavija para apretar la cuerda. La mayor parte de la afinación de la viola se realiza apretando la clavija, y a veces se utilizan afinadores finos.



Cuerdas

Las cuerdas de este instrumento suelen estar afinadas en las siguientes notas C, G, D, A en un orden de menor a mayor. Las cuerdas están hechas de una variedad de metales diferentes (principalmente aluminio, acero y a veces oro). Sin embargo, algunos materiales sintéticos también se utilizan para producir cuerdas y las cuerdas de «tripa de gato» hechas de intestino animal siguen siendo relativamente populares hoy en día.



Diapasón

El diapasón es la superficie lisa y negra que se pega al mástil de la viola debajo de las cuerdas. Los violistas a veces tienen residuos negros en sus dedos en la mano izquierda

debido a que el esmalte negro se frota. Eventualmente el diapasón tendrá que ser repintado si esto empieza a suceder, ya que el color del diapasón comenzará a desvanecerse.



Cuerpo

El cuerpo de la viola es la parte que amplifica el sonido en la viola. El cuerpo de la viola puede estar hecho de una variedad de maderas diferentes. Mientras que la mayoría de las violas tienen respaldos de dos piezas que se unen con una costura en el centro, los respaldos de una pieza son los preferidos debido a su mayor resonancia. El tamaño del cuerpo de la viola ha sido experimentado de forma significativa a lo largo de su historia, con el fin de intentar mejorar la resonancia de las cuerdas DO y Sol de la viola.



Agujeros en forma de F

Después de que la vibración de la cuerda resuena dentro del cuerpo de la viola, las ondas sonoras son dirigidas fuera del cuerpo a través de los agujeros F.



Puente

El puente de la viola se presenta en diferentes ángulos de curvatura. Un ángulo más pequeño hace que sea más fácil tocar los acordes o dobles cuerdas. Mientras que los puentes más curvos hacen más fácil tocar las notas correctas sin raspar una cuerda equivocada. El puente también tiene los canales que ayudan a detener las cuerdas uniformemente.



Las cuerdas tienen un extremo unido al cordal y a través del puente de madera, con una altura, espesor, ancho y posición determinados, se extiende hacia el diapasón y una pestaña de ébano o marfil llamada cejilla, enrollándose en las clavijas, que regulan su tensión y proporcionan la afinación adecuada de cada cuerda.

Al ser frotadas con el arco, las cuerdas producen vibraciones que son transmitidas a la tapa superior y a la tapa inferior, a través del puente y del alma, amplificando de esa forma el sonido. Las “efes” forman un sistema acústico de subsidiario y contribuyen de forma considerable a la resonancia total.

Antecedentes

Dentro del repertorio para viola, muy pocas obras han sido escritas para dicho instrumento, la mayoría han sido transcritas o editadas para que el violista las pueda tocar. Cabe mencionar que en la actualidad muchos compositores empezaron a hacer obras para viola, esperamos en un futuro contar con un repertorio bastante amplio que este compuesto en su noventa por ciento de obras específicamente de viola.

La “Sonata Arpeggione” fue escrita inicialmente para el instrumento “arpeggione” años después hicieron diferentes transcripciones para otros instrumentos entre ellos el violonchelo y la viola. Ya que el arpeggione había quedado en el olvido, siendo un instrumento que ya rara vez se tocaba.



La “Suite para violonchelo solo No 4 en Mi bemol mayor, BWV 1010” al igual que la sonata Arpeggione fueron escritas para “otros instrumentos”, en este caso ,la suite fue escrita para violonchelo, y más tarde transcrita para viola.

Grabaciones

En la actualidad existen una gran cantidad de grabaciones de la sonata Arpeggione.

Podemos encontrar diferentes versiones de ésta:

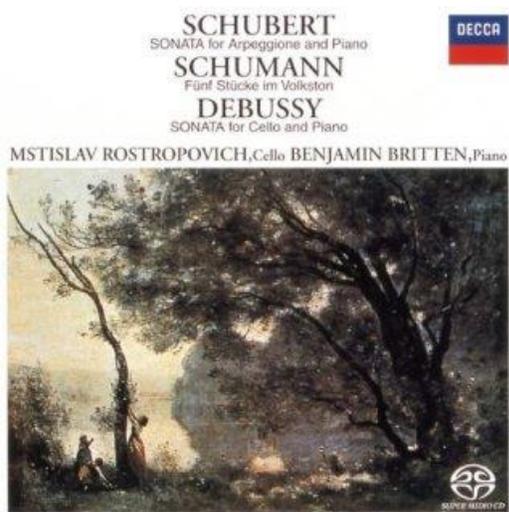
Sonata arpeggione para arpeggione y piano.

Klaus Storck tocando un pequeño y agradable *arpeggione* perteneciente a un pupilo de Staufer, complementa el delicado y retraído fortepiano vienés de comienzos del S. XIX tocado por Alfons Kontarsky (Archiv, 1974). Pese a la rudeza del resultado sonoro, encontraremos novedades, como el superarpegio en los últimos compases del *allegro*, o como que el último acorde roto de la sonata se toque *pizzicato* aunque la partitura escriba *arco*.



Sonata arpeggiata para cello y piano.

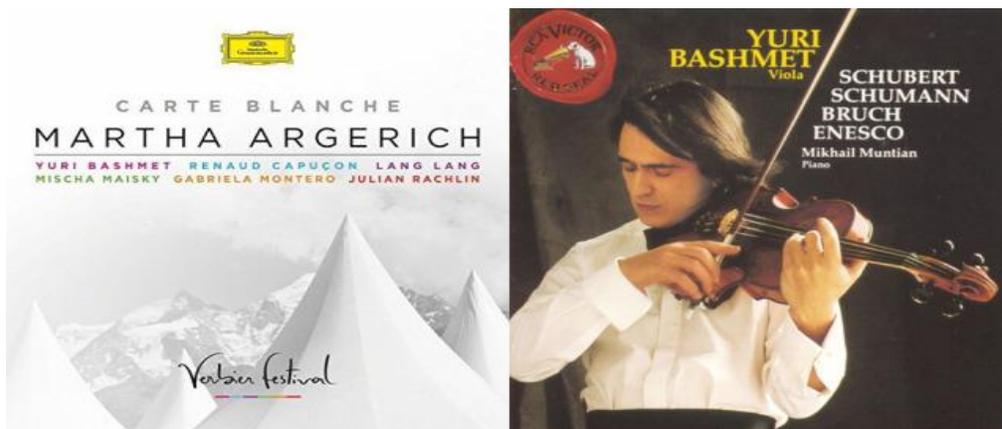
La primera vez que Mstislav Rostropovich escuchó a Benjamin Britten tocar los compases iniciales de la Sonata quedó tan deslumbrado que no fue capaz de entrar a *tempo*, por lo que le pidió que empezara de nuevo “*con menos belleza*”. Escuchando esta grabación (Decca, 1968) es fácil ver por qué: El teclado encantado, el ritmo lento y sombrío, la delicada articulación. El respeto mutuo conduce a una ejecución mucho más dialogada de lo habitual, intensamente dramática.



Pieter Wispelwey (cello de 1760 con cuerdas de tripa, cruelmente expuesta su impecable afinación por la ausencia de vibrato) y Paolo Giacometti (pianoforte vienés de principios del XIX, ligero de textura, ágil de mecánica). Dos instrumentos bien emparejados que resuelven problemas de equilibrio, aunados a una gentil sensibilidad que se acomoda al flujo rítmico de la obra. (Channel, 1996).

Sonata Arpeggione para viola y piano.

Yuri Bashmet es uno de los mayores exponentes de la viola solista, enfocando a la manera romántica cada matiz casi como Rostropovich, pero con mayor equilibrio entre drama y ternura. Vibrato expresivo, y elegantes cambios de posición.



Sonata Arpeggione para clarinete y piano.

Gervase de Peyer (clarinete) y Gwenneth Pryor (piano) (Chandos, 1982), aunque la adaptación suba o baje melodías por octavas, y algunas líneas sean transferidas del solista al piano. Fraseo cantabile pero con una agilidad y rango sobrehumanos.

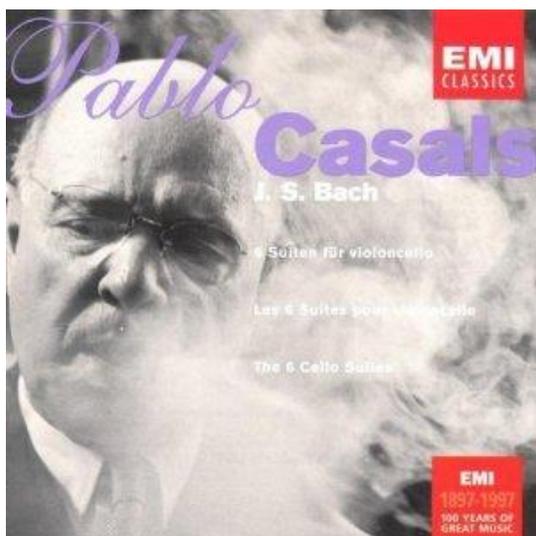


Suite para violonchelo solo No 4 en Mi bemol mayor, BWV 1010

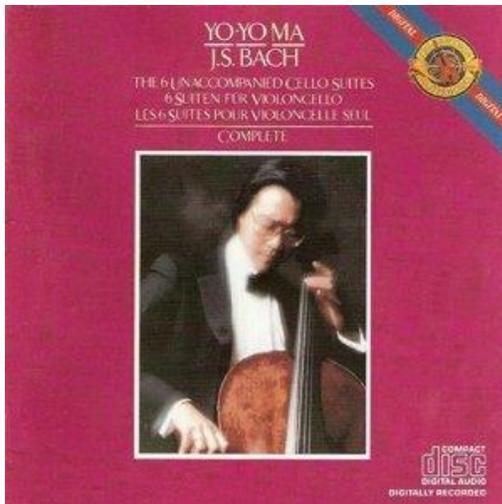
La Suite No. 4, al ser una obra compuesta para violonchelo, podemos encontrar grabaciones de los mejores violonchelistas como Mischa Maisky, Pau Casals, Pieter Wispelwey entre otros. También encontramos grabaciones de las transcripciones para viola, interpretadas por grandes violistas como Nabuko Imai, y Tabea Zimmermann.

La primera versión propuesta es la de Pau Casals, remasterizada por EMI en 2003.

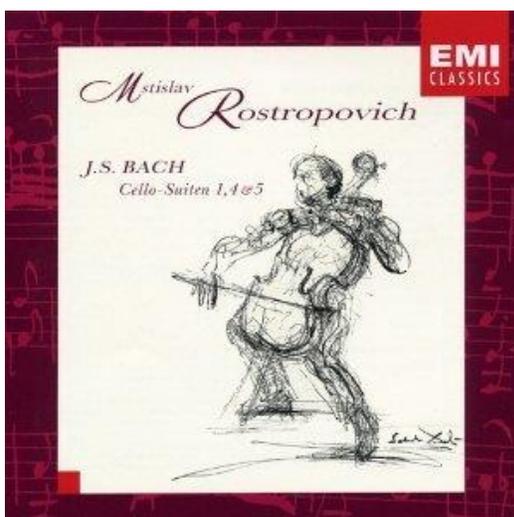
Dinámicas variables, tempi cambiantes, expresionismo trágico, dramático, poético: Casals rescató las suites del olvido, y las estableció como clásicas.



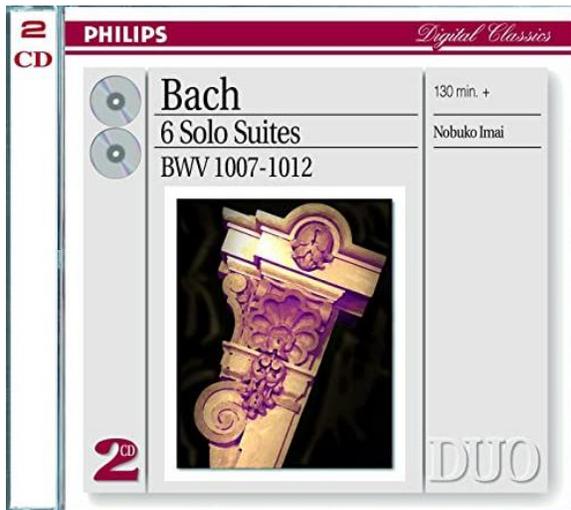
El joven YoYo Ma despertó a una generación entera con este clásico de la fonografía (Sony, 1983). Canta, baila, alterna pies y dinámicas. A la riqueza tímbrica seductora se une un generoso uso del vibrato y un arco ligadísimo.



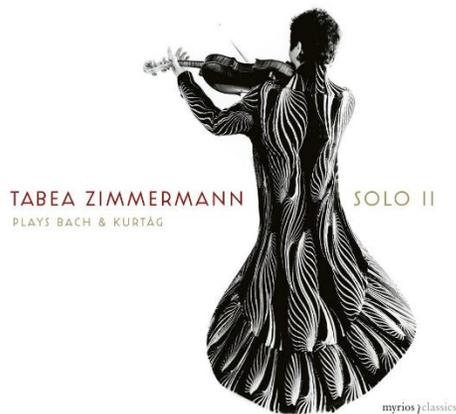
La interpretación de Rostropovich no es veloz, si no apresurado (los errores de entonación abundan), faltan los contrastes, la pausa. La suavidad de su timbre, y las variaciones dinámicas en las repeticiones no consiguen hacer olvidar cierta sensación de monotonía, quizá esto tenga que ver con la elección del tempo que a veces no parece ser del todo coherente con las danzas en cuestión.



Nabuko Imai ha realizado un estudio meticuloso de las obras de Bach para acercarse al máximo al estilo purista del compositor. De ahí las magníficas versiones de las Suites de Bach.



Tabea Zimmermann es la reina actual de la viola. Nadie ha hecho tanto por este instrumento en los últimos treinta años como ella. Para Tabea cantar con la viola es lo más importante y es algo que podemos escuchar desde la primera nota de la pieza.



Sonata Arpeggione D821 de Schubert, 1824 Viena.

Franz Peter Schubert

El 31 de enero de 1797 nace en la zona de Lichtental a las afueras de Viena, Franz Schubert. Sus inicios en la música fueron a la edad de 8 años. Fue su padre quien le enseñó lo básico del violín al grado de poder tocar duetos de violín fáciles. En el cuarteto de cuerdas de la familia, él tocaba el viola. Con facilidad superó a su padre y hermano, pero a pesar de eso él siguió tocando con ellos, ésa fue una actividad que ejerció influencia en su evolución como compositor. Durante la década de 1810, Schubert escribiría aproximadamente la mitad de sus veinte cuartetos de cuerda para este conjunto familiar.

Salieri por algunos años fue la figura paterna artística de Schubert, un papel que al final vendría a ocupar Beethoven. Schubert se convirtió en un apasionado de la música de Mozart, en especial de sus últimas sinfonías, así como de los “tiempos lentos” de Haydn y de las obras de Beethoven, al que considera como el “GRAN MAESTRO”, algunos dicen que Schubert tuvo un “complejo Beethoven” (Gibbs., 2000)

El éxito de Schubert durante la década de 1820 se debió a los “lieder”, danzas, canciones polifónicas y música para teclado. Tenía aspiraciones más altas y en los años 20 (1800) se dedicó más a la composición de ambiciosas obras dramáticas, religiosas, para teclado y de cámara y orquestales.

El catálogo de Deutsch enumera unas 1,000 obras, empezando por la fantasía en Sol mayor para teclado a cuatro manos y acabando por la que fue la última obra terminada de

Schubert: “Die Taubenpost”. El número de obras es un tanto engañoso, ya que muchos lieder, canciones polifónicas y danzas sé escribieron o publicaron formando series.

Canciones como “Erlkönig” y “Gretchen am Spinnrade”, cuentan por tanto como obras independientes mientras que “Schwanenengesang”, que agrupa trece canciones, recibe un sólo número Deutsch (D957). Si cada obra vocal y danza concreta se contase por separado, el número total sería mucho más elevado. (Gibbs., 2000)

Unas tres cuartas partes de sus composiciones, más de setecientas obras, fueron escritas durante la primera década de labor de Schubert, antes de 1821, cuando empezó a ser públicamente reconocido con ediciones y destacadas interpretaciones públicas.

Schubert fechó con exactitud todas las composiciones y por tanto, estas hacen una especie de diario de su desarrollo como compositor, que resultan ser realmente valiosas por la falta de cartas y otros escritos suyos.

Contexto Histórico

A finales del siglo XVIII, Viena disfrutaba de su edad musical de oro gracias a grandes genios como Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Salieri, Gyrowetz y Hummel. Todos ellos extranjeros de esta célebre ciudad, la capital del imperio Austriaco. Franz Schubert fue el único de los grandes compositores de esta época que nació en Viena.

Desde la década de 1760, y hasta 1828, setenta años aproximadamente abarcan toda la carrera de Mozart, la madurez de Haydn, la muerte de Beethoven y Schubert. Todos ellos fueron testigos de las glorias del estilo clásico, del nacimiento del romanticismo musical y del sorprendente cambio en la cultura musical como la introducción a los conciertos modernos y la creación de un nuevo “estatus” para los músicos que trabajaban como artistas creativos independientes. Gran parte de la música y de la vida musical que conocemos y valoramos hoy apareció durante este notable período. (https://scherzo.es/wp-content/uploads/2019/07/Scherzo_221-Julio07.pdf)

En este momento Beethoven es la figura capital, quien marca la unión entre el pasado clásico y el futuro romántico. Bajo la bendición de Mozart y enseñado adecuadamente por Haydn, Beethoven fue el imponente modelo de muchos compositores de esa época. Schubert apreció esta herencia musical, aunque vivió una existencia completamente diferente a la de sus predecesores, él un compositor que trabajaba por cuenta propia, sin título ni posición. Murió exactamente 20 meses después que Beethoven; era de la generación siguiente a este sin embargo, contemporáneo suyo.

Mientras las óperas de Rossini deleitaban al público vienés desde 1816 y la “brujería” del gran Paganini los deslumbraba en 1828, Beethoven se elevaba artísticamente por encima de ellos y el mundo musical era consciente de esto. Schubert admiraba sinceramente a Rossini y se sintió abrumado al oír tocar a Paganini, pero Beethoven consumió sus pensamientos.

Arpeggione, el instrumento.

Fue inventado en 1823 por Georg Stauffer, el arpeggione es un instrumento de cuerda frotada, con una estructura similar al violonchelo pero en lugar de cuatro cuerdas tiene seis afinadas como las cuerdas de la guitarra. El cuál se colocaba entre las piernas, en su mango tiene trastes de la misma forma que la viola de gamba. Stauffer lo llamo arpeggione porque se supone que estaba especialmente dotado para producir arpeggios, debido a su afinación “Guitarrística” (Luis, 2011)



El instrumento gozó de muy poca aceptación del público vienés. Su vida fue de 10 años aproximadamente, pasado estos años pasó al olvido. Hoy en día se muestra en el Metropolitan Museum de Nueva York un arpeggione original de George Stauffer.

Se sabe como eran, gracias a las descripciones de la época, dibujos, papeles y documentos pero no se sabe cómo sonaba.

Nicolas Deletaille Luthier e intérprete se basó en las descripciones existentes para construir uno y así poder ejecutar la sonata arpeggione como se supone debe de sonar.

Durante los 10 años de vida del instrumento algún compositor se lanzó a componer obras para este instrumento, entre ellos Franz Peter Schubert. No se sabe con exactitud quien fue la persona que encargó la composición de la sonata arpeggione, algunos dicen que fue su propio inventor Stauffer para promocionar su instrumento, hay quienes piensan que fue un amigo de Schubert, Vincenz Schuster virtuoso del arpeggione.

Schubert era un excelente guitarrista y fue capaz de escribir para este instrumento, utilizando la resonancia de cuerdas abiertas, pasajes arpegiados de carácter improvisatorio.

Sonata Arpeggione en La Menor D 821

Escrita para el “Arpeggione, su transcripción a viola es una obra característica del repertorio violístico. Escrita en 1824 en Viena presenta un carácter melódico a comparación de otros compositores, muy típico de Schubert, con motivos de tres o cinco compases algo que ya anticipaba al romanticismo.

La sonata fue escrita pensando en las características del “Arpegione” por tal motivo la pieza contiene dificultades para los violistas dada su extensa tesitura de cuatro octavas y el diferente sistema de afinación.

La estructura general de esta sonata es la siguiente:

Introducción	Compases 1 al 9		La menor
Exposición	Compases 10 al 17	A1	La menor
	Compases 18 al 21		Sib Mayor
Transición	Compases 22 al 31	A2	La menor
	Compases 31 al 35		Do Mayor
Tema secundario	Compases 36 al 40		Sol Mayor
	Compases 40 al 75	B	Do Mayor
Desarrollo	Compases 76 al 81		Fa Mayor
	Compases 82 al 99		Re Menor
	Compases 100 al 104		Sib Mayor
	Compases 105 al 107		Fa menor
	Compases 108 al 111		Reb Mayor
	Compases 112 al 123		Mi Mayor
Re exposición	Compases 124 al 125		Do Mayor
	Compases 126 al 133	Tema A	La menor
	Compases 134 al 137		Sib Mayor
	Compases 138 al 143		La menor
Transición	Compases 144 al 150		Mi Menor
	Compases 151 al 158		La menor
Tema Secundario	Compases 159 al 161	B	La Mayor
	Compases 162 al 163		Do# menor
	Compases 164 al 190		La Mayor
Coda	Compases 190 al final		La Menor

Introducción:

Comienza en el compás uno con el tema en el piano; en la tonalidad de la menor.

Franz Schubert (1824)

Allegro moderato

Viola

Piano - right

Piano - left

En el compás siete aparece una sexta napolitana.

Allegro moderato

6

cresc.

decresc.

cresc.

decresc.

Exposición:

Comienza en el compás diez, la viola presenta el tema A1 en la tonalidad de la menor.

Allegro moderato

mf

Allegro moderato

cresc.

decresc.

(p)

Este tema ya había sido presentado en la introducción por el piano.

11

decresc.

p

cresc.

La melodía del solista está construida a partir de grados conjuntos y requiere que el intérprete conecte muy suavemente cada una de las notas, logrando emular la voz humana, pero teniendo en cuenta también la necesidad de crear el efecto de crescendo progresivo.

En el compás 17 encontramos una cadencia, seguida de un puente modulante en Sib Mayor,

16

decresc.

pp

cresc.

fp

decresc.

cresc.

decresc.

pp

cresc.

fp

decresc.

cresc.

cresc.

Musical score for measures 21-24. The top staff is a single melodic line with dynamics *cres.* and *pp*. The bottom staff is a piano accompaniment with *cres.* and *pp* markings.

El puente modulante dura cuatro compases, en el compás 22 la viola presenta el tema A2 en la tonalidad de La mayor.

El tema A2 no es tan cantábil con el primer tema, el intérprete debe de saber que ahora no solo pensara en conectar notas, si no en tener un sonido limpio y concreto. Pasando menos arco y acentuando el inicio de cada grupo de semicorcheas.

La transición inicia anacrusa al compás 31 en la tonalidad de Do mayor, en ese mismo compás encontramos un puente modulante.

En el cuarto tiempo del compás 35 hay una dominante recortada que resuelve a la tonalidad de Sol mayor en el compás 36.

Musical score for measures 35-36. The top staff shows a melodic line with a *v* marking and a box labeled **A**. The bottom staff shows piano accompaniment with a box labeled **A** and dynamic markings *f* and *fz*.

Dominante recortada

Tema secundario B

Encontramos un ritardando en el tercer tiempo del 39 justo antes de iniciar en el relativo mayor de la tonalidad (Do Mayor)

La estructura básica de este tema lo encontramos en el compás 40.

Esta estructura está formada por 4 grupos de semicorcheas, cada grupo con su respectiva ligadura. El piano y el solista tienen pequeñas respuestas entre sí.

Desarrollo:

Del compás 76 al 81 está en la tonalidad de Fa Mayor.

A partir del compás 82 modula a Re Mayor hasta el compás 99.

Musical score for measures 76-81. The score is written for guitar and piano. The guitar part starts with a first ending bracket over measures 76-77, followed by a second ending bracket over measures 78-81. The piano part is written in treble and bass clefs. Dynamics include *fz*, *p*, and *cresc.*. Performance instructions include *(poco rit.)* and *[Pizz.]*. A common time signature 'C' is present in both parts.

En el compás 76 encontramos entre paréntesis Pizz, el solista sabe que debe de apoyar el pulgar de la mano derecha sobre el diapasón y con el segundo dedo percutir la cuerda con un movimiento en dirección hacia la voluta.

Musical score for measures 78-81. The score is written for guitar and piano. The guitar part starts with a first ending bracket over measures 78-81, followed by a second ending bracket over measures 82-85. The piano part is written in treble and bass clefs. Dynamics include *decresc.*, *cresc.*, *f*, and *p*. Performance instructions include *Arco*.

Re exposición Tema A1

126 **F** (*a tempo*)
mf
a tempo
F *p*

Del compás 124 al 141 la viola presenta la Re exposición del tema A1 en la tonalidad de la menor.

A partir del compás 142-148 modula a Mi menor.

Suite para violonchelo solo No 4 en Mi bemol mayor, BWV 1010

Johann Sebastian Bach

Nace el 31 de marzo de 1685 en Eisenach, Alemania. Provenía de una familia prolífica de músicos de la que el fue la quinta generación, en su época, varias decenas de miembros de la familia fueron músicos de la corte o de iglesia. Su padre, Johann Ambrosius Bach, su hermano mayor y un primo de su padre, organista lo iniciaron en la música. Fue un estudiante autodidacta apasionado y virtuoso en varios instrumentos como el violín, la viola pero especialmente en el clavecín y el órgano.

De 1717 a 1723 Bach estuvo en Köthen en el puesto de maestro de capilla para el príncipe Leopoldo d'Anhalt-Köthen era el puesto más exigente para un músico en aquella época. El príncipe, decidió desarrollar la música profana alemana y dedicó una parte consecuente de su presupuesto en contratar a buenos músicos, así fue como Bach disponía de un ingreso cómodo rodeado de un ambiente favorable. Este período de bienestar le permitió escribir sonatas y partitas para violín solo, sus suites para violoncello y los seis conciertos de Brandenburgo, además de obras para flauta y laúd.

Constituyó una biblioteca con la ayuda de su esposa Anna Magdalena Wilcke, quien fue hija de un gran músico. Bach componía piezas de todas las formas musicales utilizadas en su tiempo, excelente en fugas, cantatas y suites. Su catálogo de obras es muy extenso, con más de mil composiciones. (Wolff, 2000)

Seis Suites para violonchelo solo

J. S. Bach compuso las suites en 1720, mientras estaba trabajando como maestro de capilla para el príncipe Leopoldo en Köthen. Aunque no hay escritos que digan que las suites fueron compuestas para una ocasión en especial o a petición de alguien. Bach era responsable de la música de la iglesia y de la corte, y tenía la libertad de experimentar con música instrumental de muchas maneras. Gracias a esta libertad fue como pudo experimentar sobre el violín y el violonchelo, e hizo en el caso de este último, toda una primicia como instrumento solista. Las suites fueron sin duda un gran reto para Bach como lo han sido para muchos compositores, así como de los músicos que las han interpretado; esto por el hecho de que en muchos momentos Bach pensó en más de una voz sucediendo simultáneamente, haciendo preguntas y respuestas entre voces, como un tipo de polifonía en un instrumento de cuerda que generalmente hacía una voz o línea melódica. Las seis suites para violonchelo, tienen una concepción cercana en tiempo con las obras para violín como son las Sonatas y Partitas para violín solo, planteando una música sin acompañamiento, lo cual como se mencionó fue una innovación ya que se estaba en “la era del bajo continuo“. Con estas obras, el instrumento de cuerda en cuestión extendería muchas de las posibilidades polifónicas de las que es capaz.

(6 Suites a Violoncello Solo senza Basso BWV 1007-1012, 2000)

En un momento muy temprano la incompreensión rodeó a las obras, hasta el punto de negarse todo alcance estético y ver en ellas solo una mera propuesta pedagógica, un catálogo de dificultades que debía resolver el violonchelista, no composiciones musicales en sentido estricto, malentendido que prevaleció durante muchos años. Un gran desenfoque y por lo mismo menosprecio hacia toda esta obra se produjo sustancialmente durante el

romanticismo, tal vez por el ideal artístico que en ese momento se imponía esto a su vez obstaculizaba valorar en su justa medida unas páginas de cuerda sin acompañamiento.

Además de todos los avances técnicos hacia el instrumento se le da un atributo histórico, puesto que son las primeras composiciones para instrumento solo escritas por un autor no violonchelista (Bach tocaba fundamentalmente el violín como instrumento de la orquesta). Como las obras se encuentran repletas de arduas dificultades, siempre se ha defendido la postura de que Bach que entendía la composición desde un punto de vista práctico e inmediato, pensó al escribirlas en las capacidades concretas de algún gran ejecutante de la época que se moviera dentro de su círculo. Por otra parte, se ha defendido otra proposición igualmente interesante, que en su caso afecta al origen y sentido de las obras. Consiste en la idea de las suites como un plan primeramente pensado para la viola da gamba. Ahora bien, las piezas fusionan rasgos alemanes, franceses e italianos, algo que participa en el estilo de la música barroca de juntar ciertos estilos en una sola obra. Las Suites siguen en lo formal el orden de danzas establecido: Alemanda, Courante, Sarabanda y Giga, siempre con la introducción de un Preludio.

La danza, estilizada o no, se hace presente, hasta posibilitar la idea de las danzas como el elemento principal en las Suites. Entre Sarabanda y Giga se dispone el único elemento variable en las suites. Un par de danzas que Bach cambió en las diferentes suites. Danzas de carácter siempre mucho más ligero que contienen el lado más bailable de las obras, son los Minuetos en las Suites I y II; Bourrées en las III y IV, y, finalmente, Gavotas en las dos restantes.

Suite para violonchelo solo No 4 en Mi bemol mayor, BWV 1010

La “Suite para violonchelo solo No. 4 en Mib mayor, BWV 1010” de Johann Sebastián Bach se interpreta debido a la fuerza y el reconocimiento que se ha ganado dentro del repertorio habitual del instrumento. Esto, por supuesto, gracias a la riqueza musical y estilística que propone el compositor. Adicionalmente, aunque no existen manuscritos firmados por la propia autoría de J.S. Bach, si sobreviven versiones como las de Ana Magdalena Bach o Joseph Peter Kellner con varias diferencias entre sí, por lo cual es aún más necesario el entendimiento de la música para la previa selección de una edición final. Todas estas características hacen de esta pieza un trabajo desafiante para el instrumentista que debe necesariamente demostrar un dominio superior del instrumento.

Esta suite se divide en seis movimientos cortos, cumpliendo con la estructura de una suite barroca según el Diccionario Harvard de la Música (Harvard University, 2003). Empezando por un preludio inicial seguido por los cinco movimientos de danza: Allemande, Courante, Sarabande, Bourrée I y II (la danza galante de la suite, como en el caso de la tercera suite) y, finalmente, la Gigue. Cada una de estas danzas tiene sus características y rasgos particulares las cuales han sido explotadas y desarrolladas a lo largo de los años por diversos compositores.

A diferencia del manuscrito de las sonatas y partitas para violín solo que están autografiadas por el autor, las suites para violonchelo solo carecen de dicha firma. Algunos académicos consideran que debió existir un manuscrito original y una copia hecha por el mismo J.S. Bach que desafortunadamente desaparecieron en el camino. Se cree que el original extraviado pudo haber sido creado durante el periodo de Köthen (1717-1723),

posiblemente cerca de 1720 y que la copia del manuscrito original también hecha por Bach haya sido escrita entre 1720 y 1730. (BÄRENREITER, 2000)

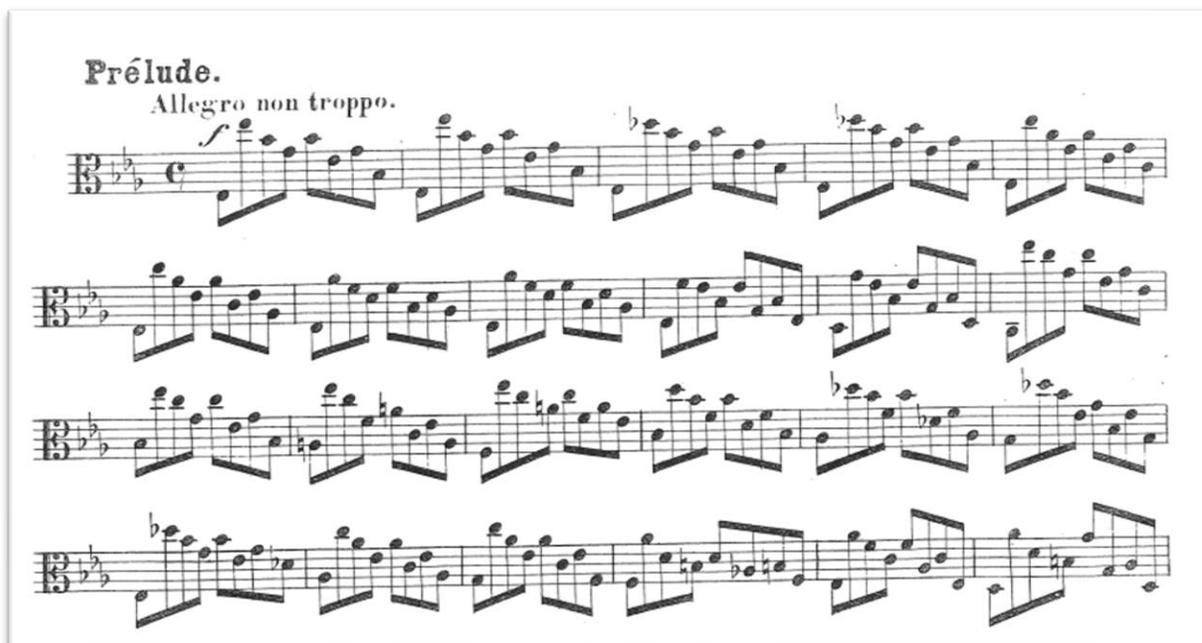
A pesar de la ausencia del manuscrito hecho directamente por el compositor, tenemos otras fuentes con cierta autoridad por su cercanía con J.S. Bach como lo son:

- a) 6 Suites a Violoncello solo senza basso composèes par J.S. Bach: Copia del manuscrito hecha por Anna Magdalena Bach en algún momento entre 1727 y 1731.
- b) Sechs Suonaten pour le viola de basso par Jean Sebastian Bach: Copia de manuscrito hecho por Johann Peter Kellner hecha entre 1725 y 1727.
- c) Suiten und preludien für das violoncello von Joh. Seb. Bach: Copia hecha por dos copistas cuyo nombre es desconocido durante la segunda mitad del siglo XVIII.
- d) 6 Suite a violoncello solo. Del sigl: Joh. Seb. Bach: Esta copia hecha por un autor anónimo y en donde por los estudios realizados al papel se permite establecer que fue realizado a finales del siglo XVIII.
- e) Six sonates ou etudes pour le violoncelle solo Composèes PAR J. Sebastien Bach: Copia publicada por Janet et Cotelte en París alrededor de 1824.

A pesar de que existan numerosas fuentes de la obra, ninguna es precisa en su totalidad por dos razones; la inexistencia de una copia hecha por Bach y porque en todas, de cierto modo, hay varios errores de articulación.

Preludio

El motivo característico de este movimiento son las corcheas, las cuales van variando sutilmente entre acordes de la tonalidad. A simple vista se puede subestimar la dificultad del preludio, el cual está compuesto en su mayoría por corcheas.



La dificultad de las corcheas, es su afinación. La mano izquierda tiene que mantener distancias entre cada dedo que la mayoría de las veces son demasiado grandes a lo que normalmente se está acostumbrado, esto hace que con forme la pieza va avanzando, la mano izquierda se va cansando y cerrando, esto quiere decir que las distancias entre los dedos se hacen más cortas provocando que la pieza se desafine. Hay que tomar en cuenta que se están tocando acordes y no notas al azar, así que cada dedo se debe de afinar con el anterior para asegurarse que la afinación sea la correcta.

- Ejemplo: Primer compás, tercera corchea. SI bemol, seguido de un Sol natural, al poner el Sol se tocan ambas cuerdas para checar si esa tercera esta afinada.

El arco debe de estudiarse por separado, por los grandes cambios de cuerdas que se tienen a lo largo de la obra.

The image shows a musical score for five staves in 3/8 time. The first staff contains a melodic line with eighth notes and a half note. A black arrow points to a note with a flat sign (B-flat) in the third measure. The second and third staves contain complex rhythmic patterns with many notes beamed together. The fourth and fifth staves continue the complex rhythmic patterns. A black arrow in the fifth staff points to a note with a natural sign (B natural) in the third measure. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'f'.

Del compás 49 al 61 encontramos por primera vez semicorcheas. Este pasaje se puede interpretar como una cadenza, con un estilo libre, pero respetando el ritmo. Haciendo un calderón en el acorde del compás 59 alargando la nota más aguda de este acorde.

Allemande

La forma de la Allemande es binaria, y generalmente las dos secciones son aproximadamente iguales. Sin embargo, en esta suite, la segunda sección de la danza es considerablemente más amplia.

Allemande. *Allegro.* VIOLA.

Hoy en día sobreviven cuatro copias del manuscrito original. En este trabajo, se tendrán en cuenta dos: La primera es un manuscrito hecho por la segunda esposa de Bach, Anna Magdalena Bach, y está basada en la copia del original. Sin embargo, como se mencionó antes, no existe una fuente con un manuscrito absolutamente coherente con las intenciones de Bach. Si bien es imposible comparar el manuscrito de la cuarta Suite de Anna Magdalena con el de su esposo, hay partituras de otras obras autografiadas por el

compositor como las obras para violín solo que, al comparar con las de Anna Magdalena, revelan ciertas inconsistencias a nivel de articulación. (BÄRENREITER, 2000)

Las inconsistencias retan al intérprete, dado que no sólo se puede depender de una partitura que no sea totalmente fiel con la intención del autor, sino que el violista debe asumir una posición estética y crítica a la hora de interpretar la obra.

La segunda es un manuscrito hecho por Johann Peter Kellner hacia 1726 (mismo año en que él copiaría las sonatas y partitas para violín solo) y que directa o indirectamente está basada en el manuscrito original de Bach. Kellner fue uno de los más importantes copistas de la música de Bach, y es por esto que es un documento con alta credibilidad a pesar de que no se sabe si también interpretaba el violonchelo o a lo mejor apenas coleccionaba los manuscritos por razones ¹musicales.

La Allemande sólo tiene dos compases, el 20 y el 30, en los que difieren las notas entre los manuscritos de Magdalena y Kellner:

20' Compás 20 en manuscrito de Anna Magdalena

30 Compás 30 en manuscrito de Anna Magdalena

Compás 20 en manuscrito de Peter Kellner

Compás 30 en manuscrito Peter Kellner

¿Será Sol como asegura Magdalena o Fa como se ve en la copia de Kellner? Para responder a este interrogante es importante entender qué está pasando armónica, tonal y formalmente.

Cabe mencionar que la edición que yo he usado es la de Kellner, propuesta por mi maestra de instrumento y guiándonos siempre de los manuscritos de Magdalena.

La primera parte de la allemande se puede dividir en tres secciones que no son simétricas.

En la primera sección, la semi frase va desde el primer compás hasta el tercero y de ahí hasta el compás seis, en el que termina la frase con un acorde, a través de una secuencia por cuartas.

A pesar de tener intervalos muy grandes entre una nota y otra, no se debe de cortar la frase.

Sino conectando cada nota con la siguiente y dejar que fluyan como lo hace un río.

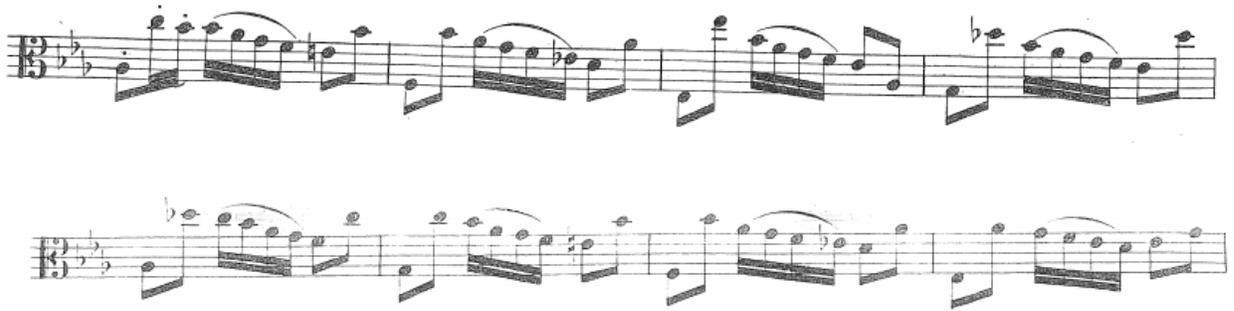
Courante

Formada por dos secciones una más larga que la otra, con corcheas, semicorcheas y tresillos que aparecen por primera vez en esta suite. La primera frase termina en el segundo tiempo del compás 10, con pequeños motivos dentro de sí que se repiten tres veces.

The image shows a musical score for a piece titled "Courante" in 3/4 time, marked "Allegro." The score is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and consists of six staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 3/4 time signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth notes, sixteenth notes, and triplets. There are several ornaments (mordentes) and accents throughout the piece. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

En algunas ediciones encontramos con mordentes o apoyaturas al inicio de las negras de los compases 2, 4, y con trinos en los compases 10, 12, 18 y 21. Los cuales no se tocan, ya que en el manuscrito de Magdalena no están escritos.

Del compás 18 al 21 nos encontramos con una progresión que en cada primer tiempo del compás hay una doble cuerda. Se debe de cuidar no poner demasiado peso en esa nota, para no ahogar el sonido y cortar la frase.



Casi al final de la pieza, nos encontramos de nuevo con estos intervallos grandes, que conllevan cambios entre cuerdas; Cuerda Do- Cuerda LA, estos cambios se deben de estudiar por separado, primero solo el arco sin la mano izquierda. Trabajando la posición del codo del brazo derecho, y colocándolo en medio de las cuerdas, para evitar hacer movimientos amplios o de más al momento de estar saltando de una cuerda a otra.

Sarabande

Este movimiento me cotos más trabajo que los demás, debido a la variedad de adornos, trinos y grupetos que aparecen. Debido a la particular arcada que se tiene que aplicar para poder igualar la articulación de los grupos de corchea con puntillo y semicorchea, sin importar si son interpretadas en un arco (*legato-portato*) o sueltas (*détaché*).



Cabe recalcar que los adornos que aparecen en los compases 2 y 4 no se tocan ya que, si somos fieles al manuscrito de Magdalena, estos adornos no están en el manuscrito.

Compases 4 - 7, 9, 10, 13, 14, 18, 19, 23 - 29. Se justifica conservar las ligaduras de una misma nota en un arco únicamente en los casos cuando esto suceda entre el tercer tiempo de un compás y el primer tiempo del siguiente, y cuando este primer tiempo no sea de un acorde de tres notas. Por ejemplo, entre los compases 4 y 5, 6 y 7, 9 y 10, 13 y 14, 18 y 19, 23 y 24, 25 y 26, 26 y 27, 28 y 29.

The image shows a musical score for five staves, all in 3/8 time and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various rhythmic values, slurs, and ligatures. The first staff begins with a double bar line and a repeat sign. The music consists of a series of notes and rests, with some notes beamed together. The second staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns. The third staff features more complex rhythmic figures, including some notes with stems pointing downwards. The fourth and fifth staves complete the passage, ending with a double bar line and repeat sign.

Compases: 15, 16, 21, 22, 29 - 31. Cuando el siguiente compás empiece con un acorde, la interrupción del sonido es inminente. Por lo tanto, considero que instrumentalmente es mucho más cómodo y lógico tocar estas ligaduras en dos arcos (para arriba y para abajo), tal y como en los compases: 15 y 16, 21 y 22, 29 y 30, y 30 y 31.

Bourrée I

Podemos ver que entre una edición y otra las arcadas son muy diferentes. En unas encontramos ligadas las semicorcheas con la negra del siguiente compás, y en otra solo las semicorcheas están ligadas.

En lo personal, recomendaría ligar las cuatro semicorcheas, arco por tiempo. Exagerar y respetar las dinámicas ya que son muy claras.

The image displays a musical score for 'Bourrée I' in 3/8 time, marked 'Poco Allegro'. The score consists of five staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *p* and features a slur over the first four eighth notes of the first measure, which are tied to the first eighth note of the second measure. The second staff continues this pattern with a slur over the first four eighth notes of the second measure, tied to the first eighth note of the third measure. The third staff shows a dynamic shift from *p* to *f* and includes a slur over the first four eighth notes of the third measure, tied to the first eighth note of the fourth measure. The fourth staff starts with a repeat sign and a dynamic marking of *p*, followed by a slur over the first four eighth notes of the fourth measure, tied to the first eighth note of the fifth measure. The fifth staff concludes the passage with a dynamic marking of *cresc.* and a slur over the first four eighth notes of the fifth measure, tied to the first eighth note of the sixth measure. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and uses a treble clef.

Compás 33: Es el único lugar en el que se ligarían las cuatro semicorcheas a la primera corchea del siguiente tiempo.

Bourrée II

Estudiar por separado las dobles cuerdas, antes de tocar la obra en su modo original.

Construyendo primero el acorde, reconociendo los cambios de posición.

Loure 2.

Loure 1. D. C.

Iniciando la anacrusa hacia abajo, el primer tiempo del siguiente compás hacia arriba, ligamos el segundo y tercer tiempo, tocando el re con arco hacia arriba. En el compás 2 se liga igual, solo el segundo y tercer tiempo. Compases 3 y 4 arco por tiempo.

Segunda parte, la anacrusa se inicia hacia abajo, el compás 5 es igual al 1, en el compás 6 se ligan las dos corcheas del primer tiempo y los demás, arco por nota. Compás 7 se toca igual que el 1. Compás 8 se ligan las dos corcheas del primero, segundo y tercer tiempo. Compases 9 y 10 son iguales al 1.

Gigue

EL lugar del arco para casi toda la pieza es entre el talón y la mitad, esto para facilitar los cambios de cuerdas y que el peso del mismo arco no ayude.

The image shows a musical score for a piece titled "Gigue." The tempo is marked "Allegro." and the dynamics are marked "mf". The music is written in 3/8 time and consists of three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 3/8 time signature. The music features a series of eighth notes, many of which are grouped with slurs. The second and third staves continue the melodic line with similar rhythmic patterns and slurs. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Compases 10 y 42. Para la Giga casi no hay ligados distintos entre las fuentes, únicamente se encuentran diferencias en los últimos compases de las dos partes. Las alternativas son: tocar las notas sueltas del primer tiempo, ligando las dos primeras notas y la tercera hacia arriba para tocar la negra con punto ligada hacia abajo o ligar las tres corcheas del primer grupo y seguir el resto de las notas hasta el final *détaché*. Yo les recomendaría la primera opción.

Compases 24 y 25. Las primeras dos corcheas sueltas y la siguiente ligada a la primera corchea del siguiente grupo, segunda corchea suelta y tercera ligada a la primera corchea del siguiente tiempo. Las dos últimas corcheas del compás 25 sueltas. Compás 24 piano y el 25 fuerte. Hacéntalo un poco la primera corchea que está ligada de cada grupo.

Conclusiones.

Este trabajo me sirvió para poder aclarar y establecer ideas para el beneficio propio, al hacer el ejercicio de análisis entendí un poco más el contexto general de la composición, esto me ayudo a poder crear mi propia interpretación de las obras, saber que quería o bueno tener una idea de que quería transmitir el compositor. En el periodo en el cual abordé las obras escuche un sinfín de grabaciones, cada una interpretada de una manera muy diferente puesto que cada musico tiene su propio estilo.

El trabajo presentado servirá para futuros estudiantes de viola de la Facultad de Música de la UNICACH, en un futuro cuando ellos aborden estas obras puedan tener una guía que les ayude a tener una idea más clara de cómo interpretar las obras y esto a su vez les ayude a montarla en menor tiempo.

Si bien, aún me queda un largo camino por recorrer en mi carrera como violista el poder interpretar estas obras significó un parteaguas en todo, desde la forma de cantar las frases del arpeggione, conectando cada nota, buscando un vibrato cálido y constante, trabajando las partes virtuosas con ritmos, para obtener una buena coordinación de las manos al momento de tocarlo a la velocidad que es, hasta el lograr dominar las dificultades que encontramos en Bach, con sus acordes, notas con cambios de hasta dos cuerdas, una distribución clara del arco, y lograr entender como bailaban las danzas para poder interpretar mejor la pieza.

Espero haber aportado un poco a la universidad, a la Facultad de Música y en específico a los violistas que deseen interpretar estas obras en un futuro.

Referencias

Dosier, (2007). *Abriendo las puertas de un nuevo mundo*.

España: Scherzo 221.

Christopher H. Gibbs, (2000). *Vida de Schubert*.

Estados Unidos: Cambridge University.

Valeva (2018). *La viola Solista o su emancipación*.

Francia: Valeva Lutherie.

Inge Kjemtrup, (2018). *Why Do String Players Still Love Schubert's 'Arpeggione' Sonata?*

Estados Unidos: Stringsmagazine.

Christoph Wolff, (2000). *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*.

Estados Unidos: Norton & Company

Bärenreiter, (2000). *6 suites violoncello solo senza basso: BWV 1007-1012*.

Estados Unidos: Bettina Schwemer, Douglas Woodfull-Harris.