



UNC

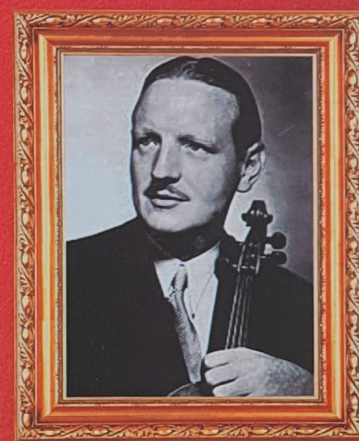
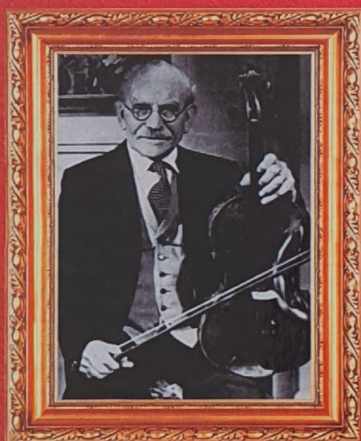
Universidad
Nacional
de Córdoba

f | A

FACULTAD DE ARTES

La Viola en el Posromanticismo Inglés

Un análisis interpretativo



Daniel David Gallelo



Universidad
Nacional
de Córdoba



UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

Trabajo Final

La Viola en el Posromanticismo Inglés

Un análisis interpretativo

Daniel David Gallelo

Asesora de la parte Teórica: Dra. Mónica Gudemos

Asesor de la parte Práctica: Prof. Alberto Lepage

PRÓLOGO

Entender los nuevos discursos que la música fue tomando a partir del siglo XX ha sido uno de los trayectos que recorrí durante la carrera de Licenciatura en Perfeccionamiento Instrumental en Viola, brindado por las materias teóricas en primera instancia, y por las instrumentales a medida que progresaba en nivel técnico y musical. Extender a la Viola estos conocimientos y poder plasmarlos en papel son los fundamentos del presente trabajo escrito.

Situé la temática de mi Trabajo Final en el posromanticismo inglés por la tendencia estilística predominante en las obras seleccionadas. Además, esta época y lugares clave son escenarios de un cambio paradigmático en la visión funcional de la Viola, ya que representan no sólo el cambio de pensamiento acerca de las posibilidades técnicas del instrumento en sí, sino el cómo generar una transformación interpretativa integral a partir de las nuevas propuestas compositivas.

Quiero agradecer profundamente a mis padres Vito y Cristina, a mi hermana Érica y a mi abuela Nina por el apoyo recibido durante todos estos años. También, a todos mis amigos cercanos de las Orquestas sinfónicas, de mi grupo Tallerísticos, del Suzuki, de la vida y, por último, a Piccolina, mi hermosa Beagle. A todos ellos les dedico mi trabajo.

Gracias a mis profesores. Al Prof. Finlay Ferguson, por su trabajo en la técnica instrumental conmigo durante varios años. A la Dra. Mónica Gudemos, por su precisión y vastos conocimientos en las áreas de Historia e Investigación musical. Finalmente, quiero agradecer al Prof. Alberto Lepage, cuyos enfoques musical e interpretativo me han brindado las herramientas que considero más importantes para convertirse en músico profesional: comprender y vivir la música como un lenguaje.

INDICE

Contenido	Página
Introducción.....	1
Capítulo 1: Contexto y Escenario Musical.	
• El Linaje Victoriano, la Literatura y las Nuevas Tendencias	3
• Nacionalismo en Gran Bretaña y su Enfoque en Música	5
• Posromanticismo: los Conflictos de los Ideales	7
Capítulo 2: Compositores Referenciales y sus Obras para Viola.	
• Edward Elgar	9
• Canto Popolare de la Obertura “In the South”, para Viola y Piano (1904).....	10
• Arnold Bax	12
• Sonata para Viola y Piano (1922).....	13
• William Walton	23
• Concierto para Viola y Orquesta (1929)	25
• Ralph Vaughan Williams	33
• Suite para Viola y Orquesta Reducida - Grupo 1 (1934)	35
• Rebecca Clarke	39
• Shorter Pieces, para Viola y Piano (1909–1944).....	40
Capítulo 3: El Protagonismo de la Viola en el Nuevo Siglo.	
• Desarrollo de la Escuela Violística.....	47
• El Aporte de los Virtuosos Británicos: Primrose y Tertis	49
• Una Nueva Concepción Compositiva para la Viola	52
Anexo: Obras a Interpretar	56
Referencias	57

INTRODUCCIÓN

Este trabajo tiene como objetivo hacer un recorrido con enfoque histórico e interpretativo de la música para Viola en la primera mitad del siglo XX, tomando a compositores referenciales y sus obras más significativas en el repertorio del instrumento. A su vez, abordar el estilo interpretativo de las obras, efectuando observaciones sobre las herramientas técnicas ponderadas en función de lograr una interpretación cercana a la idea compositiva de los autores.

En Inglaterra estaba en auge el Nacionalismo más orientado al Folklorismo, por el empleo de las danzas populares regionales como base y/o parte de las composiciones. Las piezas de Rebecca Clarke (que fueron compuestas en distintos años) son un claro ejemplo de la mixtura folklórica con la sintaxis académica que venía desde el siglo XIX. En términos generales, observamos principalmente influencias francesas, alemanas y rusas en los aspectos estructurales y estéticos de las composiciones. Las influencias estilísticas de estas regiones han sido pilares fundamentales para la conformación del estilo musical nacionalista británico.

Para abordar esta época es imperioso hablar de la literatura victoriana y cómo el arte en general se relacionaba a esta rama artística, refiriéndose también al efecto de la misma en la sociedad del Reino Unido. A su vez, es necesario observar el enlace a la nueva discursividad que el cambio de siglo proponía: entre otros factores, la gran contienda bélica ejerció una fuerte influencia, tanto en la actividad profesional de los compositores como en su determinación cultural.

Por lo tanto, se creó un espacio identitario en el que las canciones nacionales cobraron particular interés, incluyéndolas en las obras tanto orquestales como de música de cámara. El trabajo de Edward Elgar es un claro ejemplo, con la Marcha N° 1 de su *Pompa y Circunstancia*, Op.39, adaptada para la Coronación del rey Eduardo VII, incorporando el texto de la oda “Land of Hope and Glory”.

También, abordaré la fundación de la escuela violística virtuosa: los más grandes y reconocidos intérpretes de la Viola en esta primera mitad de siglo son los británicos William Primrose y Lionel Tertis, quienes no sólo se dedicaron a la difusión y ejecución de las nuevas obras (que incorporaban una técnica mucho más exigente de la que se

venía presentando), sino que se encargaban, entre otras cosas, de la producción y el encargo de las mismas.

Un ejemplo de esto, es la anécdota de la transcripción del Concierto en Mi menor para Violoncello y Orquesta, Op.85, de Elgar. Lionel Tertis (amigo del compositor) se propuso hacer un arreglo para la Viola que fuese aceptado por el mismo compositor y, como se desarrollará más adelante en este trabajo, fue un éxito. No fue fácil, puesto que el reconocimiento por parte de un compositor de que su obra es adaptable a otro instrumento no sólo puede traer mayor difusión como aspecto positivo, sino que puede perder exclusividad.

El recorrido del abordaje compositivo y sus cambios exponenciales con el paso del tiempo, serán muy importantes para enfocarnos en el trabajo del repertorio violístico. La Viola ha pasado a tener un protagonismo en esta época sin precedentes, pasando de tener una mera función acompañante a ser uno de los instrumentos predilectos por los compositores, quienes le dedicarán obras explotando sus cualidades sonoras y su máximo desarrollo técnico y musical.

Para el enfoque interpretativo de las obras, trabajaré con la parte de Viola y, de acuerdo a la edición de cada obra, especificaré cifras y/o compases. Tomaré en cuenta grabaciones de reconocidos intérpretes así como el trabajo propio en clase, sobre el cual desarrollé el repertorio con el profesor Alberto Lepage. Como mencioné anteriormente, la finalidad de este trabajo interpretativo es acercarme a la concepción sonora que tenía el compositor en base a los orígenes socios históricos, estéticos y conceptuales de las obras, y el cómo aplicarla directamente al instrumento mediante observaciones técnicas. Si bien cito las grabaciones en algunas partes del texto, las distintas interpretaciones han sido tomadas integralmente para elaborar, en conjunto con la investigación de los orígenes antes mencionados, una propuesta interpretativa propia.

CAPÍTULO 1

Contexto y Escenario Musical

El Linaje Victoriano, la Literatura y las Nuevas Tendencias

Las reformas políticas del reinado de Victoria I de Inglaterra (1837–1901) hicieron que Gran Bretaña se consolidase como la primera potencia mundial. Luego de las Guerras Napoleónicas el mar era suyo y con él, el comercio. La industrialización y los cambios políticos con el comienzo del cese colonial, sumados al poder que iban tomando los partidos liberales anglosajones y conservadores (que suponían ideológicamente un cambio paradigmático en el imaginario colectivo respecto del gobierno parlamentario), generaron en la sociedad un crecimiento exponencial (aunque no para todas las clases sociales), que posteriormente se vio reflejado en el auge literario de comienzos de siglo XX.

Con el fallecimiento de Victoria, Eduardo VII (su hijo heredero al trono) reinó desde 1901 a 1910, tratando de mantener el puritanismo victoriano con reformas de las milicias militares y navales. Sin embargo, con el surgimiento del socialismo, tuvo que tener algunas medidas más progresistas, incluyendo apertura hacia el tema racial y social. Un ejemplo de estas medidas fue nombrar a la reformadora social Octavia Hill en la Comisión de vivienda para la clase obrera. Su segundo hijo, Jorge V (Rey desde 1910 a 1936) tuvo que transitar tanto la Primera Guerra Mundial como la formación del Estado Libre Irlandés en 1922. Sin embargo, mantuvo las políticas progresistas de su padre con respecto a la temática social. Posterior a él (y luego del brevísimo reinado de su primogénito Eduardo VIII, de enero a diciembre de 1936) su segundo hijo, Jorge VI, asumió el trono en el período de 1936 a 1952.

Jorge fue el último emperador de la India, ya que en 1950 este país se conformó como República. Apoyó la política de apaciguamiento de Neville Chamberlain, buscando a ultranza mantener la paz antes de la inminente Segunda Guerra Mundial. A su vez, el Imperio Británico comenzó a disolverse pasando a ser la Mancomunidad de Naciones hoy, de 53 países soberanos, independientes y semi independientes que no responden a la Corona Inglesa. Durante la Segunda Guerra Mundial, Winston Churchill

sustituyó a Neville en 1940 y, como primer ministro, apoyó al Rey en sus relaciones políticas y sociales, acompañando al pueblo británico en el proceso de guerra y posguerra.

Entonces, la literatura dramática tenía mucha importancia. De la mano del irlandés George Bernard Shaw (Nobel de la Literatura en 1925) con su obra *Pigmalión* de 1913, se retrataron las problemáticas sociales con ironía, incluyendo el auge de la fonética para mejorar el idioma inglés que, según Shaw, “era inaccesible hasta para los mismos ingleses”¹. La figura de John Millington Synge fue una personalidad clave del Renacimiento literario irlandés (antes de este movimiento, la literatura de este país estaba muy ligada a Inglaterra) y uno de los fundadores del Teatro Nacional de Irlanda.

Thomas Hardy (1840–1928) y Oscar Wilde (1854–1900) fueron los últimos escritores del reinado de Victoria. Hardy se enfocó en las novelas con tinte naturalista (movimiento emparentado con el realismo que busca reproducir la realidad con mucha objetividad documental) y en la obra lírica. Wilde, por otro lado, se embarcó en el drama basado en el esteticismo, exaltando la belleza priorizada por encima de la moral, las temáticas sociales o incluso los sentimientos humanos. Preocupado por el efecto de la moralización en el arte, escribió cuentos y ensayos que mostraban su constante pensamiento acerca del arte como elemento individualista y carente de necesidad de catalogaciones subjetivas, que derivasen en el cercenamiento del mismo.

En parte, durante el cambio de siglo, de 1890 a 1910, estaba en auge el *modern style*, versión inglesa del modernismo, alterando los campos pictóricos y arquitectónicos. Se basaba en formas originales que unificaban arquitectura, decoración, pintura y escultura, logrando un conjunto integrado estilístico. Este movimiento nació en consecuencia de la prosperidad que le siguió a la segunda Revolución Industrial, sustentada por la clase adinerada que buscaba nuevas propuestas. En esta etapa comenzó una producción a gran escala, mas no masiva, de alta costura, joyas, lámparas, medios gráficos, etc. que, siguiendo la línea del *Art Nuveau*, permitió a esta fracción de la sociedad apoyar un nuevo mercado. Posteriormente, este etilo decantó en las arquitecturas organicistas y racionalistas de la nueva centuria.

¹ “German and Spanish are accessible to foreigners: English is not accessible even to Englishmen.” (Shaw, *Pygmalion*, 1913).

Por su parte, el expresionismo alemán y el futurismo italiano² también han tenido incidencia en el Imperio Británico, sobre todo por el vorticismismo. Este movimiento fue una versión especial de los presupuestos futuristas durante un breve período (1913–1915). Con una tendencia vanguardista, recogió del cubismo algunos elementos, como la rigidez angular y el juego de las formas geométricas, tratando de dar una imagen visual propia del estilo, símbolo de su impetuoso dinamismo³. Sus representantes más destacados fueron David Bomberg (1890–1957), Henri Gaudier-Brzeska (1891–1915), William Roberts (1895–1980) y el cabeza visible del grupo, Percy Wyndham Lewis (1884–1957). Lewis se encargó de editar la revista literaria de los vorticistas *BLAST* y fue parte del *Camden Town Group* (un colectivo de artistas ingleses post impresionistas activo entre 1911 y 1913)⁴.

Nacionalismo en Gran Bretaña y su Enfoque en Música

El furor por el espíritu regional propio comenzó a surgir en Europa a lo largo del siglo XIX. El Nacionalismo se creó tomando la influencia de la Revolución Francesa, que potenció los ideales de Libertad y Nación fuertemente arraigados en el pueblo. Para Gran Bretaña, esto significó una expansión territorial importante que se tradujo, posteriormente, en un gran poderío económico.

El Nacionalismo en la música se vio reflejado no sólo por las raíces folklóricas de una composición melódica, sino también por el mensaje intrínseco que encontramos en su producción total, incluyendo la investigación e influencias de otros campos (como el literario). La misma concepción identitaria del Nacionalismo implicaba un sentimiento de rebelión o adscripción política, por lo que la música pasó a ser un símbolo usado por la población que la hizo su bandera. Un ejemplo de esto, fue el trabajo de Elgar con la obra *Pompa y Circunstancia* antes mencionada, que fue adaptada para la coronación del rey Eduardo VII.

² Preckler, Ana María (2003) *Historia del Arte Universal de los Siglos XIX y XX*. Madrid: Complutense, S. A.

³ VV. AA. (1974) *La pintura en el Siglo XX*. Colección Grandes Temas Nº 97 (pp. 57–64). Barcelona: Salvat.

⁴ Enciclopedia biográfica en línea *Biografías y Vidas*. Recuperado de www.biografiasyvidas.com

Desde sus inicios, la música nacionalista se define por una búsqueda identitaria a la que se ve abocada constantemente, y se concreta mediante la adaptación al ámbito sinfónico de las formas musicales folklóricas. En el caso de la Gran Bretaña de fines de siglo XIX, ya no se componía, por lo general, en formas tradicionales, consideradas comúnmente académicas e incluso aristocráticas y burguesas como la Sonata, Cantata, Concierto, etc., sino que se recurría a las formas tradicionales propias del pueblo como los gleees, canción de cuna, pavana, etc.

La Suite revistió al respecto una gran importancia, asumiéndose como una de las formas más importantes del Nacionalismo inglés. Por ejemplo, en la Suite de Vaughan Williams para Viola y Orquesta reducida se observan incorporaciones de combinaciones armónicas correspondientes a las músicas folklóricas, que tienen en varios casos (como en el ruso) muchas influencias “orientalizantes”⁵. Los compositores Tchaikovsky y Rimsky-Korsakov fueron, en parte, los precursores de la adaptación de estos lenguajes armónicos orientales a las composiciones académicas. Un ejemplo de esto, fueron sus respectivas obras: *Danza árabe* de la Suite sinfónica *El Cascanueces*, Op.71, y la Suite sinfónica *Scheherazade*, Op.35. Por otro lado, la propia innovación armónica que podemos ver en el trabajo de Arnold Bax responde a una sintaxis propia, influenciada sin duda por el carácter literario que el mismo autor le imprimió.

Con respecto a los creadores y reivindicadores de música nacionalista en el Reino Unido podemos mencionar a Joseph Parry (1841–1903), un compositor galés que difundía los *glees* (música coral secular interpretada desde fines del barroco, generalmente para tres o cuatro voces *a capella*) con textos galeses; Charles Villiers Stanford (1852–1924), quien compuso Sinfonías, Conciertos y Rapsodias, manteniendo su esencia irlandesa y trasladando sus raíces celtas al estilo romántico; y Alexander Mackenzie (1847–1935), compositor escocés que concibió particularmente música instrumental y coral, reflejando el romanticismo, estilo que se estaba diluyendo a principios del siglo XX.

⁵ Pajares Alonso, R. (2014) *Historia de la Música en 6 Bloques. Bloque 6: Ética y Estética* (pp. 366 y 367). Madrid: Visión Libros.

Los compositores más prolíficos que podemos encontrar trabajando en este estilo (desde su origen) son Edward Elgar (1857–1934) Y Frederick Delius (1862–1934), quienes abarcaron el período de transición entre el Romanticismo y los comienzos del nuevo lenguaje propuesto en el cambio de siglo.

Posromanticismo: Los Conflictos de los Ideales

Se define al Posromanticismo como un movimiento estético, cultural e intelectual. La lírica extrema en este caso, es uno de los baluartes de este estilo que se comenzó a proyectar desde la segunda mitad del siglo XIX. La novela y el teatro decantaron en el realismo y la poesía siguió manteniendo la esencia romántica, pero esta vez, lejos de lo narrativo y la retórica, buscó lo lírico tomando un tinte personal e intimista. Las poesías de Alfred Tennyson y Elizabeth Barret Browning, fieles al estilo, reflejaron el conflicto entre el realismo y el romanticismo. En la novela tenemos autores como Gustave Flaubert, que con su novela épica *Madame Bovary* marcó uno de los orígenes del realismo; A su vez, Thomas Carlyle (ligado al idealismo alemán de Gottlieb Fichte) se encargó de tratar satíricamente el utilitarismo⁶ y al materialismo de los ingleses en su obra *Sartor Resartus* o “*El sastre resastrado*”.

El Posromanticismo musical está estrechamente ligado a Alemania, con Richard Wagner como figura destacada, junto a Johannes Brahms y Anton Bruckner⁷. Estos compositores han influenciado la música de los franceses románticos Franck, Chausson, D’ Indy y, posteriormente, el innovador lenguaje relacionado al impresionismo de Maurice Ravel y Claude Debussy.

Para centrarnos en la producción compositiva de Gran Bretaña hay que tomar en cuenta estas influencias francesas, puesto que los procedimientos armónicos y melódicos que encontramos comúnmente en las obras trabajadas (principalmente las que tienen Piano, como las *Piezas cortas* de Rebecca Clarke o la Sonata de Arnold Bax) responden a la propuesta estética de los franceses del principio de siglo XX. A su vez,

⁶ Carlyle, en Lepenies W. (1994) *Las tres Culturas: La sociología entre la literatura y la ciencia*. México: FCE.

⁷ *El posromanticismo musical* (Enero, 2015). Recuperado de www.histoclasica.blogspot.com.ar

con respecto a la técnica instrumental y estructura, podemos ver rasgos alemanes, sobre todo en las piezas de gran envergadura o desarrollo temático, como la Sonata de Bax. Un ejemplo es el tercer movimiento de dicha obra, por su desarrollo melódico extenso (incluyendo procesos de variación en desarrollo) y su profunda elaboración textural en conjunto con el Piano.

No podemos referirnos al Posromanticismo musical inglés como un estilo concreto, puesto que refleja la confluencia de muchos movimientos arraigados desde inicios del siglo XIX, con nuevos discursos que han ido tomando cada vez más participación hacia el final del siglo. Sin embargo, podemos encontrar algunos rasgos en común emparentados con la Literatura, como lo son la búsqueda de la belleza, la experimentación de colores, armonías cromáticas, texturas y la sensualidad. También, se caracteriza por los contrastes entre esta belleza lírica idealizada y el realismo. Un ejemplo de esto, lo podemos ver en el Concierto para Viola y Orquesta de William Walton donde, entre las cifras 8 y 9 del primer movimiento, hay un enorme contraste entre la rusticidad de acordes de cuatro cuerdas con una línea melódica sumamente lírica envuelta en texturas delicadas, buscando una sonoridad diametralmente opuesta a la sección que le precede.

CAPÍTULO 2

Compositores Referenciales y sus Obras para Viola

Sir Edward William Elgar (1857–1934)

Este compositor es uno de los íconos de la música inglesa, puesto que su trabajo no sólo estuvo muy cercano al entorno de la realeza, sino que su estilo identificado en proximidad con el espíritu folklórico (que se acentuaba en interés hacia el final del siglo XIX) alcanzó amplia proyección social.

La pieza más conocida e interpretada de Elgar son las *Variaciones Enigma*, Op.36, que le han dado una fama progresiva. Sin embargo, muy cercana está *el Sueño de Geronte*, Op.38 (compuesto en 1900), un Oratorio con textos católicos cuya fama lo destaca como la obra coral más conocida en su haber.

Su enfoque compositivo estaba puesto en la música instrumental, que ha sido la más destacada. El Concierto para Violín, Op.61, y el Concierto para Violoncello, Op.85 consolidaron su éxito. En el caso del Concierto para Cello y Orquesta, el éxito lo obtuvo posteriormente puesto que su estreno fue “desastroso”⁸, debido a que el director Albert Coates (quien se encargaba de la segunda parte de este concierto de apertura de temporada, con la sinfónica de Londres en 1919) no le dio a Elgar el tiempo de ensayo necesario para trabajar su obra.

El estilo que presenta en sus obras en general, permite identificar algunas características similares entre ellas. El fraseo que plantea es progresivo. Cuando trabaja con las cuerdas, emplea los recursos técnicos de las dobles cuerdas en los materiales melódicos, enriqueciendo la armonía. Consideraba a esta familia instrumental no sólo como un organismo de función melódica. Por ello, exaltaba los recursos armónicos que ofrecen los registros más graves de los instrumentos, dándole a sus melodías una estética profunda, seria y noble.

⁸ Newman, Ernest (2 de noviembre de 1919) “Music of the Week”. *The Observer*. Londres: Guardian Media Group Limited.

La riqueza que sus composiciones tienen a nivel rítmico se produce por un desenvolvimiento funcional de todas las partes del orgánico, haciendo de soporte a una melodía determinada. También, entre los vientos y cuerdas observamos muy seguido una relación de simbiosis, donde se refuerza la textura de una melodía buscando distintos timbres, ya que se emplean combinaciones distintas cada vez que se presenta la misma idea compositiva.

Un claro ejemplo de esto se puede ver en su obertura *In the south*, en la cifra 8. A su vez, cuando busca reafirmar ideas emplea a toda la Orquesta, utilizando unísonos si es necesario, explorando todas las posibilidades texturales para que el discurso no pierda el interés en el oyente. Tomando en cuenta a la Viola, en Gran Bretaña se le daba un protagonismo cada vez más importante hacia final del siglo XIX. A nivel orquestal, la fila de Violas pasó a ser un importante soporte armónico, empleando divisi hasta en doble cuerda. Por ello, explorar la sonoridad híbrida que el instrumento posee, con respecto al Cello y al Violín, fue uno de los trabajos más logrados que podemos observar de este compositor.

Canto Popolare de la Obertura “In the South”

Elgar no ha compuesto obras para la Viola como instrumento solista. Siempre la consideró en obras de cámara o destacándola en sus trabajos orquestales. Una composición a tener en cuenta es la transcripción del Concierto para Violoncello y Orquesta en Mi menor que el compositor, debido a una proposición del eximio violista Lionel Tertis, aceptó como válida para su presentación y difusión por la Editora Novello. Se profundizará posteriormente en dicho trabajo.

Como obra solística original sólo se ha podido rescatar el Canto Popolare, que es un extracto del *solo* en la Obertura *en el Sur*, con un arreglo para Viola y Piano hecho por el mismo compositor. Esta Obertura la compuso durante unas vacaciones familiares de invierno en Alassio (Savona, Italia). Comenzó a componerla el 4 de enero de 1904 y la finalizó el 21 de Febrero, y está dedicada a su amigo Leo Schuster, un mecenas de la música en esa época. De hecho, la parte más conocida de esa obra es el *solo* de Viola, con una melodía que, en Julio de ese mismo año, Elgar mismo tomó y adicionó al

poema de Percy Shelley "An Ariette for Music. To a Lady singing to her Accompaniment on the Guitar", como una canción bajo el título "En el claro de luna". Trabajaré con la edición Novello & Co. (1904), editada por el violista Alfred Hobday.

Elgar la concibió como una Serenata italiana, por ello le puso el título Canto Popolare en vez de, por ejemplo, "Folk song". La inspiración que obtuvo al componerla y la posterior complementación con el poema de Shelley nos ayudan a recrear una idea de la construcción sonora que el compositor buscaba. Por esta misma concepción de serenata y lo que representa su etimología⁹, la melodía *cantabile* que Elgar presenta con mucha expresión en el ingreso de la Viola, posee un sonido "frágil" con respecto al carácter. En algunas interpretaciones se inicia casi sin vibrato, con mucha delicadeza, buscando una emotividad sutil en este tema noble¹⁰.

Cabe destacar que el compositor pide *piano con molto expression*, pero manteniendo este criterio *Sereno*. También, se puede optar por ejecutar la obra con acompañamiento de Arpa en vez de Piano, por la combinación tímbrica que le permite a la Viola mantenerse en un sonido opaco, explorando diferentes texturas con el punto de contacto. Se suele emplear un sonido *sul tasto*, que recién en el compás 9 va tomando una dinámica más presente. Cinco compases antes de letra B se encuentra un *ritardando* y *diminuendo* muy importantes a destacar, puesto que en esta pieza las articulaciones más notables se concretan disminuyendo el tempo. Una elección interpretativa que se puede tomar es producir una cesura entre el calderón de dicho compás y el siguiente.

Estas inflexiones se condicen con la acepción de *reposado* que se busca en algunos lugares de la pieza. Bajo este tipo de concepto, las corcheas que se hallan en las melodías deben ser destacadas, pero "posándose" sobre cada una y no destacándolas con una intención dramática. También, en los finales de frase de la pieza podemos optar por desaparecer en conjunto con el sonido del Piano, o mantener un poco más los finales para enriquecer la textura.

En letra B, observamos a la melodía en la tonalidad del tercer grado Mayor de la tonomodalidad inicial (Do Mayor), lo que me sugiere un cambio en términos sonoros,

⁹ En este caso, podemos tomar las acepciones que vienen de los términos Italianos sereno (calmado o reposado) y sera (tarde).

¹⁰ Elgar, E. (1998) *Enigma Variations, Op. 36 / In the South (Alassio), Op. 50 / Pomp & Circumstances*. Grabado por la Royal Philharmonic Orchestra; Director: Yehudi Menuhin. [CD] Inglaterra: Intersound Records.

manteniendo la sutileza del carácter pero con un sonido más presente, un poco más cerca del puente y con un vibrato más evidente. Esto nos acercará a la letra C, donde se busca el punto más álgido y emotivo de la obra. En letra D cambia el sonido, se vuelve más concreto aun manteniendo una dinámica *piano*, pero en un tempo más estable hasta el compás 11, donde hay que destacar con pasión y vibrato intenso cada una de las tres notas que allí se encuentran. Luego, debemos disminuir velozmente hacia letra E en carácter y en sonoridad.

En esta última sección, la delicadeza del sonido es aún más necesaria. Para ello, se requiere un vibrato continuo y una emisión constante por parte del arco. No obstante, recién en los últimos dos compases (donde se halla el armónico de Mi) hacemos un *diminuendo* más notorio, que se funda con los acordes finales del Piano, aprovechando el cambio textural que Elgar nos propone.

Sir Arnold Edward Trevor Bax (1883–1953)

Bax fue reconocido tanto como compositor como por sus trabajos literarios. Los poemas e historias que escribió, los hizo bajo el seudónimo de Dermot O'Byrne. Devoto del poeta irlandés William Butler Yeats, se acercó mucho a Irlanda y al estilo literario del "Renacimiento literario irlandés"¹¹, lo que lo llevó a una producción profunda y prolífica de música y literatura. Allí, compone su cuarteto de cuerda en Mi (1903) que refleja la esencia irlandesa y sus raíces folklóricas celtas.

Su producción abarca desde música de cámara a música incidental. Por ejemplo, compuso parte de la Banda sonora de *Oliver Twist* (1948). A su vez, compuso 7 Sinfonías que le dieron gran fama entre sus colegas por la mixtura de sonoridades que trabajaba texturalmente, sumada a la distintiva diferencia compositiva que presentaba entre cada una de ellas por su pragmatismo estilístico. Su estilo refleja no sólo folklore británico, sino también ruso (que encontramos en Conciertos y obras litúrgicas) y, a lo largo de su trabajo, formó una relación de admiración mutua con Sibelius y la música escandinava.

¹¹ Boyd, Ernest (23 December 1916) "The Irish Literary Revival". *The Irish Times* (p. 3). Dublín: Irish Times Trust.

Entre las obras donde incluye a la Viola tenemos: *Pieza de concierto*, para Viola y Piano (1904); *Trío en un movimiento*, para Piano, Violín y Viola (1906); *Trío Elegíaco*, para Flauta, Viola y Arpa (1916); *Fantasía*, para Viola y Orquesta (1920); Sonata para Viola y Piano (1921–1922); *Sonata Fantasía*, para Arpa y Viola (1927); *Leyenda*, para Viola y Piano (1929) y sus Cuartetos y Tríos de Cuerdas¹².

Sonata para Viola y Piano

En su Sonata para Viola y Piano vemos una composición extensa, usual de las Sonatas de fin de siglo XIX, pero con un discurso completamente renovado en pos de los cambios estéticos y conceptuales del inicio del siglo XX. Posee un importante lirismo, un tratamiento armónico complejo, un desarrollo melódico muy elaborado y un uso de matices muy cuidadosos para conducir las tensiones. Podemos destacar aquí, la idea de emplear un material melódico y cargarlo de dramatismo a lo largo de la pieza, sobre todo en los movimientos opuestos. Este tipo de accionar compositivo tuvo su apogeo desde fines del Romanticismo. Trabajaré con la edición Murdoch (1923).

La construcción de esta Sonata, respecto de su nivel estructural morfológico y elaboración temática, se condice con la forma tríplica. Esta forma canaliza los ejes dramáticos en los movimientos inicial y final, dejando la carga dramática relegada a un segundo plano en el segundo movimiento. En el primer movimiento, observamos una estructura de forma sonata, articulada con estructuras tocatísticas, como el desenvolvimiento cadencial de c. 19 y modulante, a partir de c. 26. También sigue en esta línea, la sección vertiginosa incluida en el desarrollo, que inicia en compás 134. Cuando aparece el tema principal (en el primer y tercer movimientos), lo hace en la misma tonalidad, y sus cambios armónicos son elaborados en función de un discurso compositivo permanentemente reformulado.

El primer tema que aparece en la obra se presenta y se elabora de varias maneras a lo largo de la pieza y esta concepción morfológica de forma sonata la podemos observar mediante algunos ejemplos, como la elección estructural de los tempi en forma

¹² Parlett, David y Parlett Graham (2005 – 2014) *The music of Sir Arnold Bax: BaxWorks*. Recuperado de www.davidparlett.co.uk/bax/

de espejo, para el final de este movimiento. Esto ha sido en función de utilizar la coda en un tempo más lento, sirviendo de nexo para el tema introductorio en el final.

Un *Molto moderato* inicia con la presentación del tema principal a modo de introducción, buscando una sonoridad oscura, que hacia el final de la frase se apodera de vehemencia. La sonoridad que requiere la Viola en esta frase debe ser amplia. Si bien se inicia en *pianissimo*, con poco arco. En el compás 8 ya se va abriendo el sonido y el vibrato. Curiosamente, el compositor indica “vibrato” en el compás 12 para dar un contraste amplio entre la manera que se venía ejecutando y lo posterior. A su vez, el vigor en el vibrato que busca está emparentado al estilo de ejecución de las Sonatas rusas de Glinka o Dvarionas. Sin embargo, debemos ejecutar desde el *mf* del compás 9 un sonido lleno, legato y vibrado, buscando sonoridades brahmsianas. La naturaleza diatónica del inicio de este tema en Sol se mantiene cuando se presenta de la misma manera cadencial. En la mayoría de los casos aparece completo y, en otras, elaborado (como es el caso de la re exposición). No obstante, hacia el final de la frase retoma la estructura rítmica y armónica.

En el *piú animato* de compás 15 se comienza a ver la esencia celta, con mordentes, *accelerando* y una direccionalidad llevada principalmente por la rítmica. Con el acompañamiento del Piano acelerado, marcando una ruptura con lo anterior por su naturaleza agitada, la Viola debe mantener la esencia del inicio hasta el *accelerando* (en compás 17) crucial para establecer un *allegro* en c. 19. En las figuras corchea con punto y semicorchea del compás 17 podemos ver una anticipación de lo que será el segundo tema. En este *allegro* se tiene que mantener la sonoridad llena, se ejecuta legato y el carácter se vuelve pesante desde el *ritardando* de final de compás 20, manteniéndose hasta el final del c. 24.

El término *brillante* del compás 21, nos insinúa que el acorde tiene que dejar la resonancia de las cuerdas al aire. A partir de c. 26 se aligera la sonoridad, volviendo a los mordentes, como en el compás 17, pero esta vez, con una clara direccionalidad ascendente tanto en volumen como en tempo y dirección melódica. En compás 30 realiza algo similar, pero empezando con el Piano en *fortissimo*, al cual se le agrega la Viola imitando el motivo de dos semicorcheas y corchea. Esta vez, siguiendo la concepción cadencial, en este motivo disminuye tanto el tempo como la dinámica, para iniciar otra ráfaga de conducción melódica ascendente hasta el principio de c. 34 (con

un crescendo hacia el Mi sobreagudo de la Viola). A partir de allí, el Piano (que toma este *forte*) comienza a descender en el registro y en el tempo para introducir el segundo tema *piú lento*, que contiene rasgos impresionistas. Esto lo podemos observar desde el empleo de secuencias rítmicas muy variadas para la construcción del material melódico, incluyendo arabescos¹³ en el tiempo débil de los compases, hasta la textura que se busca en la Viola, manejándose en la tesitura media de la Viola con una búsqueda de sonoridad en *sotto voce*. Este tema y sus elaboraciones condicen con los procedimientos diatónicos de Debussy, no siguiendo la tradición decimonónica de construcción temática que se halla usualmente en la forma sonata¹⁴.

Si bien este tema se maneja en diversas tonalidades a lo largo de sus nueve apariciones, las funciones que cumple son muy diversas a lo largo de la pieza. En algunos casos aparece como nexo cadencial, como en compás 65 y, en c. 94 (combinado con el tercer tema), direccionando el discurso hacia una nueva sección, implicando un desarrollo armónico interno que termina siendo fundamental en la articulación estructural con el desarrollo (propiamente dicho) del compás 107. Es importante mantener el tempo para la interpretación de este tema, puesto que la riqueza que se debe enfatizar está en las sonoridades y en la rítmica variada que Bax utiliza y, para ello, es necesaria una correcta división entre las figuras apuntilladas. Siguiendo este trabajo del compositor, las frases de los compases 37 y 48 tienen claras similitudes, por lo que podemos mantener el mismo estilo interpretativo. Sin embargo, la segunda vez que aparece se debe ejecutar sin tantas variaciones dinámicas, preparando el crescendo de compás 57, cuya direccionalidad hacia el Re bemol sobreagudo de compás 61 nos remite al compás 33.

En compás 63, se produce la primera intervención del pizzicato en la obra con un sonido *forte* y lleno, tomando el carácter provisto por el Piano en c. 62. El mismo, irá bajando la dinámica en c. 64. En el compás siguiente se vuelve a la melodía en *piano*, pero esta vez, con un marcado *ritardando* para dar lugar al *Piú lento* más laxo y con sonoridad más llena propuesta por el Piano en la presentación del tercer tema. Este tema posee identidad propia por la intención lírica que posee. A su vez, en sus finales (tanto de la exposición como de la re exposición) cadencia, estableciendo un cambio armónico

¹³ Morgan, Robert (1994) *La Música del Siglo XX. Una historia del estilo musical en la Europa y América modernas* (p. 60) Madrid: Editorial Akal.

¹⁴ Plantinga, León (1992) *La Música Romántica. Una historia del estilo musical en la Europa decimonónica* (p. 250). Madrid: Akal.

que, sumado a la nueva combinación textural y de articulación entre la Viola y el Piano que Bax propone, establecen una diferencia estructural y contrastante respecto de los dos temas previos. Hay que destacar la importancia de los *crescendi* y el *piano súbito* que hacen inflexiones en la melodía para presentar el segundo tema en compás 86. Esta vez lo hace en *molto cantabile*, con otro peso en el arco y con un paso de las cerdas más homogéneo y lleno para lograr un *poco forte* no brusco. Aquí, inicia el desarrollo con un primer episodio modulante. Hacia compás 94 inicia un *accelerando* muy pausado sobre el cual se mantiene una sonoridad *piano* más llena que lo anterior, ya que el registro de la Viola que Bax emplea es más débil, sobre todo en el compás 100. Esta dirección se mantiene en *ritardando* y *diminuendo* hasta el *tempo primo* del c. 104.

En la parte central del desarrollo (que inicia en c. 107), el compositor vuelve a utilizar la melodía del inicio con sus matices y carácter, pero alejándose de un sonido discreto, buscando lograr un sonido lleno y vibrado en compás 111 para descansar en el Mi bemol posterior, e ir disminuyendo hasta c. 116. Al elegir la tonalidad Si bemol menor, el compositor se aleja del concepto tradicional de disonancia estructural, que tendría al elaborar direccionalmente los temas en un cuarto o quinto grado. Es importante mantener la delicadeza de este último compás, no dejar de vibrar y no perder el control del sonido para que la sonoridad propuesta en general de este primer movimiento no deje de escucharse. Hasta el nuevo cambio de carácter, podemos decir que el compositor se enfoca en la expresividad y en una línea sin cambios dinámicos abruptos, pero a partir del *accelerando* del compás 128 cambia la articulación de una manera muy llamativa; cambia la métrica y la división, proponiéndonos una acentuación diferente para la interpretación¹⁵. Esta nueva sección cumpliría con la función de re transición.

En la edición con la que trabajé, está escrito que las dos semicorcheas staccati que aparecen deben ejecutarse ligadas, pero tirando. De todos modos, en las versiones propias uno puede decidir hacerlas sueltas o hacia arriba para darles más presencia a las corcheas posteriores del motivo. Por más que estén en *piano*, cuando comienza el *piú mosso* se requiere más liviandad en el toque hasta compás 132. En compás 134 se mantiene el tempo con un crescendo muy marcado. Es importante dar a las

¹⁵ Bax, A. (2006) *Viola Sonata/Legend/Trio in One movement/Concert Piece*. Grabado por Martin Outram (Viola); Laurence Jackson (Violín); Julian Rolton (Piano). [CD] Inglaterra: Naxos.

semicorcheas de esta sección una buena dicción más, teniendo en cuenta que en c. 136 la melodía vuelve a fragmentarse para entrar en una sección virtuosística en c. 137. Esa corchea de silencio puede ser más extensa, puesto que allí hay una clara separación gestual que aporta al dinamismo de la sección.

En las dobles cuerdas que siguen, podemos producir un pequeño *accelerando* antes del *pochettino ritardando*, sobre el cual se marcará un descenso en el tempo para el *poco largamente* (donde los quintillos contrastan posteriormente con la división binaria que el Piano enfatiza, en una clara vuelta a la métrica del *Allegro* de compás 15). En este *poco largamente* de compás 140 encontramos el inicio de la re exposición de este movimiento. Los dos primeros compases (donde antes están los quintillos y las semicorcheas) vienen a acompañar los primeros compases del tema, contenidos en el Piano en esta parte, hasta que inician las octavas con la estructura melódica del tercer compás del tema principal. Con respecto a las octavas, podemos ver las influencias líricas de las composiciones rusas nacionalistas, ya que se las utiliza a lo largo de la pieza como un componente lírico importante y no sólo como un efecto de contundencia.

El *molto cantabile* de c. 143 extiende la melodía de compás 7, dándole un carácter más vibrado, con sonido constante y lleno y sin perder las inflexiones en las dinámicas. Por otro lado, el *ritardando* de compás 151 (según mi propuesta interpretativa) puede ser más extenso que los otros observados en la obra, puesto que es pertinente un cambio no sólo de tempo para lo que sigue, sino de un retorno a la sonoridad propuesta en la primera parte de la obra. Posteriormente en compás 171, la sordina comienza a darle otro timbre. Si bien no hay que perder la vehemencia en la ejecución, hay que buscar una sonoridad *dolce* que decantará en la coda del compás 179, con una melodía extremadamente lírica sobre la cual hay que acentuar un descenso en el tempo, manteniendo la continuidad en el vibrato para ser conducidos al *molto tranquillo* de c. 185. Allí, se vuelve a emitir la melodía inicial del primer tema, procurando tener la misma intención de carácter y de sonido que su primera presentación.

El segundo movimiento es un *Allegro energico ma non troppo presto*, que exige un virtuosismo destacado por los cambios sonoros entre pizzicatos, escalas y dobles cuerdas con tratamiento lírico. Este último procedimiento compositivo es un rasgo típico de la música británica de primera mitad de siglo XX. La importancia de la

adhesión tímbrica al Piano en este movimiento es fundamental para poder crear un sonido compacto sin que produzca un desfasaje fraseológico, puesto que el exceso de cambios en carácter (pasando de lo rústico a lo lírico) pueden provocar una incorrecta fraccionalización interna del fraseo. En realidad, es mejor buscar la unidad dentro de cada sección para que el contraste sea mayor y más receptivo. Esta idea de la concepción melódica no se aparta del tratamiento expresivo que se viene empleando en el primer movimiento. No obstante, la diferencia radica en la esencia danzada de los materiales melódicos.

Inicia con un tremolo medido en el Piano, cuya interválica nos rememora al compás 14 del primer movimiento. Las intervenciones en la Viola de compases 3 y 7 deben ser bruscas, puesto que enfatizarán los sforzandi del Piano. Los ingresos de la Viola, tanto en compás 17 como en c. 21, deben ser contundentes e irrumpir la sonoridad que el Piano mantiene. Ya en compás 27 comienza a desarrollarse el primer tema (de 8 compases), que culmina en compás 34. Si bien las semicorcheas que siguen están escritas como staccati, puede interpretárselas más legato para no perder fuerza en el sonido.

Este tema tiene una naturaleza marcial y por momentos scherzante, dada por los cambios de articulación. Pero, lejos de lo *giocoso*, busca contundencia y seriedad en la idea melódica. No hay que perder de vista a las octavas posteriores, sobre las cuales el compositor colocó *ritmico* para insinuar una sonoridad más staccato. La melodía de compás 39 debe ejecutarse con un vibrato veloz y acentuar cada nota sin restringir el paso del arco. Así, el legato no se mantendrá del todo, pero no se percibirá un corte total entre nota y nota. En compás 43, inicia una sección de trinos en la Viola, donde el Piano imita el carácter del inicio para luego comenzar a ejecutar la melodía. En el contrapunto de compás 57 es muy importante mantener el carácter staccato con un sonido constante, ya que en c. 62 tenemos dobles cuerdas muy agudas. Luego, si bien se especifica un *acellerando* en el pasaje de semicorcheas, según mi propuesta interpretativa es más importante marcar la progresión armónica sin cambiar el tempo en esa sección, antes de que el Piano introduzca el segundo tema (en compás 70).

Los pizzicati deben ejecutarse con un sonido lleno, pero no arpegiados. Hay que tratar de hacerlos de modo seco desde la ejecución (por la articulación temática del Piano), pero que queden resonando las cuerdas al aire. Esto tiene su fundamento en la

concepción lírica de los temas. Las intervenciones de la Viola en los compases 75 y 79 (con las notas al talón) deben ser más secas, pero aún cuando se sugiere un sonido rústico, no hay que perder la conducción melódica. Hasta c. 89 se intercala un toque legato en las corcheas con dobles cuerdas más expresivas, sumadas a las semicorcheas más rústicas, manteniendo la firmeza hasta compás 93. Los pizzicati posteriores (hasta antes del cambio de tonalidad en c. 98) deben ser más discretos, dejando el crescendo hacia el final del pasaje.

El cambio melódico y armónico que se propone a partir de c. 98, nos puede sugerir hacer los pizzicati un poco más arpegiados, con un sonido más lleno y vibrado hasta la melodía de compás 105. Esta reaparición temática mantiene la extensión de la primera vez (8 compases), pero con una sonoridad más abierta y limpia. Tiene un carácter más alegre emparentado a la contradanza, que tiene su origen en las danzas campestres de Gran Bretaña, donde en las corcheas y negra (de compases 107–109) tendríamos evoluciones de salto. Esta similitud la encontramos en la construcción binaria que este tema posee. Esta misma estructura se aplica para los otros dos temas del movimiento aunque con distintos caracteres y elaboraciones. La elección del tempo inicial *Allegro energico* puede tener su raíz en la importancia de expresar el carácter bailable de estas melodías. El *ma non troppo presto* (según mi parecer), se añade para que estos materiales melódicos no pierdan el tempo musical de danza, por una posible interpretación veloz y agitada del término *energico*.

En compás 122 con *levare*, se inicia con otro enfoque sonoro donde es importante acercarse a un sonido más lleno y legato, no visto hasta ahora en el movimiento. En el *poco piú lento* podemos emplear un vibrato más contundente, anguloso y no muy veloz. En c. 135 los tresillos en *sul ponticello* deben ejecutarse *piano* para funcionar como un eco de lo que el Piano toca en el compás previo, y a la vez mezclarse con la tímbrica que nos ofrece el mismo. En c. 141 volvemos con una sonoridad llena utilizando las cuerdas al aire, y dejando una clara resonancia en el acorde de c. 143.

En compás 146 volvemos al tempo inicial con la presentación del tercer tema, que debe ejecutarse de manera *feroce* en esta primera presentación. Cabe destacar, que podemos buscar un equilibrio entre lo rústico y un sonido controlado, que le permita a la melodía no perder el lirismo. Un ejemplo de ello son los compases 152 y 160, donde tenemos

dos corcheas tirando. Claramente indica una reposición del arco, lo que implica un corte. Sin embargo, se puede interpretar legato (o tocarlas en el mismo arco como portato) para no cortar con el arco melódico, y aún así mantener la potencia dinámica. Este tema viene a cumplir las funciones que cumplía el segundo tema en el primer movimiento, pero las variaciones de este tema se basan en los cambios de caracteres y no en la modificación de la tonalidad del mismo.

En este movimiento el discurso se articula, en gran medida, por los cambios texturales, como por ejemplo, la diferencia entre las secciones de los compases 143 y 182. Posteriormente, el Piano completa la frase musical, y con semicorcheas en la Viola se alcanza otro de los puntos de inflexión en el movimiento. Los acordes deben ser ejecutados en plaqué, pero *poco largamente*, en una disminución del tempo ad libitum. Lo más importante aquí, es la conexión con el Piano y que el sonido producido con la triple cuerda sea amplio.

Las semicorcheas que siguen (en compás 177), deben tener una direccionalidad marcada, pero sin pasar por alto el *piano súbito* de c. 179. Aquí, se vuelve a incorporar la sordina para trabajar el tema presentado en *feroce* previamente, ahora de una manera completamente opuesta. Se busca una sonoridad más frágil (no débil), con sonido sostenido, pero en sotto voce. Siempre hay que tocar en esta sección con un volumen concreto y no *pianissimo* para que el acompañamiento que realiza el Piano en esta sección no esté por sobre la melodía. En compás 201 la melodía va liberando sonoridad y mantiene el lirismo, pero incorpora un vibrato más continuo para, en c. 209 (con un *pianissimo súbito*), comenzar con inflexiones dinámicas que marcarán el desarrollo de esta sección hasta compás 230.

Podemos (y es usual en las interpretaciones) sacar la sordina en los compases de espera, pero en la edición no se indica esto. Los trinos que observamos en las blancas de c. 235, pueden ser ejecutados de manera muy veloz para contrastar con los de la sección del c. 43. El ataque debe ser brusco, pero rápidamente bajando no sólo la dinámica, sino cambiando un poco el carácter, puesto que la nueva presentación del primer tema que vuelve en c. 247 comienza en *pianissimo*, buscando poco a poco el carácter rústico visto anteriormente. En c. 265 vuelve el segundo tema interpretado completamente en la Viola, pudiéndose ejecutar de manera rústica y no tan melódica, para contrastar en gran

medida con la melodía del compás 273, sobre la cual (en muchas interpretaciones) se disminuye el tempo utilizando un rubato anguloso y un vibrato extenso (y continuo).

En compás 286 inicia un *lento*, con el tercer tema que se ha presentado, ahora manteniendo el lirismo, pero con una apertura sonora mucho más importante. Se sugiere hacer de manera expresiva la dinámica *piano* que se presenta para que la melodía tenga un poco de más brillo. Recién en c. 299 con *levare* podemos buscar una sonoridad más opaca que vaya tranquilizando el tempo y el carácter. En c. 308 desde un *piano* nos dirigimos rápidamente a un *forte* con sonido lleno, un vibrato veloz y una máxima conexión con las notas posteriores, antes de caer en el *piú mosso poco a poco*. Aquí, vamos produciendo un *accelerando* en las corcheas staccati, acompañado de un crescendo que aparece recién 11 compases después. En el mismo, podemos aumentar más velozmente el tempo para producir un efecto acelerado más contundente, e ir cambiando la articulación hacia el legato, que se mantendrá en todo el pasaje de semicorcheas posteriores. Al igual que en ese crescendo, en c. 337 es más conveniente enfocarse en el *accelerando*. Luego, una buena opción es hacer los armónicos artificiales cerca del puente y con bastante arco para darle más gestualidad. El pizzicato del anteúltimo compás debe ser seco, también en *forte* (no arpeggiado), y la apoyatura del La en el último compás debe tener buena emisión.

El tercer movimiento, un *Molto Lento*, inicia con clústers densos y graves en el Piano, sobre el cual la Viola debe ingresar con una melodía *forte* y *declamada* (anotación del compositor), en contraposición con el primer movimiento. La estética literaria en la que Bax estaba inmerso, se ve reflejada en el común de sus obras no sólo por la extensa cantidad de términos que utiliza, sino en la retórica que expresa mediante un léxico propio. Se requiere en este inicio un sonido constante, sumado a una división lo más exacta posible de los valores escritos. Esta es una de las riquezas más importantes de esta melodía, junto a la suma de reminiscencias de los materiales melódicos del segundo movimiento (por ejemplo, la secuencia de compás 7 se condice con el ascenso de c. 222 del segundo movimiento). La forma de este movimiento es tripartita, con la primera sección hasta compás 23; la segunda sección de c. 24 a c. 68; y la tercera de c. 69 hasta el final.

La primera articulación de las secciones está dada principalmente por el cambio de material temático, mientras que la segunda articulación se concreta por el enorme cambio en los niveles dramáticos que el compositor propone. El vibrato que debemos utilizar en este primer tema tiene que ser intenso hasta el compás 6, donde la melodía se dirigirá hacia un *piano dolce*, cambiando la intencionalidad de la dirección melódica que se venía empleando. El La del compás 9 debe iniciar de manera muy suave, con una sonoridad constante que hacia el final del compás tomará más apoyo para que el compás 10 (utilizando todo el arco y un sonido más lleno con peso) nos dirija a los tresillos acentuados con un carácter más vehemente. Aquí hay que mantener el sonido hasta compás 12 donde, mientras mantenemos un Re extenso, el Piano realiza unos arpeggios *forte*, que mantienen la dirección del discurso hasta la conexión en compás 14 con el tema (esta vez presentado una octava más grave), cambiando la sonoridad.

En c. 17 podemos ir aproximándonos hacia un *piano* más delicado, puesto que en este movimiento las variaciones dinámicas son uno de los recursos que mantienen el interés discursivo. En general, para esta parte final de la obra el compositor eligió mantener un sonido estable y legato. En este caso, las inflexiones en el tempo, sumadas a las variaciones en la densidad cronométrica, son herramientas que dirigen el discurso. Esto lo podemos observar desde compás 19, que nos remite al compás 8. En la segunda mitad del compás, debemos intensificar el crescendo con un vibrato más intenso para concretar la sonoridad lírica del compás 20.

En el 2/4 posterior, se disminuye abruptamente la dinámica, pero con el crescendo del compás 22 logramos un sonido lleno, que va a contrastar con la sección siguiente, del c. 24. Aquí, la Viola se tiene que mantener en la misma dinámica, mientras el Piano ejecuta el segundo tema. Hay que iniciar la ejecución del compás 35 con un sonido claro y con mucha presencia (como en el inicio del movimiento), puesto que es una re exposición de este tema por parte de la Viola. Esta vez, está más liberado armónicamente, remitiéndose a un solo plano. En compás 47 con *levare*, se va incrementando la tensión. Por ello, podemos ejecutar un vibrato veloz, anticipando el carácter de las octavas. Estas dobles cuerdas hay que ejecutarlas con un sonido pleno y no olvidar el crescendo, puesto que prepara la dirección melódica al clímax que va a lograr el Piano posteriormente con su *solo* extremadamente gestual y complejo armónicamente.

Una *Lunga pausa* marca la articulación estructural más grande de toda la obra. La Viola ingresa con una melodía *cantabile*, sobre la que el compositor especificó un carácter *tranquilo*. Esta melodía tiene una correspondencia temática y de carácter, con la del compás 292 del segundo movimiento. Sobre esta sonoridad, podemos evitar vibrar en el primer compás mientras que mantenemos el sonido y, con ayuda de la sordina, ir cambiando hacia un sonido más vibrado, sin perder el *sotto voce*. Hacia compás 75 se nos pide vibrar de manera más intensa.

En compás 82 volvemos al tema con un *piano cantabile*, pero con un carácter similar al del inicio del movimiento, con un sonido más tenido y logrando de a poco un crescendo que nos dirija hacia un lirismo profundo en compás 88. Aquí, ya debemos alcanzar un *forte* sostenido tanto en el arco como en la intensidad y frecuencia de la vibración. En compás 90 nos podemos ir acercando al tempo del inicio para tomarlo en c. 92 de manera más estable. La obra culmina con la re exposición del tema del inicio del primer movimiento, pero esta vez, explorando más la dinámica *forte* en compás 94. Para ello, en esta sección final debemos buscar el contraste con las presentaciones anteriores mediante un vibrato y sonido amplios en los *fortes* y, en el *diminuendo* final, lograr que el sonido vaya debilitándose en conjunto con los acordes del Piano.

Sir William Turner Walton (1902–1983)

William Walton fue uno de los compositores ingleses del siglo XX más populares. Su infancia en el coro de Oxford lo marcó con respecto a la producción musical que abordó en su juventud. En consecuencia, uno de sus fuertes ha sido la composición de Música vocal, iniciando con el himno coral “A Litany” (compuesto a sus quince años de edad). Walton no ha tenido problema en revisar y editar algunos de sus trabajos o incluso dejar otros inconclusos (como la Sinfonía N°1) y aún así, asegurar el éxito del que gozaban sus composiciones. Tal vez, esto se daba por su profunda conexión con la lírica romántica que la industria del cine explotaba, para la cual ha realizado la música de 14 filmes junto a otros trabajos de Música incidental.

Su éxito fue potenciado por su obra “*Façade*” (para Recitador y seis instrumentos, compuesta en 1922) que, basada en poemas de Edith Sitwell, lo presentó como un compositor *aggiornado* a los nuevos discursos. Dicha obra también gozó de las ediciones de Walton, que iba liberando nuevos movimientos a medida que pasaban los años, incluso hasta el año 1977. Luego, propulsado por la industria del cine y las puertas laborales que abría a los compositores académicos, se dedicó a componer para las siguientes películas:

1. *Escape Me Never* (1935), dirigida por Paul Czinner.
2. *As You Like It* (1936), dirigida por Paul Czinner.
3. *Dreaming Lips* (1937), dirigida por Paul Czinner.
4. *Stolen Life* (1939), dirigida por Paul Czinner.
5. *Major Barbara* (1941), dirigida por Gabriel pascal.
6. *The Next of Kin* (1942), dirigida por Thorold Dickinson.
7. *The Foreman Went to France* (1942), dirigida por Charles Frennd.
8. *The First of the Few* (1942), dirigida por Leslie Howard.
9. *Went the Day Well?* (1942), dirigida por Alberto Cavalcanti.
10. *Henry V* (1944), dirigida por Laurence Olivier.
11. *Hamlet* (1948), dirigida por Laurence Olivier.
12. *Richard III* (1955), dirigida por Laurence Olivier.
13. *Battle of Britain* (1969), dirigida por Guy Hamilton.
14. *Three Sisters* (1970), dirigida por Laurence Olivier.

La producción de Walton consta de 4 Ballets, 10 Ensamblés de Vientos, 10 obras de música de cámara, 20 obras corales, 4 Conciertos y música de 14 Películas, entre otras. Con respecto a la Viola, Walton la incluyó en su Cuarteto con Piano de 1921, en su Cuarteto de Cuerdas N°1 de 1922 y en el N°2 de 1947, orquestado en 1971 como Sonata para Orquesta de cuerdas.

Concierto para Viola y Orquesta

Con la considerable evolución de la Viola como instrumento solístico, el Concierto para Viola y Orquesta de Sir William Turner Walton fue compuesto para el violista Lionel Tertis gracias a una sugerencia del famoso director de Orquesta inglés, Thomas Beecham. Sin embargo, éste rechaza abruptamente la pieza pese a los años de aporte que realizó al instrumento estrenando obras de nuevos compositores. Por ello, la première del Concierto fue ejecutada por el instrumentista, compositor e íntimo amigo de Walton, Paul Hindemith. El estreno fue dirigido por el mismo Walton el 3 de Octubre de 1929, junto a la Orquesta Sinfónica Henry Wood, en uno de los típicos “Prom Concerts” en el Queen’s Hall (*Salón de la Reina*) de Londres. Posteriormente, Tertis reconoció no haber podido apreciar en ese momento el estilo “demasiado moderno” que se explayaba en esta obra, cuyo referente ha sido el Concierto para Violín y Orquesta en Re Mayor N°1, Op.19 (1917) de Sergei Prokofiev, compositor a quien Walton admiraba¹⁶. Walton dedicó este trabajo a Christabel McLaren, Lady Aberconway, miembro de la realeza en Gran Bretaña.

Las influencias del Jazz y el cine adoptadas por el compositor se ven reflejadas en la armonía, en los caracteres del Concierto y articulaciones internas de las secciones, mientras que las estructuras responden a los cánones de los Conciertos solistas de principios de siglo XX. Cuando hablamos de la búsqueda sonora de esta obra, se buscan intensidad y un sonido lleno y concreto (al igual que los Conciertos románticos), pero se exploran otras sonoridades correspondientes a los estilos que surgen desde fines del siglo XIX¹⁷. Esta obra, también fue revisada por el compositor en 1961 y estrenada por John Coulling, acompañado por la London Symphony Orchestra, bajo la Batuta de Sir Malcom Sargent el 18 de enero de 1962. Esta revisión sólo modifica la orquestación, quedando la misma de la siguiente manera: 2 Flautas (la segunda cambia al Piccolo en algunas partes), Oboe, Corno inglés, 2 Clarinetes (el segundo cambia a Clarinete bajo en algunas partes), 2 Fagotes, 4 Cornos franceses, 2 Trompetas, 3 Trombones,

¹⁶ Dunham, James. *The Walton Viola Concerto: A Synthesis*. Journal of the American Viola Society. Recuperado de www.jamesdunham.com/Images/DunhamWaltonArticle.pdf

¹⁷ Byde, J. M. G. (Abril, 2008) *The Later Orchestral Works of William Walton: A Critical and Analytical Re-Evaluation*. Tesis doctoral del Comité de Investigación en Artes y Humanidades de la escuela de Música, de la Universidad de Leeds. Inglaterra. Recuperado de <http://etheses.whiterose.ac.uk/1579/>, consultado el 21/05/2015.

Timbales, Arpa y Cuerdas. La versión original tenía una Flauta y Clarinete más (aparte de los Piccolo y Clarinete bajo), Contrafagot, una Trompeta más y una Tuba. Esta revisión constituye la versión que se ejecuta en general. No obstante, la original de 1930 ha sido grabada por Lawrence Power. Utilizaré la edición de Oxford University Press de 1930 para el trabajo analítico.

El Concierto, como mencioné anteriormente, toma como modelo al Concierto para Violín N°1 de Prokofiev. Por ello, se ven las influencias de la escuela nacionalista rusa de manera que, tanto el Solista como la Orquesta, tienen igual peso interpretativo. La estructura morfológica (al igual que la Sonata de Bax) deja el mayor peso dramático hacia el final del tercer movimiento, con la aumentación del tema principal. No hay cadencias extensas y demasiado virtuosísticas y la Orquesta nunca está relegada al mero acompañamiento.

El primer movimiento es un *Andante comodo*, término que Mahler utilizó en el primer movimiento de su Novena Sinfonía en 1909. Probablemente, Walton haya tomado de allí estos vocablos para sugerir el carácter general de los momentos líricos de este movimiento. Este movimiento está estructurado en una serie de episodios. La Viola ingresa en el cuarto compás con *levare*, con el primer tema en *mezzopiano cantabile espressivo*. En este inicio, el sonido que debe producir el arco tiene que ser suave, probablemente inclinado al principio y con un vibrato discreto, ya que en compás 6 (con el crescendo en el Re y ejecutando la melodía en sexta posición, sobre la cuerda de La) vamos a necesitar el peso de todas las cerdas para lograr un sonido más homogéneo y cerca del puente, permitiendo más solidez. Es importante en esta primera frase, mantener el pulso en 3 del 9/8 que se presenta para una mejor fusión con los contra cantos de la Orquesta. En los La y Fa que hacen el paso a cifra 1, se puede hacer un pequeño *ritardando* para dar paso a un contra canto acompañando a la Orquesta, que va fundiendo la melodía entre los instrumentos, manteniendo un *pianissimo* expresivo con presencia. En cifra 2, un *mezzoforte cantabile* nos indica que hay que amplificar el sonido, buscar más plenitud en el paso del arco y un vibrato más intenso y continuo, dirigiéndose al Fa del cuarto compás.

Recién en cifra 3, se nos propone un cambio a nivel de carácter. Podemos realizar más lento el inicio de esta sección e ir aumentando la dinámica compás a compás, así como acelerar en el 12/8 para llegar al *allargando ma ritmico* del cuarto

compás. En este lugar podemos dar una acentuación en *fortissimo* cada dos corcheas, pero empleando rubato. Sin embargo, en el compás siguiente ya se retoma el tempo de la cifra 3. Los Cornos en la Orquesta dan paso a la cifra 4, cifra en la que se presenta el segundo tema. Este nuevo material busca lirismo, pero también posee un timbre más oscuro. Es importante mantener el legato en las síncopas, pero en los staccati de primer y segundo compás hacer un pequeño corte al sonido.

El 7/4 que sigue tiene el término *sognando*, ya visto en el primer movimiento del Concierto de Prokofiev. Nos puede sugerir un toque un poco más velado al inicio, sul tastiera y que se va llenando de peso hacia la cifra 5, donde tenemos 2 compases de lirismo exacerbado con un vibrato intenso, que se verá interrumpido por el poco *ritardando* hacia el final del compás. Este *ritardando* puede ser más extenso, apoyándose en las primeras dos semicorcheas antes del seisillo.

La sección siguiente del *a tempo* maneja una progresión dinámica y temporal de a dos compases; el sonido que se busca sigue siendo controlado y no rústico, pero la rítmica en los stringendi nos pide un poco más de arco, con lo cual el sonido deja de ser tan limpio hacia cifra 6. En el inicio de esta cifra, observamos el término *con spirito*. Para trabajarlo, las semicorcheas no son completamente spicatto, sino que deben tener más cuerpo logrando un efectivo crescendo hacia el tercer compás, que mantendrá la vorágine hasta el *risoluto* a ejecutar en cifra 7. Ahora bien, el compositor coloca estas indicaciones en el compás de silencio (antes de la sección a tocar) probablemente para que el intérprete comience a interiorizarse con el carácter. En esta nueva sección, si bien el tempo que se especifica es más veloz de lo que se viene trabajando, se puede hacer un poco más lento para tocar las semicorcheas asentadas y para que los acentos (que se colocan en cada compás) sean más perceptibles. A su vez, entre los compases 6 y 7; 8 y 9; 10 y 11 podemos hacer crescendo al inicio y decrescendo al final del segundo compás para unificar la textura con los arcos melódicos que la Orquesta está ejecutando. En cifra 8 tenemos un martellato donde debemos buscar una sonoridad rústica, ejecutando la triple cuerda en plaqué. En el segundo compás podemos intercalar las dobles cuerdas, tocando las 3 más graves sólo en los tiempos acentuados.

En cifra 9 aparece una sección *meno mosso*, completamente distinta respecto del carácter, variando el segundo tema en dobles cuerdas por sextas. Lo más importante aquí, es mantener un sonido legato y bello. No es necesario mucho rubato, sino

mantener el lirismo incorporando vibrato, sobre todo en las negras con puntillo que hacen de apoyo para la rítmica interna del pasaje. En el *allargando*, podemos concretar una disminución del tempo (pero no de la dinámica), sin perder la intención de esta sección para contrastar con lo que sigue. En cifra 10, uno de los recursos más importantes son los acentos y el *ritardando* de las últimas 4 semicorcheas del segundo compás, pudiéndolas dividir en 2 grupos. Antes de la pequeña cadencia solística del sexto compás, el aumento de la dinámica tiene que ser progresivo, intensificando el sonido con el arco y la cantidad empleada del mismo. En cifra 11 se vuelve al tempo más veloz alcanzado en cifra 6, esta vez yendo de un *forte* a un *fortissimo*.

En cifra 14 inicia la parte final de este primer movimiento. La cadencia *a piacere* con dobles cuerdas consta de una progresión armónica que va intensificando el dramatismo. Se puede interpretar partiendo de un sonido más débil e ir intensificando el vibrato y la cercanía del arco al puente para las notas más agudas, sobre todo marcando la quinta justa Si bemol - Fa, y su resolución a La - Fa. A partir de ahí, disminuye el carácter y en cifra 15 inicia una sección solística del Oboe, mientras la Viola acompaña con tresillos de semicorchea *a tempo primo ma piú lento*. Esta sección se condice estructuralmente con la parte final del primer movimiento del Concierto de Prokofiev, donde el Violín hace el acompañamiento y la Flauta toma el tema principal. Es importante mantener un sonido constante pero con carácter suave, pudiendo realizar inflexiones en las notas que alcanzan el punto máximo en los reguladores puestos por el compositor (como el La en el segundo compás o el Re del comienzo del quinto compás). A partir del compás 8, podemos ir aumentando el peso en el arco y tomando una sonoridad más presente para, en cifra 16, ingresar con lirismo en la presentación del segundo tema (ahora con más vibrato para lograr el *appassionato*). En el tercer compás se nos guiará a hacer *ritardando* antes de las dobles cuerdas y posteriormente a tempo. Podemos enfocarnos en esta sección del final en mantener el lirismo y el vibrado, buscando también que los cambios de posición no interfieran con el discurso cuya densidad temporal va disminuyendo, sin perder la vehemencia sonora.

El segundo movimiento es un *Vivo, con molto preciso*. Tiene carácter scherzante y por ello, se determina y unifica la articulación para la mayor parte del movimiento. También, está construido con una estructura morfológica de Rondó. El tempo se mantiene estable en los *piú animato* y *piú mosso* que observamos en dos secciones del movimiento, no implicando grandes cambios en el tempo. Una de las riquezas más

importantes de este movimiento yace en la rítmica interna de las secciones. Aquí, Walton enfatizó el folklorismo, en contraposición a los discursos líricos que empleó en el primer movimiento, empleando ritmos sincopados, escalas virtuosísticas y cambios métricos.

El inicio en el segundo compás marca un *forte* sobre el cual debemos ejecutar las notas con una cantidad de arco considerable, empezando con buen sonido. Luego, en el *mezzoforte* del compás siguiente se puede seguir con un carácter más ligero, pero sin perder el legato que dará buena dicción a las notas. En cifra 17 (cuando vuelve a aparecer el tema en la Viola), Walton construye la dirección melódica de manera similar. Sin embargo, es necesario ir hacia un *forte* más acentuado para la sección de cifra 18, donde las ligaduras ayudan a crear raudos procesos de aumento dinámico (que se verán a lo largo del movimiento).

En cifra 20, los staccati de las semicorcheas se pueden ejecutar más legato para dejar con martellato a las corcheas del cuarto compás, ya que deben tener buena emisión. Luego, se ven procedimientos similares a la cifra 18. En cifra 22 cambia hacia acordes plaqué y dobles cuerdas, en los cuales hay que mantener la continuidad del sonido puesto que la línea melódica, que se presenta intrínseca en la armonía, será ejecutada posteriormente por la Orquesta. En cifra 24, las octavas graves ya deben retomar la rusticidad. Ahora bien, en el séptimo compás se busca un sonido más lírico, sobre todo preparando la escala que va al Fa sobreagudo. Este tipo de toque se mantiene hasta la cifra 26, antes de un Tutti orquestal. En cifra 28, la octava grave junto al *fortissimo* a ejecutar nos permite tocar de manera rústica toda esa sección, pudiendo mantener esto incluso hasta cifra 29 en un crescendo, sobre el que el compositor coloca *marcatissimo*, refiriéndose a la dicción de las notas y a la precisión de las figuras apuntilladas.

Luego del Tutti orquestal más grande del movimiento, se reingresa como en el inicio en cifra 33 con el tema principal, esta vez con un silencio de corchea haciendo una respiración en la frase a partir del compás 6. En cifra 34 los staccati en las semicorcheas nos piden más ligereza. No se hacen spiccato, pero no se ejecuta igual que el inicio del movimiento (sobre todo por los armónicos en doble cuerda que aparecen en los compases 5 y 13). En cifra 35 se aligera más y, luego de las octavas del 5/8, se retoma el legato para destacar mejor las notas. Se puede tomar la decisión interpretativa

de hacer un *accelerando* en la escala descendente de compás 16, ya que puede aportar al cambio de tempo en cifra 36. Para los últimos compases del movimiento el sonido se mantiene legato, salvo en las corcheas. Tener en cuenta que el armónico de Mi con apoyatura Fa#, se puede hacer con todo el arco cerca del puente para darle contundencia al final.

El *Allegro Moderato* del tercer movimiento, a diferencia del que lo precede, es mucho más complejo respecto de la elaboración temática. Presenta temas nuevos, pero elabora otros del primer movimiento y exige un nivel lírico más presente. Inicia con el primer tema en el Fagot y posteriormente en la Viola (igual que el tercer movimiento *Moderato* del Concierto de Prokofiev). Este tema enfatiza las quintas justas (así como el segundo movimiento lo hace con las cuartas justas y el primer movimiento con las terceras menores), y requiere una sonoridad parecida a la que el Fagot propone. Si bien este instrumento inicia con staccato, la Viola al ingresar debe destacar las notas con más conexión entre las mismas. La acentuación natural del 2/2 hace que coloquemos un acento en el Fa# (que está en el segundo tiempo del compás), manteniendo la diferencia entre las notas apuntilladas con un sonido más seco, sobre todo en las corcheas con punto y no tanto en las negras. En estas últimas, es necesario vibrar intensamente para no perder el discurso. Hacia cifra 37 el sonido se acerca más al legato, manteniendo los acentos en las negras y enfatizando el aumento dinámico.

En cifra 39, la figuración de tresillos más semicorchea y corchea con punto nos pide comenzar con presión en el arco, tirando cerca de la punta para dar una sonoridad clara al pasaje. También, se pueden hacer crescendo y decrescendo en los esquemas melódicos que van al Fa (más allá que después se tornen acompañamiento), preparando mediante esas inflexiones el *poco rallentando* de cifra 40. Esto nos conduce al *meno mosso espressivo* del cuarto compás de esta cifra, que presenta el segundo tema de manera muy lírica con dobles cuerdas. El registro en el que está escrito nos permite una sonoridad más llena, prestándole mucha atención a la línea melódica superior de las dobles cuerdas. En cifra 41 podemos trabajar esa melodía con un poco de rubato en el *allargando*, prolongando el Si bemol y La antes del *a tempo* de cifra 42, donde podremos dar un carácter más contundente (como el del inicio). En el quinto compás de dicha cifra, varios intérpretes ligan las corcheas staccato para mantener lo *giocoso* y, al mismo tiempo, reservar para cifra 43 el legato que le va a dar al *stringendo* una mejor dicción de las notas, sumada al vibrato intenso y a un posible crescendo.

Un ataque rústico (en la parte inferior del arco) sobre los tresillos de cifra 45, es una de las decisiones más tomadas por los intérpretes para darle potencia a la frase y contrastar con las notas largas que les siguen. Esto se da sobre todo en el cuarto compás, donde el *meno mosso* del tercer tema propone un arco lento e intenso sumado a mucho vibrato para hacer un discurso más *cantabile*. Algo que se ha observado en la cifra 46, es que algunos violistas (como Bashmet) acortan la blanca con punto para hacer los quintillos de manera más melódica, explayándolos un poco más sin perder el pulso en el cambio de compás¹⁸. En cifra 48 se vuelve con la misma o mayor rusticidad que en 39 y, en el cuarto compás, se enfatiza el La# con este tipo de toque. También, se puede iniciar un *ritardando molto* soltando las últimas tres notas del compás para ejecutar el segundo tema con mayor lentitud.

El sonido, tanto en esta nueva presentación como en las dobles cuerdas que le siguen, no debe perder el legato, el vibrato y el carácter lírico. Al estar en un registro mucho más agudo, en algunas interpretaciones el vibrato no es tan anguloso sino más bien delicado para que la oscilación no afecte a la afinación general del pasaje. Dos compases antes de cifra 50 observamos un pasaje similar al de cifra 41, pero esta vez, se dirige hacia el *meno mosso* del cuarto compás. El sonido en este último punto cambia, se torna más oscuro, cerca de la tastiera, con arco más escueto. Esto prepara el *accelerando* que, si bien la edición lo indica en el sexto compás, se suele realizar en el siguiente dado al cambio de color armónico que produce el Do#. A su vez, se puede mantener hasta el tercer compás de cifra 51 y establecer el tempo en el Fa# de ese compás (el compositor sugiere hacerlo en el *animato* del primer compás de cifra 51). En el quinto compás de cifra 52 comienza la Viola con un tema *risoluto*, sobre el cual podemos ejercer una sonoridad más rústica que se vaya transformando hacia el compás 8 en un sonido más legato para mantener el criterio que se tuvo en cifra 37 (donde los tresillos ligados y las escalas por grado conjunto aumentan el lirismo).

En cifra 54 se vuelve al primer tema, esta vez empezando en un registro más grave y en *fortissimo*, manteniendo el carácter apuntillado, disminuyendo la dinámica posteriormente. En esta sección se mantiene un tempo estable y se prioriza la continuidad del sonido. La función que Walton da a esta re exposición del tema es de

¹⁸ Walton, W. (1998) *Walton: Viola Concerto / Bruch: Concerto for Violin & Viola*. Grabado por Yuri Bashmet (Viola); London Symphony Orchestra; Director: André Previn. [CD] Inglaterra: RCA Red Seal.

nexo a una sección orquestal, donde los temas del movimiento están tratados contrapuntísticamente, iniciando con una fuga. Este tipo de secciones son comunes en las composiciones concertísticas de Walton, como en el *Vivace* (tercer movimiento) de su Concierto para Violín y Orquesta.

Posterior a esta sección concertante de Orquesta, Clarinete bajo y Violoncello ingresan con el primer tema, en un 9/4 (como el 9/8 del primer movimiento). En el tercer compás con levare de esta cifra 61, la Viola ingresa con el primer tema del Concierto, mientras el Clarinete bajo continua con su esquema melódico en contra canto. Esta re exposición por aumentación del tema en la Viola exige un sonido constante, con un vibrato intenso desde el inicio, pero con una dinámica no *pianissimo* (como el compositor coloca) sino un *piano* muy expresivo. Esto se intensifica yendo al octavo compás, en donde ingresa el Cello solísticamente, aumentando el lirismo y la tensión para, en cifra 62, ir al segundo tema del primer movimiento con la máxima expresión liberada.

Tocar cerca del puente, un vibrato intenso y continuo, sumado un legato sin cortes para este nivel dramático del tema es una elección común que uno encuentra en las versiones de los intérpretes. La misma elección correcta para poder respetar la nueva elaboración de este material melódico que el compositor expuso, ahora con un nivel emocional más expuesto. Asimismo, en el La sobreagudo se pueden hacer varios arcos para mantener la continuidad del sonido, hasta que el Clarinete y el Arpa terminen de complementar la textura.

El cuarto compás antes de cifra 63, inicia con los intervalos del primer tema de este tercer movimiento, pero esta vez, dándole a cada nota un destaque muy importante, empleando todo el arco y vibrando de manera intensa. Algunos músicos (como Bashmet) proponen un corte entre el Mi y el Si, pero una continuidad entre el Si y el Fa#. En el *meno mosso* del tercer compás de cifra 63 se mantiene el tempo, que es la versión por disminución del *meno mosso* de cifra 45. En cifra 64, se retoma el tempo ternario con el 9/4, que se mantiene hasta el final. No obstante, se puede hacer *ritardando*, sobre todo en el anteúltimo compás, donde la sonoridad se va oscureciendo ayudado por una ejecución *sul tastiera*.

Conceptualmente, en el caso del final del primer movimiento, aparece una oscilación armónica en dobles cuerdas, que se da entre los 3 últimos compases con la

culminación del La menor, creando un efecto de suspensión que Walton resuelve recién al final del tercer movimiento. En estos compases finales (tanto de este movimiento como del primero), se culmina con el mismo tipo de sonoridad y acordes, con la diferencia que en el primer movimiento el acorde final termina en un La menor, mientras que en el final del tercer movimiento culmina en un La Mayor, en el cual el Do natural del Piano choca con el Do# de la Viola (nota que se destaca generalmente en la ejecución de esta doble cuerda). Si tomamos como referencia los finales del primer y tercer movimiento del Concierto para Violín de Prokofiev, observamos la similitud de un esquema repetitivo a nivel textural y rítmico en los últimos compases. No obstante, en este caso la resolución en el final de ambos movimientos es igual, con el *solo* de Flauta y el Re sobreagudo del Violín.

Sir Ralph Vaughan Williams (1872–1958)

Fue uno de los compositores ingleses que contó con más popularidad, disparada por su obra “Fantasía sobre un tema de Thomas Tallis”, compuesta en 1910 para Cuarteto y Doble Orquesta de cuerdas. El estilo que refleja es similar al de sus pares ingleses Holst, Walton y Delius. Al estudiar con Ravel por tres meses en París durante 1908 pudo adoptar conocimientos sobre el manejo textural y armónico impresionista, así como el desarrollo del discurso en el cambio de siglo. No obstante, siempre mantuvo un estilo propio y sólido, relacionado intrínsecamente con el Nacionalismo inglés. Ravel mismo escribió sobre él: “es el único de mis pupilos que no escribe mi música”¹⁹.

En su producción encontramos 9 Sinfonías, 6 Óperas, 5 Ballets, 8 obras de música de cámara, entre otras; mientras que para la Viola encontramos 5 obras, dos solísticas y tres incluidas en música de cámara. Como obras solísticas tenemos *Flos Campi* (1925) para Viola, Coro sin palabras y Orquesta reducida; y la Suite, para Viola y Orquesta reducida, compuesta en 1934.

¹⁹ Journal of the Vaughan Williams Society, No. 39, Junio del 2007.

En música de cámara encontramos *Cuatro Himnos*, para Tenor, Viola y Cuerdas (compuesta en 1914, pero estrenada en 1920 debido a la primera guerra mundial); *Quinteto Fantasía*, para 2 Violines, 2 Violas y Cello (1912) y la *Romanza*, para Viola y Piano (sin fecha de composición específica, pero se estima su composición alrededor del 1914)²⁰.

La Suite Para Viola y Orquesta reducida fue publicada como un conjunto de ocho movimientos, pero dividida en tres grupos:

Grupo 1:

1. Prelude
2. Carol
3. Christmas Dance

Grupo 2:

1. Ballad
2. Moto Perpetuo

Grupo 3:

1. Musette
2. Polka Melancolique
3. Galop

Si bien la obra está catalogada para Solista y Orquesta reducida, el orgánico es rico en sonoridades tímbricas siendo el siguiente: 2 Flautas, 1 Oboe, 2 Clarinetes, 2 Fagotes, 2 Cornos franceses, 2 Trompetas, Timbales, Percusión, Celesta, Arpa y Cuerdas.

²⁰ Ralph Vaughan Williams Society. Recuperado de www.rvwsociety.com

Suite para Viola y Orquesta Reducida - Grupo 1

Esta Suite fue encargada y dedicada a Lionel Tertis, quien realizó muchos cambios sobre los manuscritos originales de Williams entre el estreno el 12 de Noviembre de 1934 y el lanzamiento de la primera edición para Viola y Piano en 1936 (Oxford University Press), que utilizaré para el análisis interpretativo.

El Grupo 1 se la Suite gira en torno a un solo tema: la Navidad. El inicio del Preludio en Do Mayor caracteriza las campanadas de la iglesia y las semicorcheas, los pasos de los creyentes hacia la misma. También, podemos encontrar coincidencias con el Preludio 1 de Bach en Do Mayor BWV 846 con respecto a los arpeggios, acentuación, articulación y a la figuración reiterada de semicorcheas en el inicio propuestas en el manuscrito de Williams. El segundo movimiento, Villancico en Mi bemol Mayor, presenta el tema de la Navidad con respecto a un paisaje hogareño y austero. La Danza de Navidad en Sol Mayor presenta las danzas en las tabernas²¹. Los ritmos del inicio son como pisadas y, hacia la conclusión, aparece una estrepitosa caída de los pueblerinos alegres por el alcohol, reflejada en la aceleración final. Aquí, la Viola cumple el papel del violinista (“fiddler”), de estas típicas agrupaciones folklóricas que aparecen en estos lugares.

En el concepto de Preludio del primer movimiento de la obra podemos ver reflejadas las acepciones de anuncio, comienzo o entrada y, debido a ello, se suele comenzar con un sonido *forte* y presente en este inicio. No obstante, Williams deja el primer acorde a la Orquesta para que la Viola ingrese en la segunda semicorchea, destacando cada nota como lo especifica la partitura, mas no exigiendo un sonido potente. Si bien los preludios tienen la característica de tener un desenvolvimiento de notas con misma figuración (lo que permite inflexiones en el tempo general y en la rítmica interna de los compases), hay que circunscribirse a un criterio específico para hacer estos cambios. Algunos intérpretes se “apoyan” en las notas que tienen acento (como los Fa del segundo compás o el Si del tercero), mientras que otros lo hacen en los primeros tiempos de cada compás, independientemente de la disposición de los acentos. Este tipo de interpretación está basada en la edición que hizo Tertis, añadiendo acentos

²¹ Foreman, Lewis (2011) *Flos Campi, Suite for Viola and small orchestra*. Recuperado de http://www.rvwsociety.com/i-frame/flos_brabbins.html

propios²². Es importante mantener el pulso interno, por lo que mi elección sería vibrar en las acentuaciones, pero no hacer inflexiones en todos ya que lo más importante es dirigirse al sol del séptimo compás. La sección que sigue (letra A) cambia buscando un tempo más estable, puesto que la variedad auditiva está brindada por la rítmica y en todo caso, sería una buena opción respetar la disminución del tempo propuesta por el *diminuendo* del séptimo compás de la letra A.

La sección B aumenta el tempo e introduce el carácter de danza, que veremos en toda la Suite. Ya que se trata de un tema pastoral, es importante hacer los portato que se indican sin darle demasiado lirismo a la línea con el vibrato, pero procurando no perder la dirección melódica y el tempo, incluso en las semicorcheas. En el octavo compás, volvemos al concepto del inicio con un sonido contundente y legato, bien agarrado a la cuerda, pero esta vez, permitiendo más libertades con respecto a los rubati.

Recién en el compás 12, se empieza a mantener un tempo estable que se mantendrá en letra C, donde la Flauta y el Clarinete tendrán la melodía y la Viola el contra canto. De todos modos, más allá del *pianissimo* del cuarto compás, no debe pasar desapercibido el sonido del Solista y, a partir del compás siguiente, podemos comenzar con un carácter más opaco, apoyado en el cambio de tonalidad que se mantendrá durante toda la letra D. Esto irá tomando más fuerza hacia el Re del compás 4 y el Mi bemol de compás 5, siempre manteniendo un arco melódico de tempo estable. En el *poco animato* de letra E podemos volver al carácter de letra B, aunque iniciando la melodía con un sonido *sul tasto*, y tomando más fuerza a medida que nos acercamos al cuarto compás (donde se retoma la figuración y la métrica ternaria). A partir de allí, el carácter que debemos mantener tiene que ir aplacándose, y en los últimos dos compases tomar las ligaduras de a dos semicorcheas como ligaduras de expresión, permitiéndonos hacer una disminución del tempo general por pares de notas.

El segundo movimiento es un Villancico (Carol). Este movimiento será la fuente principal de materialidades sonoras en fragmentos de dos obras posteriores: “Land of our Birth” (Tierra de nuestro Nacimiento), una de las secciones del Himno *A song of Thanksgiving* (Una canción de agradecimiento), cantada por un Coro Infantil; y

²² Kane, B. J. (Julio, 2007) *From Manuscript to Publication: Aspects of Lionel Tertis' style of Viola playing as Reflected in his 1936 edition of Ralph Vaughan Williams' Suite for Viola and Orchestra*. Tesis doctoral de la Facultad de estudios graduados de Música, de la Universidad de British Columbia, Canadá. Recuperado de https://circle.ubc.ca/bitstream/id/108778/ubc_2007-317952.pdf

“Woodcutter’s Song” (La canción del Leñador) de su Ópera *The Pilgrim’s Progress*, estrenada en 1951. Esta última está basada en la novela alegórica del escritor y predicador cristiano inglés John Bunyan *El progreso del Peregrino*, publicada en 1678. *A song of Thanksgiving* fue compuesta en el año 1945, por un pedido de la BBC a Williams de un “Himno de agradecimiento” que ilustrase el fin de la Segunda Guerra Mundial. El Texto de la misma fue tomado de La Biblia, Shakespeare y Kipling. La “Canción de los Niños” (en la cual está la letra de “Land of our birth”) se halla en el Libro Fantástico *Puck of Pook’s Hill* (“Puck de la colina de Pook”), del escritor y poeta Joseph Rudyard Kipling (publicado en 1906), que contenía historias cortas acerca de la historia inglesa. Esta canción en particular, es una plegaria a Dios para que le enseñe a los niños a vivir correctamente y que, de esta manera, su tierra prospere.

Este movimiento estaba realizado en función del escrito que sugiere el ser cantado por niños. Es por ello que Williams, al trasladar esta idea conceptual a la música, usa comas para hacer frases cortas. Esto puede tener influencias del hecho de que los niños cantan frases de poca extensión, por su caudal de aire (refiriéndome a la población infantil no academizada musicalmente). El compositor colocó la palabra *semplice* (simple) que no sólo indica carácter. Para lograr este el tipo de concepción sonora podemos emplear un vibrato discreto y arcos melódicos cortos (añadidas a las frases separadas por comas), manteniendo una intensidad *piano* en general. El vibrato discreto se debe a que las voces infantiles tienen un timbre más puro, y se las suele emplear en los coros navideños sin vibratos muy oscilantes.

También, siguiendo esta línea estética, la mayor parte del movimiento se mantiene en un registro no muy amplio y sólo al final va hacia lo grave, a modo de cierre. En letra A inicia una sección con un contrapunto que nos remite a su *Fantasia sobre un tema de Thomas Tallis*, con las cuerdas asordinadas. Aquí, es muy importante que la Viola mantenga un sonido concreto para esta sección y no un triple *piano*, como escribe el compositor en la partitura²³, para poder hacer frente al sonido de las cuerdas de la Orquesta.

²³ Vaughan Williams, R. (2011) *Vaughn Williams: Flos Campi, Suite for viola and small orchestra; McEwen: Viola Concerto*. Grabado por Lawrence Power (Viola); BBC National Orchestra and Chorus of Wales; Director: Martyn Brabbins. [CD] Inglaterra: Hyperion.

La elección de la textura asordinada en las cuerdas en conjunto con la homofonía, pueden haber sido elecciones de Williams para simular el Coro de voces Infantiles. Dos compases antes de letra B se comienza a buscar un carácter más *cantabile*. La segunda presentación del tema nos permite explayarnos más en el sonido y aumentar la intensidad del vibrato, sobre todo en el quinto compás, donde se alcanza el punto más álgido del movimiento. Luego, es importante destacar el “eco” que se halla en compás 7 con respecto al 6, no necesariamente cambiando la cantidad de arco, sino yéndose hacia la tastiera (logrando anticipar el cambio de carácter que veremos en letra C). En esta última letra volvemos a la simpleza, variando la búsqueda sonora en esta presentación con el canon que Williams escribe entre la Flauta y la Viola. Es buena opción continuar aquí con el sonido casi *sul tasto* para lograr ese efecto aflautado, pero manteniendo el vibrato continuo para enfatizar la línea melódica. En los últimos tres compases podemos iniciar un *ritardando* (desde el Mi bemol grave), destacando cada nota y separando más una de otra y así, producir en las últimas cuatro un *molto diminuendo* más progresivo.

La Danza de Navidad tiene un ingreso sorpresivo y un carácter completamente opuesto al de los primeros dos movimientos, intercalando 6/8 con 3/4 en esta danza preponderantemente rítmica. No obstante, se ven elementos presentes del 9/8 del preludio, aquí más desarrollados. En el inicio de la Viola del tercer compás el compositor escribe *Pesante*, característica a dar sobre todo en los primeros acordes a ejecutar en *plaqué* y en la blanca, manteniendo más el sonido. El pizzicato debe ser ejecutado con un ataque seco, dejando resonar las cuatro cuerdas al aire y, a partir del sexto compás, hay que destacar las notas con una pequeña cesura entre nota y nota deteniendo el arco. En letra A podemos volver con un carácter menos pesante, sobre todo cuando nos dirigimos al octavo compás (que inicia la transición a letra B). La melodía que se introduce aquí, nos puede llevar a una conducción del sonido más lírica, con un vibrato más intenso y veloz. Tertis modificó este manuscrito haciendo una ligadura por compás, en función de mantener el lirismo.

El manuscrito original señala que en los compases 1 y 3 de la letra B la negra con punto y corchea están en la misma ligadura y la negra posterior está suelta. Otras interpretaciones hacen un acento en cada compás, cortando con el lirismo. En mi opinión, es mejor decantar en la nueva propuesta melódica de una manera más *cantabile*, puesto que en todo el movimiento se hallarán intercalados estos momentos

con otros más rítmicos, generando un mayor contraste. En el sexto compás, el carácter vuelve a dirigirse hacia lo danzado, sobre todo en letra C con los trinos y los acordes plaqué. En letra D se percibe un cambio de carácter más evidente, brindado por el cambio de tonalidad y una melodía que se sostiene. Así como en letra B es preferible tomar al material melódico como una línea lírica (en vez de una interpretación rústica marcando cada negra), en el octavo compás de letra E es más efectivo volver a marcar y destacar los ritmos de las divisiones binarias y ternarias. En letra F, se reitera el procedimiento y podemos buscar un sonido más profundo, ya que el registro nos lo permite si sumamos un vibrato más intenso. En letra G se repite la idea de letra D con el mismo carácter, y en el séptimo compás debemos dirigirnos hacia lo meramente rítmico. Esto lo podemos realizar con acentos en las notas que no están ligadas y manteniendo el legato en las dobles cuerdas para dar un sonido sólido.

En letra K, observamos un cambio abrupto que sería la coda, separada del resto del movimiento por una cesura, en donde podemos iniciar con un sonido *piano* y discreto (pero rápidamente creciendo hacia letra L). A partir del cuarto compás de letra K (donde se ve el *crescendo*), algunas versiones van acelerando el tempo en función de cortar con el carácter *Pesante* que se le ha dado a los acordes de triple cuerda en el inicio (lo que podría significar una correspondencia con la letra L). No obstante, otra opción es dejar el *animato* como está escrito por Williams, para los últimos 5 compases (simulando la posible escena descrita al comienzo del análisis).

Rebecca Clarke (1886–1979)

Nació y creció en Harrow, Londres, siendo criada bajo las normas sociales Victorianas tardías. Realizó un curso de composición en el Royal Conservatory of Music en 1907, en el cual fue la primera estudiante mujer del profesor de composición Sir Charles Stanford. Sin embargo, no pudo terminar sus estudios debido a los reiterados inconvenientes familiares con su padre. En 1912 se focalizó en su carrera como violista y logró entrar a la Orquesta del Queen's Hall.

En 1916 (y hasta 1923) se abocó a una Residencia en Estados Unidos que incluía conciertos y viajes no sólo dentro de EEUU, sino también a Hawaii y a las Colonias Inglesas²⁴. En este tiempo compuso algunas de sus obras más reconocidas: *Dos piezas: Canción de cuna y Grotesco*, para Viola (o Violín) y Cello (ca. 1916); *Morfeo*, para Viola y Piano (1918); Sonata para Viola (o Cello) y Piano (1919); *Dumka*, para Violín, Viola y Piano (1941); Trío con Piano (1921); y su *Rapsodia*, para Cello y Piano (1923). Varada en Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial, se estableció en Nueva York, donde prosiguió con su carrera compositiva e instrumental.

Shorter Pieces, para Viola y Piano

Las *Piezas Cortas* para Viola y Piano han sido recopiladas por Christopher Johnson, musicólogo graduado de la Universidad de la ciudad de Nueva York y sobrino de Clarke por parte de su esposa. Sobre los derechos de autor hay mucha controversia con el control que Johnson tiene sobre el legado de la compositora, utilizando sus obras incluso para sus trabajos mientras cursaba la carrera de musicología. Liane Curtis, musicóloga fundadora y presidente de la “Asociación Rebecca Clarke” denuncia socialmente a Johnson por no idenxar todos los manuscritos que recibió de Clarke, corromperlos, y posteriormente crear “a piacere” un catálogo acerca de sus obras y, entre otras cosas, enriquecerse con el trabajo de la compositora²⁵.

En la única edición de estas piezas para Viola (de Oxford University Press) Johnson mismo cita: “las fechas sobre las cuales no hay fuentes documentadas fueron suplidas por Clarke en mi libro *Rebecca Clarke: Un catálogo Temático de sus trabajos* (City University of New York Graduate Center, 1977)”. También, en la edición de Oxford él relata cuál ha sido la fuente de cada pieza y al final dice: “cualquier error de transcripción o interpretación me pertenece”.

²⁴ Rebecca Clarke Society. Recuperado de www.rebeccaclarke.org

²⁵ Curtis, Liane (12 de Septiembre, 2009) *Silencing Music Through Copyright Law: the Case of Rebecca Clarke*. Recuperado de www.fepproject.org

El estilo en las piezas es muy diverso uno del otro, han sido compuestas a lo largo de su carrera artística. No obstante, mantienen una misma raíz dentro del folklore británico. La edición que utilizaré es la Oxford University Press (2002), antes mencionada.

“*Lullaby*” (Canción de Cuna, 1909): El tratamiento melódico que Clarke emplea aquí es bastante tradicional, relacionado a lo que sería una canción de cuna del siglo XIX. Dividida en frases períodos con variaciones métricas y evitando grandes saltos en el registro, la riqueza que explora está en las sonoridades que se producen con el Piano. La Viola ingresa en el tercer compás con un sonido profundo, con un vibrato anguloso pero no muy veloz y constante, sobre todo en los pasos de un compás a otro. Si bien se pueden tomar semifrases cada dos compases en el inicio, es importante sustentar la idea del legato que está más emparentada a este tipo de pieza.

La sonoridad que Clarke quiere lograr pidiendo tocar sobre la cuerda de Sol en los compases 7 y 11, tiende a mantener un timbre específico por sobre las notas, en un registro más agudo. En compás 17, observamos una nueva sección (incluyendo notas con articulación portato y cambios métricos) en la cual los intérpretes prefieren un sonido *sul tastiera* para dar más delicadeza a la melodía. Otra decisión interpretativa para esta sección es utilizar un vibrato mucho más discreto, que vaya ampliándose hacia compás 24²⁶. En el compás 28 se puede hacer un gran *ritardando* con los armónicos, antes del reingreso del tema (que esta vez, incorpora las formulas rítmicas de la segunda sección a partir de c. 34). No obstante, se puede mantener la misma calidad sonora que se veía observando previamente, y aumentar el peso del sonido en compás 37 hasta disminuir abruptamente en compás 45. En los últimos compases (presentando por última vez el tema), podemos interpretar la melodía como en el comienzo de la obra, pero con más contundencia en el *ritardando* a fines de prolongar el cierre. Algo en común en estas piezas (salvo en el *Puzzle Chino*) es que hay *ritardando* en los finales. Esto se debe a las formas antiguas de finalización que representan estas canciones tradicionales, sobre las cuales se solía cerrar la frase disminuyendo el pulso y la dinámica.

²⁶ Clarke, R. (2007) *Viola Pieces*. Grabado por Philip Dukes (Viola); Sophia Rahman (Piano); Daniel Hope (Violín), Robert Plane (Clarinete). [CD] Estados Unidos: Naxos.

“*Lullaby: un arreglo de un antiguo Canto Irlandés*” (1913): La tonalidad de Re bemol Mayor elegida por Clarke, definitivamente ha tenido que ver con la búsqueda sonora que quiere concebir. No es brillante, como la que nos permite usar cuerdas al aire y, sumado a esto, pide que la melodía sea tocada con sordina y en cuerda de Sol, lo que hace opaco, íntimo y más suave al sonido. En el sexto compás, tenemos un portamento que se verá en todas las frases de esta pieza, y su ejecución no debe permitir un silencio total con la nota siguiente.

Tomando en cuenta la división de frases y semifrases (similares a la primera canción de cuna), es importante enfatizar los arcos melódicos que se dan cada dos compases. Recién en compás 15 (con el *mezzopiano*) vamos abriendo más el sonido. Es necesario mantener los mismos márgenes de volumen dentro de las frases, puesto que en esta pieza se intercalan las octavas de la melodía, lo que al cambiar de cuerda puede hacer que no se perciba un sonido homogéneo (por ejemplo en los compases 19, 45 y 46). A partir de compás 32, si bien le precede la dinámica *pianissimo*, hay que tener un sonido más concreto que permita proyectar las posiciones altas en los compases 34 y 35 con el Mi bemol sobreagudo. Algunos violistas interpretan esa sección mucho más lírica y con un vibrato intenso, lo que le da a la pieza una variedad interesante que, a su vez, enfatiza la diferencia con la sección final de c. 39 con *levare*. En el calderón previo se puede hacer un corte total del sonido, puesto que también lo permite la parte de Piano. En el compás final, tanto los armónicos como el Fa tienen que tener un buen sonido, ejecutándose cerca del puente si es necesario para que la doble cuerda tenga proyección.

“*Sin título*” (1917–1918): El hecho que no tenga título, según Johnson, es porque ha sido descubierta tardíamente (alrededor del 2002), por lo cual la compositora no pudo darle nombre. Esta pieza tiene la particularidad de ser compleja a nivel rítmico y, al mismo tiempo, tener un carácter melódico *cantabile*. Otra particularidad, es que no tenemos matices escritos, por lo que tenemos *ad libitum* varias decisiones interpretativas. El enfoque sonoro que le doy a esta pieza comienza con un sonido *mezzoforte* bien legato y sostenuto, que a partir de compás 8 va en crescendo hacia el c. 9, alcanzando un *forte* en el c. 12. A medida que avanza, se suaviza el sonido para terminar la frase con un pequeño *diminuendo*. En compás 17 vuelve a comenzar el tema (esta vez sin ligaduras), por lo que puedo destacar un poco más las notas con un vibrato más intenso. He decidido ligar las negras con doble puntillo junto a las semicorcheas para que éstas últimas no suenen bruscas.

Cuando se ven similitudes en las frases musicales de una sección con otra, respeto e imito las ligaduras de expresión tomando la visión que le precede. Similar a compás 8, en c. 25 realizo un crescendo y en c. 27 busco un sonido más delicado y *cantabile*, acompañando el trabajo del Piano con los acordes suaves. En c. 29 vuelve a aparecer el tema, pero esta vez, cambiando el carácter, preparando la sonoridad para lo que sigue en c. 32. Añadimos la sordina y entramos a una sección con un tempo estable, marcado por los acordes del Piano en negras en el cual podemos tocar cerca de la tastiera, con una búsqueda sonora relacionada al impresionismo francés (fomentada por las escalas tonales ascendentes y descendentes, más el uso de armónicos naturales), no opaca, sino en *sotto voce*. Recién en compás 44, el sonido se hace más contundente y se destaca cada nota. Al grupetto de compás 50 lo podemos hacer muy veloz para continuar la línea melódica que va al Fa, o hacer un pequeño rallentando a la mitad del mismo para enfatizar la bajada desde el Mi sostenido. En c. 52 seguimos con el mismo sonido concreto y vibrado líricamente para contrastar con el *ad libitum* de c. 57, que después será imitado por el Piano en el rubato y en la articulación. El acorde pizzicato de compás 60 se puede ejecutar arpegiado, sin un sonido seco para que mantenga la resonancia, pero en *piano*.

Luego de la doble barra podemos buscar una sonoridad más luminosa, sobre todo a partir de c. 81, donde armónicamente y por la tesitura, se nos permite ir más arriba en el registro para tocar los Si de los compases 85 y 86 de manera más lírica. Esto generará contraste con el inicio. En el compás que sigue, debido a la velocidad de las semifusas, se puede disminuir el tempo en ese compás y ligar los grupetos a la nota larga que le sigue (por ejemplo, del Fa semifusa al La corchea con punto). Luego de esta sección, viene la sección final separada por una coma. Algunos interpretes realizan el grupeto del compás 93 de manera muy veloz y ligada, pero otra opción puede ser hacer sueltas las notas (sumando un rubato interno), e ir *accelerando* para llegar al Mi final. Curiosamente, Clarke mantiene la sordina en toda la segunda parte, aún cuando se re expone estructuralmente toda la primera sección.

“*Puzzle Chino*” (1922): es un arreglo realizado por Clarke, originalmente compuesta para Violín y Piano en 1921. Fue compuesta en el marco de la visita de un amigo de la familia, quien tenía raíces orientales. Por ello, podemos buscar un carácter alegre con respecto a la indicación *sempre marcato*, más allá de la correspondencia con la articulación. También, se nos indica un tempo *Moderato*. Con respecto a las líneas

melódicas, la compositora especificó las notas donde quiere vibrato. No obstante, podemos extenderlo a las negras y blancas, siempre que ayuden a los arcos melódicos. Los acordes que aparecen desde compás 11 deben tener una ejecución seca y en *forte*, que deje resonancia de las cuerdas al aire y, a partir de compás 17, buscar una interpretación más *cantabile*. En compás 22, se re expone el inicio, pero esta vez, en *pianissimo*. No obstante, desde compás 26 se puede aumentar la dinámica para llegar a los armónicos del final con un sonido más presente.

“*Passacaglia sobre un Viejo Canto Inglés*” (1941): Esta pieza es una passacaglia cuyo tema se expone en 10 compases, finalizando con un compás de 2/4. La indicación del tempo *Grave, ma non troppo lento* que incluye Clarke nos ayuda a definir el carácter. Esta pieza fue compuesta durante el período en el que Clarke no podía regresar a su hogar en Londres por la Segunda Guerra Mundial. Este tema noble fue basado en el Himno *Veni Creator* de Thomas Tallis (catalogado con el N° 153 en el Himnario inglés de 1906, editado por Vaughan Williams), a quien Clarke le atribuye la obra en la parte de Piano²⁷. Nos remite a una sonoridad legato, vibrada y con una presencia contundente, como la de un coro. A su vez, los arcos dinámicos que nos proponen los reguladores de los compases 4 y 5 (por ejemplo) nos ayudan a conducir la melodía. Sin embargo, desde compás 6 hay que seguir manteniendo el sonido en *mezzoforte* para destacar cada nota, en lo que sería el clímax de la presentación. Otro punto a tener en cuenta es que el bajo ostinato del Piano trabaja contrapuntísticamente con la parte de Viola todo el tiempo, superándola en registro por momentos, por lo que se necesita una conexión tímbrica sólida entre ambos instrumentos.

En la primera variación el carácter se vuelve más tranquilo, no tan vehemente, disminuyendo la dinámica a un *mezzopiano*. Aquí, podemos hacer un vibrato más parco y buscar un sonido más delicado incluso en las notas destacadas de compás 15. En compás 21 comienza la segunda variación, con una densidad cronométrica mayor en el Piano, provocando que la melodía fluya manteniendo una dinámica *pianissimo* en la Viola hasta el crescendo de c. 25, donde hay que ir abriendo el sonido para los acordes con mucho legato. Los mismos los podemos arpeggiar para que haya conexión entre las

²⁷ Curtis, Liane (2000) *Passacaglia on an Old English Tune for Viola (or Cello) and Piano: Program notes* Estados Unidos: Hildegard Publishing Company. Recuperado de http://www.hildegard.com/pdf_notes/494-02601_notes.pdf

notas agudas con las graves que le siguen, sobre todo entre la doble cuerda Mi y Si y el acorde de Do mayor de c. 28.

La tercera variación comienza con el sonido *forte* que viene del compás anterior (muy legato, similar a la primera presentación), pero esta vez, con un vibrato más intenso y desplegando un carácter todavía más presente. En c. 41 inicia la cuarta variación en *piano* expresivo, cambiando el carácter. Aquí, se puede buscar un sonido más delicado (siguiendo esta línea lírica suave) o no. Hay versiones donde se mantiene la intensidad en un *mezzoforte* hasta compás 45, donde la melodía de la Viola y el Piano tienen escalas descendentes que instan a disminuir la dinámica. En c. 51 aparece la quinta variación, pero en la parte de Viola se percibe una continuidad con la culminación anterior, por lo que hay que mantener el mismo sonido siempre en *diminuendo*.

Recién a partir de c. 57 (en el segundo ingreso de tresillos) podemos aumentar la dinámica, dándole más presencia a los tresillos destacados del c. 58 y dirigiendo el arco melódico hacia el compás 61. En esta sexta variación tenemos la leyenda *a piacere*, lo que nos sugiere que en esos primeros dos compases (donde el Piano sólo nos acompaña con una nota grave) podemos hacer rubato, y en el compás 63 ya tomar más el tempo para hacer las dobles cuerdas de c. 64 (con un tempo sólido, similar a las primeras variaciones). Esto lo podemos hacer retomando el carácter solemne, con un sonido presente mucho más *forte* puesto que el Piano cambia de registro y ataca cada acorde casi con *sforzando*. Esta vehemencia y fuerza en el sonido se mantiene hasta el final de la obra (coda). Desde el inicio de la Viola en c. 74 (*allargando*) no hay que perder los sostenuto y vibrato intensos, sobre todo hacia los últimos dos compases con *ritardando* para poder enfatizar los acordes finales primero en el Piano, y luego en la Viola.

“*Le ordenaré a mi corazón que se mantenga quieto*” (1944): Es una vieja canción escocesa, arreglada por Rebecca Clarke. Esta pieza honra la relación que tenía con el pianista escocés James Friskin, con quien se casó en el verano de 1944. La estructura está basada en las presentaciones de las cuatro estrofas que componen la letra de esta canción (basada en el poema de Thomas Pringle), aumentando paulatinamente la dinámica en función del dramatismo.

El tema está trabajado en frases de 8 compases, con una estructura similar a las canciones de cuna y un carácter calmo. En esta composición de Clarke, observamos un rango dinámico amplio (desde “*ff*” hasta “*ppp*”). No obstante, todos los *pianos* y *pianissimos* indican carácter y no disminuyen demasiado el volumen para que se mantenga la línea melódica legato de la Viola.

En el comienzo de la Viola tenemos un *piano* dulce que se debe mantener en toda esta primera presentación, con un vibrato constante y poco anguloso. En compás 10 con *levare* podemos subir muy poco la velocidad para aportar al dinamismo que realiza el cambio en la rítmica del Piano, realizando un ingreso en canon con secciones de la melodía.

En c. 18 tenemos a la melodía una octava más grave y en *mezzopiano*, por lo que se le puede dar a este sonido grave más presencia para que contraste con el c. 22 con *levare* (donde habrá un cambio armónico importante y súbito, yendo a Re menor). En c. 25 hay que abrir el sonido para lograr enfatizar las negras destacadas de c. 26. Esta progresión dinámica irá en aumento, empleando la melodía una octava más aguda desde compás 29 para alcanzar el punto climático en compás 34 ya con un sonido mucho más potente y un vibrato más veloz. Sin embargo, en el compás 35 hay que disminuir velozmente para el *piú lento* que le sigue (con un sonido mucho más delicado), finalizando con el armónico en Re. Este *diminuendo*, si bien está escrito al inicio del compás, algunos intérpretes lo realizan recién en el Mi corchea del final del compás por la importancia melódica y armónica de las notas anteriores, que junto con el Piano mantienen la tensión de este punto álgido en la pieza. Para la última presentación del tema, ya iniciando en *pianissimo*, se añade la sordina, buscando una sonoridad más dulce incluso que la primera vez que aparece el tema. En esta última interpretación es importante no hacer inflexiones dinámicas sino apoyar la línea melódica con recursos como el vibrato, que puede no estar en todas las notas, siempre tomando como referencia el volumen del Piano.

CAPÍTULO 3

El Protagonismo de la Viola en el Nuevo Siglo

Desarrollo de la Escuela Violística

Desde los inicios de la Viola en la orquestación (alrededor del siglo XVII) se lo ha colocado como un instrumento de soporte de segundos Violines y Bajos. Sin embargo, compositores como Telemann y Bach han compuesto Conciertos con protagonismo solista, como el de Sol Mayor TWV 51:G9 o los Brandemburgueses N° 3 BWV 1048 y N° 6 BWV 1051.

En el siglo XVIII, Mozart (en su música de cámara) le da mucha más importancia, y en su Sinfonía Concertante para Violín y Viola K 364/320d coloca el instrumento a la par técnica de sus otros trabajos solísticos. Cabe destacar a Carl Stamitz y a Franz Anton Hoffmeister, cuyos Conciertos en Re Mayor constituyen parte del repertorio “obligado”²⁸ de un violista. En el Romanticismo, observamos poca producción original para Viola. Tenemos *Märchenbilder*, Op.113 de Schumann, la Sonata, Op.49 de Rubinstein; Sonata de Glinka; de Vieuxtemps, Op.36; las de Brahms, Op.120 que son originales para Clarinete o Viola, *Romanza*, Op.85 de Bruch, para Viola y Orquesta; y la Sonata en Do menor MWV Q14 de Mendelssohn. Ahora bien, son obras de compositores conocidos, pero más allá de este hecho, el instrumento no gozó de una gran difusión concertística puesto que eran obras en su mayoría de cámara y todavía no había violistas que hicieran o buscasen una carrera solística (con todo lo que ello implicaba), sino que se enfocaban en trabajar en las filas de una Orquesta.

La escuela instrumental de la Viola desde sus inicios, y hasta la llegada de los violistas virtuosos del siglo XX, ha tenido los mismos métodos de aprendizaje que el Violín. Con la aparición de Lionel Tertis y William Primrose en Gran Bretaña, sumados al trabajo de Maurice Vieux como profesor del conservatorio de París, el instrumento comenzó a gozar de una difusión nunca antes vista. Esto se tradujo en métodos para aprender la Viola (en algunos casos adaptando los estudios del Violín, pero

²⁸ Se piden como obra impuesta del período clásico, en Audiciones y Concursos para ingresar a cualquier orquesta profesional en la mayoría de los países del Mundo.

incorporando editores violistas), mayor literatura y un crecimiento exponencial de las composiciones para la Viola. Primrose, en el libro de 1976 *Violin & Viola*, destacó que: “Las dos grandes distinciones en la ejecución del Violín y la Viola son el uso apropiado del arco y de las digitaciones”²⁹.

Los requerimientos que tiene la Viola como instrumento orquestal son muy distintos a los de los Violines primeros o segundos. En primer lugar, el sonido de la Viola se caracteriza por estar emparentado al Violoncello, buscando un sonido estable, dulce y enriquecido con vibrato. Por otro lado, observamos que funciona como soporte rítmico en las obras orquestales hasta fines del siglo XVII, debiendo mantener muchos pasajes con la misma figuración, articulación y una especial precisión en el tempo. A comienzos del Romanticismo, las partes orquestales para Viola intercalan secciones solísticas (con una destreza similar a la de los Violines primeros) con acompañamiento, haciendo que un violista deba trabajar los cambios de carácter y un desarrollo melódico extenso y complejo.

Por sus características instrumentales, los violistas siempre tienen que estar trabajando la producción del sonido ya que no es fácil la emisión del mismo, puesto que requiere más peso en el arco (no presión) que el Violín. Asimismo, ejecutarlo sin matices y/o vibrato provoca una resultante sonora demasiado plana, difícil de proyectar y de trabajar texturalmente con los otros instrumentos que la rodean.

El desarrollo de una escuela violística en sí, se concretó gracias a estos Virtuosos que decidieron difundir el instrumento con conciertos y promover la elección del mismo, mediante giras en las cuales dictaban master clases. Esto provocó en general, un considerable aumento en las exigencias del instrumento y un desarrollo técnico elevado, que aprovecharon los compositores para destacar al instrumento solísticamente, tanto en sus obras concertantes como en sus Sinfonías. Un ejemplo de esto, son los pasajes *solí* de Shostakóvich en el primer movimiento de su Quinta Sinfonía; y de Mahler, en el inicio de su Décima Sinfonía.

²⁹ Menuhin, Y. y Primrose, W. (1976) *Violin & Viola* (p. 174). New York: Schirmer Books.

El Aporte de los Virtuoso Británicos: Primrose y Tertis

William Primrose (1904–1982). De nacionalidad escocesa, estudió con el aclamado violinista Eugène Ysaÿe, uno de los exponentes más importantes de la escuela violinística Franco-Belga. Se encargó de la difusión del instrumento no sólo desde la interpretación, sino desde la enseñanza en Gran Bretaña, Estados Unidos, Japón, Australia y Canadá. En 1979 se creó la Competencia Internacional de Viola Primrose en honor a su labor³⁰.

Primrose editó, entre otras obras, la parte de Viola del Concierto de Walton, añadiéndole (entre otras intervenciones) octavas en la cifra 24. Walton no objetaba a menudo las sugerencias o posibles alternativas propuestas por los ejecutantes, puesto que uno de los enfoques en su música (como ya mencioné previamente) era que sus composiciones eran susceptibles a “perfeccionarse” o tener otras alternativas.

También, hizo una transcripción y edición de las primeras cinco Suites de Cello BWV 1007–1011 de Bach como parte de las ediciones de Grandes Intérpretes de la editorial Schirmer. Estas adaptaciones se convirtieron posteriormente, en parte del repertorio violístico a emplear por las instituciones musicales para sus programas instrumentales.

Primrose también estuvo vinculado al Método Suzuki. Se han utilizado varios de sus arreglos para componer la sección de Viola de este Método de aprendizaje, siempre relacionado con Doris y William Preucil, ambos pilares de la difusión de este instrumento en los Estados Unidos. A su vez, Primrose admiraba a Shinichi Suzuki por su labor pedagógica³¹.

³⁰ Milsom, David. *Biografía de William Primrose*. Naxos. Recuperado de www.naxos.com/person/William_Primrose_6799/6799.htm

³¹ *American Suzuki Journal*. (Otoño del 1982) Volumen 27, Nº 5. Boulder, CO: Suzuki Association of the Americas.

Lionel Tertis (1876–1975). Inglés nacido en West Hartlepool, inició sus estudios musicales con el Violín. Sin embargo, Alexander Mc Kenzie (director de la Real Academia de Música en Londres) lo instó a que estudie la Viola. Desde el 1900, Tertis se convirtió en Profesor principal de Viola de la RAM, comenzando a la par su prolífica carrera como Solista. Se lo considera el violista más aclamado de la historia no sólo por sus tours internacionales y sus trabajos discográficos, sino por su papel clave en las composiciones para la Viola incluyendo adaptaciones realizadas por él mismo, que se tradujeron en una difusión sistemática del instrumento.

De Tertis surgió la adaptación del Concierto en Mi menor, Op.85, para Cello y Orquesta de Elgar, para la Viola. La relación entre Elgar y Tertis inició por una carta que escribe el Dr George Robertson Sinclair al compositor. Sinclair fue organista de la Catedral de Hereford, a quien Elgar le dedica la onceava variación enigma (“GRS”). Esta carta, escrita un día antes de su muerte (el 5 de febrero de 1917), decía:

“Mi querido Edward, quiero contarte acerca de un maravilloso violista que tocó en mi recital el Jueves pasado. Nunca escuché a nadie que pueda acercarse a él... Su nombre es Lionel Tertis. Sería espléndido si compusieras algo para que toque.”

Esta carta no tuvo respuesta. Sin embargo, Tertis hizo una transcripción por su cuenta y la envió a Elgar junto con una carta:

Tertis a Elgar, 10 de Mayo de 1929:

“Querido Sir Edward: ¿Cuándo podría escuchar el Concierto? Estaría muy agradecido. Howard Jones dijo que podría tocar la parte de Piano. Iremos cuando usted quiera.

Saludos cordiales.”

Elgar lo escuchó ejecutar el Concierto alrededor del 20 de Junio y el mismo día le escribió a la editora Novello & Co. Lo siguiente:

“El Señor Lionel Tertis ha tocado para mí, en el día de hoy, un arreglo del Concierto de Cello para Viola; ha sido realizado de manera admirable y es completamente efectivo para el instrumento. Espero que vean la forma de imprimir la parte de *solo*. La parte del Piano y la Orquesta no requieren de

alteración alguna. El Sr. Tertis propuso tocar el Concierto en Roma el próximo invierno, creo que él les escribirá con respecto a este tema. Esta carta es sólo para decir que apruebo completamente el arreglo”³².

La primera interpretación pública del Concierto transcrito para Viola fue bajo la batuta del mismo Elgar, el 31 de Marzo de 1930 en el Queen’s Hall, junto a la Orquesta de la BBC.

En general, la versión para Viola (de Tertis) del Concierto sube una octava las melodías principales, enriqueciendo la sonoridad lírica del instrumento. Sin embargo, con el paso del tiempo se han observado otras versiones, como la recientemente grabada por David Aaron Carpenter y la Orquesta Philharmonia conducida por Christoph Eschenbach en 2009, en la cual Carpenter toca en octavas reales las secciones que lo permiten, tratando de hacer una versión más fiel a los registros empleados en la parte original de Cello.

Tertis también propuso un nuevo modelo para la construcción de Viola. Buscando distintas sonoridades y explorando los rangos de proyección del instrumento logró, junto al luthier Arthur Richardson, construir la Viola Tertis, que posee una gran sonoridad en la cuerda de Do y una marcada riqueza armónica en el registro grave. La caja mide de largo 42, 5 cm (16 ¾ pulgadas), y la diferencia más acentuada respecto de las dimensiones regulares de construcción es la amplitud horizontal del cuerpo³³.

Tertis también compuso las siguientes obras:

- *Elizabethan Melody*, para Viola y Cello.
- *15th Century Folk Song: 1452–Anonymous*, para Viola, Cello y Piano.
- *Hier au soir*, para Viola y Piano.
- *Rêverie*, para Viola y Piano
- *Sunset (Coucher du soleil)*, para Viola (o Violín o Cello) y Piano

³² Disponible en inglés en el Libro: White, John. (2006) *Lionel Tertis: The First Great Virtuoso of the Viola* (pp 95–99). Woodbridge: The Boydell Press. La traducción es de mi autoría, respetando la disposición original del texto.

³³ Jeong S. C. (2012) *Viola design: Some problems with standardization*. Tesis doctoral del departamento de Música en la escuela de Graduados de la Universidad de Alabama (pp. 9–10). Recuperado de http://acumen.lib.ua.edu/content/u0015/0000001/0001041/u0015_0000001_0001041.pdf

- *Three Sketches*, para Viola y Piano
 1. *Serenade*, revisado como *A Tune*.
 2. *The Blackbirds* (1952).
 3. *The River*.
- *A Tune*, para Viola y Piano (publicada en 1954), segunda versión de *Serenade*
- *Variaciones sobre una passacaglia de Handel*, para dos Violas (1935); trabajo original basado en la *Passacaglia* de Johan Halvorsen.
- *Variaciones sobre un tema de cuatro compases de Handel*, para Viola y Cello.

Una Nueva Concepción Compositiva para la Viola

Así como los compositores trabajados en el presente escrito han compuesto en su mayoría obras que mantienen las tradiciones de ejecución decimonónicas, otros eligieron no sólo adicionar al repertorio obras que tuviesen una nueva discursividad, sino también creaciones que rompiesen los esquemas del discurso posromántico, presentando nuevos lenguajes en sí mismos, que en otras partes del mundo se empezaban a trabajar en profundidad desde el inicio del siglo XX. Aquí vale la pena, circunscribiéndonos a Gran Bretaña exclusivamente, mencionar al destacado compositor, pianista y director Benjamin Britten (1913–1976).

Su trabajo para Viola comprende las obras: *Estudio* (1929) y *Elegía* (1930), ambas para Viola sola; *Dos piezas* (compuesta en 1929, pero estrenada en 2003), para Violín, Viola y Piano y, la más conocida, *Lachrymae: Reflexiones sobre una canción de Dowland*, Op.48, para Viola y Piano (1950). Esta obra fue dedicada, editada y posteriormente estrenada por William Primrose. La canción tomada referencialmente es "*If My Complaints Could Passions Move*" de John Dowland. La orquestación de la parte de Piano (para Orquesta de cuerdas, Op.48a), fue realizada por el compositor en 1976 para la violista británica Cecil Aronowitz.

Trabajada similarmente a un tema con variaciones, esta obra tiene diversas particularidades. Está dividida en doce secciones, la primera es una introducción (Lento). Luego siguen las once reflexiones: Allegretto molto comodo - Animato - Tranquilo - Allegro con moto - Larghetto - Appassionato - Alla valse, Moderato - Allegro Marcia - Lento - L'istesso tempo - A tempo semplice. Recién en la última sección, se ejecuta el tema acompañado por las armonías cercanas a las tradicionales, que le corresponderían a la canción renacentista original “*Si mis quejas pudieran mover pasiones*”. A su vez, en la sexta reflexión, presenta reminiscencias de la canción de Dowland “*Flow my Tears*” (“*Fluyen mis Lágrimas*”). Por otro lado, lejos de expresar lirismo en la mayoría de las reflexiones, el compositor buscó explotar distintas sonoridades en la Viola, empleando recursos extendidos y utilizando armonías atípicas a las trabajadas por sus pares. También, incorporó esquemas melódicos atonales, que otros compositores utilizarán como Shostakóvich en su Sonata para Viola y Piano, Op.147, compuesta en 1975.

Este tipo de lenguaje ya se estaba volviendo más usual en las composiciones, alcanzando puntos cumbre como el Concierto para Viola y Orquesta de Cámara, del compositor polaco Krzysztof Penderecki (n.1933) compuesto en 1983, al cual le adicionó su propio estilo “sonorista”³⁴ trabajando las relaciones de las masas sonoras en función de los timbres y texturas. También, cabe mencionar al reconocido compositor italiano Luciano Berio (1925–2003), que compuso su *Secuencia VI* para la Viola en 1967, introduciendo una exploración tímbrica en base a los recursos tradicionales del instrumento como las dobles cuerdas, acordes y tremolados, generando una riqueza textural no vista previamente.

Otra de las obras emblemáticas del repertorio actual es el Concierto para Viola y Orquesta, de Alfred Schnittke (1934–1998), compuesto en el verano de 1985 y dedicado a Yuri Bashmet. A Schnittke se lo ha caracterizado como “Posmodernista”³⁵, basando sus creaciones en la ironía y referencia musical que se desarrollaban en esa época en la URSS³⁶. Por ejemplo, utiliza las notas del inicio del Concierto como referencia del

³⁴ Mirka, Danuta (18 de Noviembre, 2002) *Texture in Penderecki's Sonoristic Style*. Recuperado de www.mtosmt.org/issues/mto.00.6.1/mto.00.6.1.mirka.html

³⁵ Tillman, J. (2002) Postmodernism and Art Music in the German Debate. En J. Lockhead y J. Auner (Eds.), *Postmodern Music. Postmodern Thought*. (pp. 75–91) Nueva York: Routledge.

³⁶ Vilar Payá, Luisa e Ismael Simental, Emilia (Junio, 2008) La obra de Alfred Schnittke y la problemática en torno al posmodernismo en la música rusa. *Revista redes música: música y musicología desde Baja California*, Vol. 3, No. 1. Recuperado de www.redesmusica.org/no3

apellido de Bashmet mezclando la notación francesa con la alemana: B A Es C H Mi (Si bemol, La, Mi bemol, Do, Si natural, Mi natural)³⁷. Está compuesto en tres movimientos, uno más largo que el anterior: Largo / Allegro Molto / Largo. Y la ironía se puede apreciar en toda la obra, sobre todo en el segundo movimiento, donde se parodian vales vieneses apelando a la pomposidad de la burguesía con melodías bruscas y glissandos disonantes que no se condicen con el estilo tonomodal de la época de esta danza. También, observamos que en la mitad del Largo final, la Viola simula que desafina al tocar cuerdas al aire ejecutando microtonos, mientras la Orquesta sigue con la afinación temperada para las disonancias. De este compositor tenemos dos obras concertantes más para la Viola: *Monólogo*, para Viola y Cuerdas (1989); y *Concierto para Viola y Orquesta reducida* (1997).

Por último, considero destacar el *Concierto para Viola y Orquesta* de Sofía Gubaidulina (n.1931) compuesto en 1996, también dedicado a Yuri Bashmet. Gubaidulina se caracteriza por una religiosidad traspuesta a la rigurosidad musical. Esta obra está dividida en siete secciones, pero tanto la elección de esta división estructural en siete partes como el desarrollo compuesto en tres episodios, no fueron azarosos. A lo largo de sus composiciones, Gubaidulina utiliza la representación numérica en base a su significado religioso. De acuerdo a los significados bíblicos, el número 7 representa la perfección, tanto para una buena acción (perdonar 70 veces 7) como para la perfección del mal (7 demonios el Señor expulsó de María Magdalena, 7 son los pecados capitales). También, representa los 7 Sacramentos, los dones del Espíritu Santo y las Virtudes. El número 3 representa la “totalidad”, la Santísima Trinidad y las dimensiones temporales: pasado, presente y futuro. La misma concepción estética que emplea, la lleva a escribir qué desea hacia y de la obra. En consecuencia, añade a la pieza la siguiente explicación:

“La composición está dedicada al gran violista de nuestros tiempos, Yuri Bashmet. A un intérprete que posee la asombrosa opulencia de colores y un rango enorme de estados emocionales, desde la expresión extrema hasta el más profundo misticismo del sonido.

³⁷ McBurney Gerard (14 de Marzo, 2003) *Viola Concerto (1985)*. American Symphony Orchestra. Recuperado de <http://americansymphony.org/viola-concerto-1985/>

Pero la composición fue dedicada no sólo al intérprete, sino también a su instrumento.

La peculiar aura de misterio y calidad velada del timbre de la Viola han sido siempre un enigma acústico para mí, y un objeto de éxtasis.

Fue precisamente este atributo de la Viola lo que me indujo a incluir un “personaje” adicional en la lista de instrumentos, que crearía una dimensión sonora contrastante, completamente diferente a la orquestal: un Cuarteto de cuerdas solista afinado un cuarto de tono más bajo (Violín, Viola, Cello, Contrabajo) en función de permitir a la Viola sumergirse en sí, de tiempo en tiempo, en la sombra de esta segunda dimensión y luego, retornar una vez más a la dimensión brillante de la Orquesta (un cuarto de tono más alto). Esto representa la transición de una dimensión real hacia otra virtual.

Para acompañar esto, elegí relaciones interválicas muy simples: la segunda menor en una de estas dimensiones, se expande hacia una segunda mayor y luego, a una tercera menor; de una la tercera menor a una tercera mayor; y de un tritono a una quinta justa.

Esta combinación de pares interválicos lleva al material sonoro de la Orquesta hacia un estado vibrante. A veces a un estado tenue y otras, a uno feroz. Como consecuencia de esta vibración emerge una figura rítmica específica, que se repite varias veces y delinea las secciones de la forma: introducción, doble expresión, desarrollo (que consiste en 3 episodios) y coda.

Hay siete secciones en todo.

Sofía Gubaidulina”³⁸.

³⁸ Disponible en Inglés en <http://www.musicsalesclassical.com/composer/work/24022> La traducción es de mi autoría, respetando la disposición original del texto.

ANEXO: Obras a Interpretar

- **1º recital (18 de Mayo del 2015):**

- ❖ Concierto para Viola y Orquesta (reducción al Piano) - William Walton (1929).
 1. Andante comodo.
 2. Vivo, con molto preciso.
 3. Allegro moderato.

- **2º recital (21 de Septiembre del 2015):**

- ❖ Suite para Viola y Orquesta Reducida - Grupo 1 (reducción al Piano) - Ralph Vaughan Williams (1934).
 1. Prelude: Allegro moderato.
 2. Carol: Andante con moto.
 3. Christmas Dance: Allegro
- ❖ Canto Popolare de la Obertura “In the South”, para Viola y Piano - Edward Elgar (1904).
- ❖ Shorter Pieces, para Viola y Piano - Rebecca Clarke (1909–1944).
 1. Lullaby (1909).
 2. Lullaby: An arrangement of an Ancient Irish Tune (1913).
 3. Untitled (1918).
 4. Chinese Puzzle (1922).
 5. Passacaglia on an Old English Tune (1941).
 6. I'll Bid My Heart Be Still (1944).
- ❖ Sonata para Viola y Piano - Arnold Bax (1922).
 1. Molto Moderato.
 2. Allegro energico ma non troppo presto.
 3. Molto Lento.

REFERENCIAS

- American Suzuki Journal* (Otoño del 1982) Volumen 27, N° 5. Boulder, CO: Suzuki Association of the Americas.
- Boyd, Ernest (23 de Diciembre, 1916) *The Irish Literary Revival*. Dublín: The Irish Times.
- Byde, J. M. G. (Abril, 2008) *The Later Orchestral Works of William Walton: A Critical and Analytical Re-Evaluation*, (Los trabajos orquestales tardíos de William Walton: Una re evaluación crítica y analítica). Tesis doctoral del Comité de Investigación en Artes y Humanidades de la escuela de Música, de la Universidad de Leeds, Inglaterra. Recuperado de <http://etheses.whiterose.ac.uk/1579/>, consultado el 21/05/2015.
- Carlyle, en Lepenies W. (1994) *Las tres Culturas: La sociología entre la literatura y la ciencia*. México, D. F.: FCE.
- Curtis, Liane (2000) *Passacaglia on an Old English Tune for Viola (or Cello) and Piano: Program notes*, (Notas de programa incluidas en la edición de Curtis) Estados Unidos: Hildegard Publishing Company. Recuperado de http://www.hildegard.com/pdf_notes/494-02601_notes.pdf, consultado el 25/08/2015.
- Curtis, Liane (12 de Septiembre, 2009) *Silencing Music Through Copyright Law: the Case of Rebecca Clarke*, (Silenciando música a través de la ley de derechos de autor: El caso de Rebecca Clarke). Recuperado de www.fepproject.org , consultado el 05/06/ 2015.
- Dunham, James. *The Walton Viola Concerto: A Synthesis*. Journal of the American Viola Society. Recuperado de www.jamesdunham.com/Images/DunhamWaltonArticle.pdf, consultado el 17/05/ 2015.
- El posromanticismo musical* (Enero, 2015). Recuperado de www.histoclasica.blogspot.com.ar , consultado el 20/06/ 2015.

Enciclopedia biográfica en línea *Biografías y Vidas*. Recuperado de www.biografiasyvidas.com , consultado el 20/06/ 2015.

Foreman, Lewis (2011) *Flos Campi, Suite for Viola and small orchestra*. Recuperado de http://www.rvwsociety.com/i-frame/flos_brabbins.html, consultado el 13/08/2015.

Gubaidulina, Sofía (1996) *Concerto for Viola & Orchestra*. G. Schirmer. Recuperado de <http://www.musicsalesclassical.com/composer/work/24022>, consultado el 24/07/ 2015.

Jeong S. C. (2012) *Viola design: Some problems with standardization*. (Diseño de Viola: Algunos problemas con la estandarización). Tesis doctoral del Departamento de Música en la escuela de Graduados, de la Universidad de Alabama, Estados Unidos. Recuperado de http://acumen.lib.ua.edu/content/u0015/0000001/0001041/u0015_0000001_0001041.pdf, consultado el 04/09/2015.

Kane, B. J. (Julio, 2007) *From Manuscript to Publication: Aspects of Lionel Tertis' style of Viola playing as Reflected in his 1936 edition of Ralph Vaughan Williams' Suite for Viola and Orchestra*. (Del manuscrito a la publicación: Aspectos del estilo de la ejecución violística de Lionel Tertis, reflejada en su edición de 1936 de la Suite para Viola y Orquesta de Ralph Vaughan Williams). Tesis doctoral de la Facultad de estudios graduados de Música, de la Universidad de British Columbia, Canadá. Recuperado de https://circle.ubc.ca/bitstream/id/108778/ubc_2007-317952.pdf, consultado el 07/08/2015.

McBurney Gerard (14 de Marzo, 2003) *Viola Concerto (1985)*. American Symphony Orchestra. Recuperado de <http://americansymphony.org/viola-concerto-1985/>, consultado el 25/07/ 2015.

Menuhin, Y. y Primrose, W. (1976) *Violin & Viola*. New York: Schirmer Books: A Division of MacMillan Publishing.

Milsom, David. *Biografía de William Primrose*. Naxos. Recuperado de: www.naxos.com/person/William_Primrose_6799/6799.htm, consultado el 13/07/ 2015.

- Mirka, Danuta (18 de Noviembre, 2002) *Texture in Penderecki's Sonoristic Style*, (Textura en el estilo sonoro de Penderecki). Society for Music Theory. Recuperado de www.mtosmt.org/issues/mto.00.6.1/mto.00.6.1.mirka.html, consultado el 18/07/ 2015.
- Morgan, Robert (1994) *La Música del Siglo XX. Una historia del estilo musical en la Europa y América modernas*. Madrid: Editorial Akal.
- Newman, Ernest (2 de noviembre de 1919) "Music of the Week". *The Observer*. Londres: Guardian Media Group Limited.
- Pajares Alonso, R. (2014) *Historia de la Música en 6 Bloques. Bloque 6: Ética y Estética*. Madrid: Visión Libros.
- Parlett, David y Parlett Graham (2005–2014) *The music of Sir Arnold Bax: BaxWorks*. Recuperado de: www.davidparlett.co.uk/bax/ , consultada el 15/07/ 2015.
- Plantinga, León (1992) *La Música Romántica. Una historia del estilo musical en la Europa decimonónica*. Madrid: Akal.
- Preckler, Ana María (2003) *Historia del Arte Universal de los Siglos XIX y XX*. Madrid: Complutense, S. A.
- Rebecca Clarke Society. Recuperado de www.rebeccaclarke.org, consultado el 20/07/ 2015.
- Ralph Vaughan Williams Society. Recuperado de www.rvwsociety.com, consultado el 27/07/ 2015.
- Shaw B. (1913) *Pygmalion*. Dover Thrift Editions. Estados Unidos: Dover Publications.
- Tillman, J. (2002) Postmodernism and Art Music in the German Debate. En J. Lockhead y J. Auner (Eds.), *Postmodern Music. Postmodern Thought*. New York: Routledge.
- VV. AA. (1974) *La pintura en el Siglo XX*. Colección Grandes Temas N° 97. Barcelona: Salvat.

Vilar Payá, Luisa e Ismael Simental, Emilia (Junio, 2008) La obra de Alfred Schnittke y la problemática en torno al posmodernismo en la música rusa. *Revista redes música: música y musicología desde Baja California*, Vol. 3, No. 1. Recuperado de www.redesmusica.org/no3 , consultado el 27/07/ 2015.

White, John (2006) *Lionel Tertis: The First Great Virtuoso of the Viola*. Woodbridge: The Boydell Press.

Grabaciones

Bax, A. (2006) *Viola Sonata/Legend/Trio in One movement/Concert Piece*. Grabado por Martin Outram (Viola); Laurence Jackson (Violín); Julian Rolton (Piano). [CD] Inglaterra: Naxos.

Clarke, R. (2007) *Viola Pieces*. Grabado por Philip Dukes (Viola); Sophia Rahman (Piano); Daniel Hope (Violín), Robert Plane (Clarinete). [CD] Estados Unidos: Naxos.

Elgar, E. (1998) *Enigma Variations, Op.36 / In the South (Alassio), Op.50 / Pomp & Circumstances*. Grabado por la Royal Philharmonic Orchestra; Director: Yehudi Menuhin. [CD] Inglaterra: Intersound Records.

Vaughan Williams, R. (2011) *Vaughn Williams: Flos Campi, Suite for Viola and small orchestra; McEwen: Viola Concerto*. Grabado por Lawrence Power (Viola); BBC National Orchestra and Chorus of Wales; Director: Martyn Brabbins. [CD] Inglaterra: Hyperion.

Walton, W. (1998) *Walton: Viola Concerto / Bruch: Concerto for Violin & Viola*. Grabado por Yuri Bashmet (Viola); London Symphony Orchestra; Director: André Previn. [CD] Inglaterra: RCA Red Seal.

Referencias de Imágenes

Cuadros:

De izq. a der., de arriba abajo.

Forbes, Stanhope A. (1892) *The Lighthouse*. Recuperado de

<https://www.pinterest.com/pin/431853051743273953>

Bomberg, David G. (1914) *The Mud Bath*. Recuperado de

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/bomberg-the-mud-bath-t00656>

Nash, John N. (1918) *Oppy Wood, 1917. Evening*. Recuperado de

[https://en.wikipedia.org/wiki/John_Nash_\(artist\)#/media/File:Oppy_Wood,_1917._Evening_Art.IWMART2243.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/John_Nash_(artist)#/media/File:Oppy_Wood,_1917._Evening_Art.IWMART2243.jpg)

Nevinson, Christopher R. W. (1917) *Paths of Glory*. Recuperado de

https://en.wikipedia.org/wiki/File:Paths_of_Glory_Art.IWMART518.jpg

Nash, Paul (1918) *Spring in the Trenches, Ridge Wood, 1917*. Recuperado de

[https://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Nash_\(artist\)#/media/File:Spring_in_the_Trenches,_Ridge_Wood,_1917_\(1918\)_Art_IWM_ART_1154.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Nash_(artist)#/media/File:Spring_in_the_Trenches,_Ridge_Wood,_1917_(1918)_Art_IWM_ART_1154.jpg)

Wadsworth, Edward (1919) *Dazzle Ships in Drydock at Liverpool*. Recuperado de

https://en.wikipedia.org/wiki/File:Dazzle-ships_in_Drydock_at_Liverpool.jpg

Monnington, Walter Thomas (1944) *Tempests Attacking Flying-bombs*. Recuperado de

<http://zoom.iwm.org.uk/view/148055&cat=art&oid=object-19401>

Fotografías:

Lionel Tertis y su Viola *Tertis* (izq.) Recuperado de

<http://www.viola.com/index2.shtml>

William Primrose (der.) Recuperado de

https://es.wikipedia.org/wiki/William_Primrose#/media/File:William_primrose.jpg

Ralph Vaughan Williams, Úrsula Vaughan Williams y Lionel Tertis (Julio 1958)
Tomada en 10 Hancorn Terrace (centro). Recuperado de

<http://global.oup.com/uk/music/repprom/vw/pictures>

