

**UNIVERSIDAD DE GRANADA**

**PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA Y CIENCIAS DE LA MÚSICA**

**Departamento de Historia del Arte**

**CATALOGACIÓN, ESTUDIO, ANÁLISIS Y  
CRITERIOS DE INTERPRETACIÓN DE LAS  
SONATAS PARA VIOLA Y PIANO DE  
COMPOSITORES ESPAÑOLES DEL SIGLO XX.**

**TESIS DOCTORAL**

Presentada por: **Pablo García Torrelles**

Tutora: **Dra. Concepción Fernández Vivas**

**2005**



*A mi padre:  
por su labor, entrega y dedicación  
en mi educación.*

## AGRADECIMIENTOS

Deseo expresar mi agradecimiento a todas aquellas personas que, con su ayuda, han hecho posible este trabajo:

En primer lugar, a la Dra. Concepción Fernández Vivas, por su inestimable labor de dirección, apoyo constante y sabia orientación.

Al profesor y director de orquesta, D. Alexis Calvo López, por su amistad, su valiosa colaboración y acertada orientación en los análisis de las partituras.

A los compositores Salvador Brotons Soler, Francisco Fleta Polo, Juan Miguel Hidalgo Aguado, Diana Pérez Custodio, Claudio Prieto Alonso, Vicente Roncero Gómez y Josep Soler Sardà, por sus interesantes aportaciones, su amable disponibilidad, y su entusiasmo contagioso.

A la Dra. Gemma Pérez, por el interés de sus enseñanzas, la ilusión mostrada por este trabajo y por la aceptación de formar parte del tribunal de tesis.

A la secretaria de la SGAE Srta. M<sup>a</sup> Luz González, Carmen Hervás, técnico de la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid, Antonio Fonet Martínez de Pisón, compositor y secretario de la Asociación de Compositores Sinfónicos Valencianos (COSICOVA), Isabel, secretaria de la Associació Catalana de Compositors, por la ayuda prestada y su amabilidad para proporcionarme toda la información requerida.

A la gran ayuda prestada por Alisenda Climent, editora de la Editorial Clivis de Barcelona, que gustosamente se ofreció para poner a mi disposición valiosa información, imprescindible para la elaboración de este trabajo.

A Meirion Bowen, máximo experto en la música de R. Gerhard, por el gran interés mostrado en la realización de este trabajo y su inestimable ayuda, a quien deseo la pronta y completa recuperación de su grave enfermedad.

Al profesor Geoff Morris, por las gestiones realizadas para establecer contactos en el Reino Unido.

A Amparo Fenollosa, por su inestimable ayuda y amistad.

A Alicia Vivas Izquierdo, por la paciencia demostrada, sus atenciones constantes, amabilidad y comprensión.

Y por último, a mis padres Emilio y Carmen, a quienes, desde siempre, he tenido a mi lado y me han inculcado el gusto por la música.

## ABREVIATURAS

- [X] -----	compás X.	recit.-----	recitador
- [X-Y]-----	del compás X al compás Y.	S.-----	soprano
- acord.-----	acordeón	sax.-----	saxofón
- act.-----	actor	Sol.-----	solista
- actr.-----	actriz	T.-----	tenor
- ancru.-----	anacrusa	tabl.-----	tablalet
- ar.-----	arpa	tam.-----	tam-tam
- B.-----	barítono	timb.--	timbal
- bail.-----	bailarina	tpt.-----	trompeta
- C. -----	contralto	tri.-----	triángulo
- ca.-----	cámara	trmb.-----	trombón
- cant.-----	canto	trmp.-----	trompa
- cel.-----	ceslesta	tu.-----	tuba
- cfg.-----	contrafagot	v.-----	voz
- ci.-----	corno inglés	vch.-----	violochelo
- cl.-----	clarinete	vib.-----	vibráfono
- clb.-----	clarinete-bajo	vl. -----	violín
- clv.-----	clave	vla.-----	viola
- co.-----	coro	vnt.-----	viento
- conj.-----	conjunto	xyl.-----	xilofón
- Contr.-----	contratenor		
- ctrb.-----	contrabajo		
- cu.-----	cuerda		
- quart.-----	cuarteto		
- dolç.-----	dolçaina		
- elec.-----	electrónica		
- eoliph.-----	eolifón		
- fgt.-----	fagot		
- fl.-----	flauta		
- flex.-----	Flexatón		
- guit.-----	guitarra		
- inst. -----	instrumento		
- lith.-----	litófono		
- mand.-----	mandolina		
- met.-----	metal		
- mez. -----	mezzosoprano		
- mixt. -----	mixto		
- mrb.-----	marimba		
- na.-----	narrador		
- ob.-----	oboe		
- ond mart.----	ondas Martenot		
- org.-----	órgano		
- orq.-----	orquesta		
- perc.-----	percusión		
- pic.-----	piccolo		
- pizz.-----	pizzicato.		
- pn. -----	piano.		

## PRÓLOGO

No tenemos noticia, hasta bien entrado el s. XX, de la existencia de ninguna obra española para viola digna de consideración, y las que a veces aparecen en el repertorio del violista, de autores como **Albéniz**, **Granados** o **Turina**, no son sino transcripciones de composiciones concebidas para otros instrumentos. Tampoco ha habido en España durante el último siglo, músicos de renombre, compositores o intérpretes virtuosos que dieran a la viola el impulso necesario para brillar con luz propia dentro del panorama musical. Instrumento discreto, utilizado tradicionalmente, aunque con honrosas excepciones, para el relleno armónico, la viola ha vivido en España, como en muchas otras partes, durante largos años a la sombra del violín, que ha acaparado todos los honores.

La revolución musical habida en varios países de Europa y América, sobre todo en el s. XX, que ha llevado a la viola a pasar, como la cenicienta del cuento, en expresión de **Lionel Tertis** que aparece como título de su libro *Cinderella no more*, del desprecio a la admiración, de la indiferencia al entusiasmo, ha tenido en España escasa repercusión, y si la ha tenido no ha sido ni suficientemente estudiada, ni valorada.

Durante mi época de formación como violista me preguntaba repetidamente si existirían acaso obras para viola escritas en el siglo XX por compositores españoles y, de existir, cuántas serían; si reflejarían las tendencias musicales surgidas en Europa durante este siglo XX o por el contrario quedarían al margen de ellas; si su producción se podría localizar en determinadas áreas geográficas o estaría repartida por igual entre las distintas regiones... Eran preguntas propias de la curiosidad que me despertaba la falta de información, de las dudas que me venían asaltando y que, de alguna manera, constituyen el origen de la realización de este trabajo.

Decidido, pues, a iniciar la búsqueda, me ha sorprendido, de entrada, el gran número de obras para viola, poco o nada conocidas, que se han escrito en nuestro país durante el último siglo. Los avances tecnológicos de los últimos años permiten, con gran facilidad y rapidez, escudriñar hasta el último rincón de los archivos y centros de documentación musical. Algunas de las obras manuscritas encontradas ni siquiera han sido estrenadas. Otras parecen olvidadas, antes incluso de llegar al público. Muchas permanecen pacientemente en el anonimato a la espera de ser descubiertas y ensalzadas. El trabajo que suponía esta investigación se presentaba ingente, pero apasionante. Tenía a mi alcance la posibilidad de despertar con el beso del arco bellas notas aún dormidas.

¿Quién sabe si estaba por descubrir la obra maestra para viola del s. XX español? Siempre he estado convencido, y el resultado no me ha defraudado, de que era posible descubrir composiciones de mérito, perfectamente aptas para figurar con dignidad en el repertorio de nuestros músicos.

Y queda la esperanza, además, de poder obtener un efecto *boomerang*: que los compositores españoles puedan creer más en las posibilidades técnicas y tímbricas de la viola y le dediquen nuevas y extensas composiciones para, de esta manera, ampliar una literatura hasta ahora reducida. Todo ello con la finalidad de que nuestro instrumento sea conocido y apreciado por los profesionales y por el público, como realmente merece.

# ÍNDICE

- AGRADECIMIENTOS. ....	i
- ABREVIATURAS. ....	ii
- PRÓLOGO. ....	iii

## **1. INTRODUCCIÓN**

1.1. Finalidad e interés de la investigación. ....	5
1.2. Metodología, proceso de consulta y vaciado de datos. ....	6
1.3. Fuentes utilizadas.	
1.3.1. Criterios seguidos en la selección de las fuentes. ....	15
1.3.2. Fuentes primarias. ....	16
1.3.3. Fuentes secundarias. ....	18
1.4. Estado de la cuestión. Panorama histórico musical.	
1.4.1. Evolución histórica de la viola. ....	20
1.4.2. La composición musical en el s. XX. ....	27

## **2. CATALOGACIÓN, ESTUDIO, ANÁLISIS Y CRITERIOS DE INTERPRETACIÓN DE LAS SONATAS PARA VIOLA Y PIANO DE COMPOSITORES ESPAÑOLES DEL S. XX.**

2.1. <b>Benejam Agell, Lluís</b> “ <i>Sonata Moments Musicals para viola y piano</i> ”.	
2.1.1. Ficha de catalogación. ....	40
2.1.2. Ubicación de la obra y del compositor. ....	41
2.1.3. Biografía . ....	41
2.1.4. Notas sobre el catálogo. ....	43
2.1.5. Estilo. ....	44
2.1.6. Génesis de la obra. ....	46
2.1.7. Análisis musical. ....	47
2.1.8. Estudio técnico-pedagógico y criterios de interpretación. .	78



2.2.	<b>Brotons Soler, Salvador</b>	<i>“Sonata para viola y piano op.28”</i> .	
2.2.1.	Ficha de catalogación.		95
2.2.2.	Ubicación de la obra y del compositor.		96
2.2.3.	Biografía .		97
2.2.4.	Notas sobre el catálogo.		98
2.2.5.	Estilo.		99
2.2.6.	Génesis de la obra.		100
2.2.7.	Análisis musical.		101
2.2.8.	Estudio técnico-pedagógico y criterios de interpretación.		132
2.3.	<b>Fleta Polo, Francisco</b>	<i>“Sonata Cantares del Mío Cid op.62 para viola y piano”</i> .	
2.3.1.	Ficha de catalogación.		150
2.3.2.	Ubicación de la obra y del compositor.		151
2.3.3.	Biografía.		152
2.3.4.	Notas sobre el catálogo.		153
2.3.5.	Estilo.		154
2.3.6.	Génesis de la obra.		155
2.3.7.	Análisis musical.		156
2.3.8.	Estudio técnico-pedagógico y criterios de interpretación.		184
2.4.	<b>Gerhard Ottenwaelder, Roberto</b>	<i>“Sonata para viola y piano 1948”</i> .	
2.4.1.	Ficha de catalogación.		198
2.4.2.	Ubicación de la obra y del compositor.		199
2.4.3.	Biografía.		200
2.4.4.	Notas sobre el catálogo.		201
2.4.5.	Estilo.		202
2.4.6.	Génesis de la obra.		204
2.4.7.	Análisis musical.		206
2.4.8.	Estudio técnico-pedagógico y criterios de interpretación.		246
2.5.	<b>Hidalgo Aguado, Juan Miguel</b>	<i>“Sonata para viola y piano op.42”</i> .	
2.5.1.	Ficha de catalogación.		266
2.5.2.	Ubicación de la obra y del compositor.		267
2.5.3.	Biografía.		267
2.5.4.	Notas sobre el catálogo.		269
2.5.5.	Estilo.		269
2.5.6.	Génesis de la obra.		271
2.5.7.	Análisis musical.		272
2.5.8.	Estudio técnico-pedagógico y criterios de interpretación.		295

<b>2.6. Pérez Custodio, Diana</b>	<i>“Sonata para viola y piano 1995”.</i>	
2.6.1.	Ficha de catalogación. . . . .	312
2.6.2.	Ubicación de la obra y de la compositora. . . . .	313
2.6.3.	Biografía. . . . .	313
2.6.4.	Notas sobre el catálogo. . . . .	315
2.6.5.	Estilo. . . . .	316
2.6.6.	Génesis de la obra. . . . .	318
2.6.7.	Análisis musical. . . . .	319
2.6.8.	Estudio técnico-pedagógico y criterios de interpretación.. .	330
<b>2.7. Prieto Alonso, Claudio</b>	<i>“Sonata para viola y piano n°5”.</i>	
2.7.1.	Ficha de catalogación. . . . .	336
2.7.2.	Ubicación de la obra y del compositor. . . . .	337
2.7.3.	Biografía. . . . .	337
2.7.4.	Notas sobre el catálogo. . . . .	339
2.7.5.	Estilo. . . . .	340
2.7.6.	Génesis de la obra. . . . .	341
2.7.7.	Análisis musical. . . . .	342
2.7.8.	Estudio técnico-pedagógico y criterios de interpretación. .	365
<b>2.8. Roncero Gómez, Vicente</b>	<i>“Sonata para viola y piano 1997”.</i>	
2.8.1.	Ficha de catalogación. . . . .	373
2.8.2.	Ubicación de la obra y del compositor. . . . .	374
2.8.3.	Biografía. . . . .	374
2.8.4.	Notas sobre el catálogo. . . . .	375
2.8.5.	Estilo. . . . .	376
2.8.6.	Génesis de la obra. . . . .	377
2.8.7.	Análisis musical. . . . .	378
2.8.8.	Estudio técnico-pedagógico y criterios de interpretación. .	407
<b>2.9. Soler Sardà, Josep</b>	<i>“Sonata para viola y piano sobre un tema de Verdi”</i>	
2.9.1.	Ficha de catalogación. . . . .	421
2.9.2.	Ubicación de la obra y del compositor. . . . .	422
2.9.3.	Biografía. . . . .	422
2.9.4.	Notas sobre el catálogo. . . . .	424
2.9.5.	Estilo. . . . .	425
2.9.6.	Génesis de la obra. . . . .	426
2.9.7.	Análisis musical. . . . .	427
2.9.8.	Estudio técnico-pedagógico y criterios de interpretación. .	460
<b>3.</b>	<b>CONCLUSIONES.</b> . . . .	472
<b>4.</b>	<b>BIBLIOGRAFÍA.</b> . . . .	487

## 5. ANEXOS

### 5.1. ANEXO I: Catalogo de obras de los compositores.

5.1.1. BENEJAM AGELL, Lluís . . . . .	494
5.1.2. BROTONS SOLER, Salvador . . . . .	501
5.1.3. FLETA POLO, Francisco . . . . .	511
5.1.4. GERHARD, Roberto . . . . .	520
5.1.5. HIDALGO AGUADO, Juan M. . . . .	529
5.1.6. PÉREZ CUSTODIO, Diana . . . . .	542
5.1.7. PRIETO ALONSO, Claudio . . . . .	547
5.1.8. RONCERO, Vicente . . . . .	563
5.1.9. SOLER SARDÀ, Josep . . . . .	574

### 5.2. ANEXO II: Relación de composiciones españolas del siglo XX para viola. . . . . 616

### 5.3. ANEXO III: Archivos, Fundaciones y Asociaciones. . . . . 623

### 5.4. ANEXO IV: Artículos de prensa y conciertos ofrecidos. . . . . 625

### 5.5. ANEXO V: Partitura general de las sonatas.

### 5.6. ANEXO VI: Grabación de cuatro “Sonatas Mediterráneas” en CD.

### 5.7. ANEXO VII: Grabación de las entrevistas realizadas en CD.

# 1. INTRODUCCIÓN.

## 1.1. Finalidad e interés de la investigación.

Como intérprete y profesor de viola, he de reconocer que desconocía, hasta la realización de esta tesis, el repertorio tan abundante que posee la viola en el siglo XX en España. En todos mis años de formación musical en los Conservatorios Profesional y Superior de Música de Valencia, apenas he trabajado obras españolas referidas a ese siglo. Caían en mis manos tan solo transcripciones de piano o violín de **Granados**, **Turina**, o **Falla**, a excepción del *Scherzino* para viola y piano de **Ricardo Lamote de Grignon**, incluido en la programación. Es un hecho perfectamente constatable que en los conservatorios de música no se fomenta, en general, la práctica de estas obras de compositores españoles contemporáneos, ya que ni aparecen en la programación del instrumento ni se encuentran fácilmente en los archivos y bibliotecas de música.

El interés de esta investigación radica principalmente en el intento de suplir la carencia señalada dando a conocer, por un lado, todo el repertorio escrito para este instrumento durante el siglo XX por compositores españoles centrándome en el estudio, catalogación y análisis de las Sonatas para Viola y Piano de este periodo y dando cumplida información biográfica de los compositores, así como un estudio de su obra y estilo. Por su parte, el violista, ya sea estudiante, profesor o intérprete, podrá hallar en ella, como referencia básica, los criterios de interpretación que le ayudarán a su estudio: esta pretende ser mi modesta contribución a la importante causa de la viola.

Personalmente la elaboración de esta tesis ha supuesto la mejor carta de presentación para entrar en contacto directo con los compositores aún vivos de las Sonatas objeto de estudio: **Josep Soler**, **Salvador Brotons** me han recibido en Barcelona; **Claudio Prieto**, en Madrid; he tenido ocasión de conocer a **Vicente Roncero** en Valencia y a **Juan Miguel Hidalgo** en Granada; he visitado a **Diana Pérez Custodio** en Málaga y he conversado telefónicamente con **Francisco Fleta**. Todos me han abierto sus puertas para hablar de música y me han permitido conocer de primera mano todos los aspectos de interpretación y composición que encierran estas obras, lo que para mí ha supuesto una experiencia altamente enriquecedora y gratificante, que en muchos casos ha llegado incluso a derivar en una relación de amistad. En estas

ocasiones, la investigación se ha remontado a la fuente más auténtica, la que procede directamente del propio compositor, información privilegiada, que, de no ser así, hubiese sido imposible obtener.

## **1.2. Metodología, proceso de consulta y vaciado de datos**

Para la realización de esta tesis ha sido necesario obtener el máximo de información relativa a las obras para la viola de compositores españoles del siglo XX. Por ello, he acudido a los centros de documentación musical que existen actualmente en España con el fin de confeccionar el listado de las obras existentes, objeto del presente estudio.

Un primer acercamiento, para obtener información sobre las correspondientes partituras, me llevó a la biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de Granada. En ella, pude encontrar tan solo una partitura que respondiese a mis exigencias, obra de compositor español y del siglo XX, la “*Romanza para viola y piano*” de **Conrado del Campo**.

Mi segundo paso fue acercarme al **Centro de Documentación Musical de Granada**, en donde pude realizar un vaciado completo de todos sus archivos por medio del ordenador. Esto me llevó a ponerme en contacto telefónico con los responsables del **Centro de Documentación de Música y Danza de Madrid**, quienes me enviaron por correo electrónico todo el material que solicitaba contenido en sus archivos. Seguí los mismos pasos para encontrar más información en otras fuentes como: La **Fundación Juan March** (cuyos archivos se pueden consultar por Internet); la **Biblioteca Nacional** (realicé un vaciado de su catálogo), la **Sociedad General de Autores y Editores** (cuya secretaria, Srta. M<sup>a</sup> Luz González, me envió, por correo postal, una lista completa con todos los compositores españoles del siglo XX que habían escrito obras para viola) y la **Biblioteca Musical de Ayuntamiento de Madrid**. Por último hay que añadir; la **Asociación de Compositores Sinfónicos Valencianos (COSICOVA)** (con cuyo secretario, D. Antonio Fonet Martínez de Pisón, me entrevisté, para recibir el catálogo de todos los compositores registrados en dicha asociación con su correspondiente catálogo de obras); y la **Associació Catalana de Compositors** (accedí al catálogo de compositores y a sus obras por Internet).

De estas fuentes sólo he podido obtener la relación de compositores y sus obras, pero es muy difícil conseguir la partitura correspondiente. Es obvio que para entender, clasificar y analizar la obra es imprescindible conseguir la partitura general. Pero esta tarea se complica en la medida en que en las sociedades, como la fundación Juan March y Sociedad General de Autores Españoles, no está permitida la obtención de copias del original. Y en parte ocurre lo mismo en las bibliotecas y centros de documentación, que sólo permiten fotocopiar parte de la obra. De esta manera se hace imprescindible la compra de la partitura dirigiéndose a las distintas editoriales. El problema se plantea cuando la obra no está editada y sólo se encuentra manuscrita en los archivos. En este caso procede recurrir al propio compositor para que autorice la fotocopia de la partitura que deseamos obtener.

Una vez confeccionado el listado<sup>1</sup> de todas las composiciones que existen para viola de compositores españoles del siglo XX ha habido que ordenarlas y clasificarlas según el tipo de agrupación. De este modo, he organizado todas estas obras en cinco grupos bien diferenciados, a saber: obras de viola con piano, viola sola, viola solista con orquesta, viola y música electroacústica, métodos y estudios de viola.

De todo este novedoso y sugestivo catálogo, que me ha sorprendido personalmente, ya que, siendo violista y profesor de viola, desconocía en su mayor parte, he seleccionado las sonatas escritas originalmente para viola y piano, obras que voy a analizar y estudiar en profundidad.

Las sonatas encontradas para viola y piano son, por orden alfabético:

1. **BENEJAM AGELL, Lluís:** *Sonata, moments musicals* (1952). (Partitura y particellas, Barcelona, ed. Clivis Publicacions, 1997. I Romanza; II Scherzo; III Allegro moderato; IV Prestissimo.
2. **BROTONS SOLER, Salvador:** *Sonata para viola y piano op.28* (1982). (Partitura, Barcelona, ed. Clivis, Associació catalana de compositors 1996) I Moderato amabile; II Adagio lugubre; III Molto allegro)
3. **FLETA POLO, Francisco:** *Sonata op. 62 "Cantares del mio Cid"* (partitura, Barcelona, ed. Clivis publicacions, 1980).
4. **GERHARD, Roberto:** *Sonata* (1948). (*Sonata for cello and piano*, London, Oxford University Press, 1972), originalmente escrita para viola y piano.

---

<sup>1</sup> Ver el listado de obras encontradas para viola **ANEXO: II**

5. **HIDALGO AGUADO, Juan Miguel:** *Sonata para viola y piano op.42* (partitura ms. fotocopiada, 1993-1995-1997).
6. **PÉREZ CUSTODIO, Diana:** *Sonata para viola y piano* (1995). (partitura ms. fotocopiada, 1995).
7. **PRIETO ALONSO, Claudio:** *Sonata 5* (partitura, Madrid, ed. Arambol S.L. 1991).
8. **RONCERO, Vicente:** *Sonata para viola y piano* (1997). (partitura editada en ordenador y fotocopiada).
9. **SOLER SARDÀ, Josep:** *Sonata sobre un tema de Verdi* (1996). (partitura editada en ordenador y fotocopiada).

En este catálogo, de un total de 9 títulos que responden a nuestras exigencias para la realización de esta tesis no se han incluido las tres obras siguientes, por las razones que indico a continuación:

- La primera es la *Sonata para viola y piano* de **Julián Bautista:** esta supuesta obra, que aparecía reflejada en el catálogo editado por **Laura Klungherz** “*A bibliographical Guide to Spanish Music for the Violin and Viola 1900-1997*” (ed: Greenwood Press, Westport, Connecticut-London 1998) no existe en el catálogo de obras de este compositor. En el catálogo que presenta Constante Abolsky con obras fechadas desde 1918 hasta 1958 en su estudio: *Julián Bautista: Contribución al estudio de su último periodo creador.*(Buenos Aires. Febrero 1972), tampoco aparece reflejada ninguna Sonata para viola y piano. Si esta obra existió realmente, pudo ocurrir que hubiese sido destruida en algún bombardeo, durante la Guerra Civil Española, como ocurrió con parte de su obra, o bien, eliminada por el propio autor, como hizo con la *Sonata para Violín y piano*, entre otras.
- La segunda es la *Sonatina* de **Narcís Bonet Armengol**, compuesta en 1953. Por el hecho de no tratarse de una sonata, no ha sido incluida en esta tesis.
- Por último, la *Sonata para viola y piano* de **Antoni Torrandell** (Mallorca, 1881-1963) es una obra escrita originalmente para violonchelo y posteriormente transcrita para viola, que hace un camino inverso al realizado por Roberto Gerhard, razón por la cual ha sido igualmente excluida de esta tesis.

El siguiente paso fue obtener las partituras de estas obras. Ello no fue tarea fácil ya que muchas de las obras no se encuentran editadas por lo que si quería conseguirlas tenía que ponerme en contacto directamente con los compositores para que me ofreciera un ejemplar de las mismas. Para obtener el contacto con el compositor me dirigí a tres de las fuentes mencionadas anteriormente: la **Sociedad General de Autores y Editores** cuya secretaria Srta. M<sup>a</sup> Luz González me mandó una carta con las direcciones de los compositores que yo previamente le había solicitado por un lado y por otro las editoriales donde podía obtener la copia de aquellas Sonatas para viola y piano que se encontraban publicadas; la **Asociación de Compositores Sinfónicos Valencianos** (COSICOVA) en donde se me facilitó la información acerca del compositor valenciano que buscaba; y por último la **Associació Catalana de Compositors**, me remitieron por correo electrónico la información acerca de compositores catalanes que estaba buscando.

De este modo, y siguiendo alfabéticamente con el listado de obras que van a ser objeto de mi estudio, el proceso de obtención de cada una de las obras, material bibliográfico acerca del compositor, y posterior entrevista con los respectivos compositores, ha sido el siguiente:

#### 1. **BENEJAM AGELL, Lluís:** *Sonata, moments musicals* (1952)

Esta Sonata la adquirí en la editorial Clivis, por estar editada. (Barcelona, ed. Clivis Publicacions, 1997.)

Dado que este compositor murió en 1968, no se ha podido realizar la entrevista programada, y gracias a la colaboración del compositor catalán Salvador Brotons quien me facilitó el contacto, pude hablar directamente con Alisenda Climent (editora de Clivis Publicacions Barcelona) quien muy gustosa me hizo llegar gran parte del material bibliográfico sobre el que me he basado para el estudio de este compositor.

A continuación me puse en contacto con la Universidad de Montevallo, en EEUU, solicitando información acerca de este compositor. Mr. Robertson, profesor de música de esta universidad en la que imparte Teoría de la Música y composición además de Historia de la Música y Tecnología Musical, me mandó material bibliográfico con el que completé el estudio acerca del personaje.



2. **BROTONS SOLER, Salvador:** *Sonata para viola y piano op.28* (1982)

La partitura de esta Sonata fue fácil de conseguir ya que, al igual que la anterior, se encontraba publicada (Barcelona, ed. Clivis, Associació catalana de compositors 1996).

Gracias a la **Associació Catalana de Compositors**, que me facilitó la dirección y el teléfono del compositor, pude ponerme en contacto con él y muy amablemente me atendió en su casa de Barcelona para concederme una entrevista personal el 11 de marzo de 2004. Entrevista que se encuentra registrada en Mini disc.

3. **FLETA POLO, Francisco:** *Sonata op. 62 “Cantares del mio Cid”*

También publicada esta sonata en Barcelona, ed. Clivis publicacions, 1980 fue muy fácil obtener un ejemplar de la partitura.

Gracias de nuevo a la **Associació Catalana de Compositors**, organismo que me facilitó el contacto con el compositor, pude plantearle por carta todo un cuestionario con preguntas relativas a su vida profesional y acerca de su Sonata para viola y piano. Además adjunté una copia del análisis musical de su Sonata para que me diera su opinión y pudiera al mismo tiempo hacerme alguna sugerencia al respecto. Pronto recibí una llamada telefónica suya en la que me comunicó la grata impresión que le había producido mi trabajo y su aceptación a responder a mi cuestionario, que me remitió en minuciosa carta manuscrita.

4. **GERHARD, Roberto:** *Sonata para viola y piano* (1948)

La partitura de esta Sonata, escrita originalmente para viola y más tarde transcrita, ampliada y revisada para violonchelo, no se ha podido encontrar. Realmente es como si la partitura original de viola y piano se hubiera destruido. Por el contrario la posterior versión para violonchelo y piano, que realizó el compositor, sí se encuentra publicada y sobre esta partitura se ha realizado el estudio de esta sonata (*Sonata for cello and piano*, London, Oxford University Press, 1972).

La necesidad imperiosa de recuperar la partitura de esta Sonata para viola y piano me ha llevado a seguir numerosas pistas que han resultado infructuosas.

La primera fue la propia editorial Oxford University Press. Me puse en contacto con esta editorial por si podían facilitarme información sobre la existencia de la sonata original par viola y piano. Una empleada de esta editorial me comunicó que no había conseguido localizar en sus archivos la partitura que buscaba. Me comentó que era posible que la partitura de esta Sonata para viola y piano ya no existiera porque, según el Diccionario de la Música Groves, esa partitura fue retirada y rescrita para violonchelo y piano en 1956.

Seguidamente me dirigí a la biblioteca de la propia Universidad de Cambridge, cuyo bibliotecario me comunicó que en sus archivos no aparecía esta partitura para viola y piano y que él también dudaba de su existencia.

Más tarde por medio de un contacto en la universidad de Surrey, un catedrático de esta misma universidad, Allan Moore, me recomendó ponerme en contacto, mediante correo electrónico, con Meirion Bowen, máximo especialista y experto de la música de R. Gerhard. La sorpresa fue enorme al conocer que residía en la Costa Blanca (Denia), población cercana a Valencia, mi lugar de residencia. Compartiendo mi entusiasmo por la búsqueda, Mr. Bowen me comunicó que se iba a hacer cargo personalmente de averiguar el paradero de esta sonata, investigando en el archivo de Anatole Mines (violista inglés que interpretó en 1950 esta sonata acompañado de su autor al piano). Y acordamos una fecha para conocernos personalmente y hablar de música. Desgraciadamente esta fuente tan importante para mi investigación se malogró, ya que a las pocas semanas de contactar con Mr Bowen, este sufrió un aneurisma del que se recupera lentamente en un hospital de Londres tras sufrir graves problemas de memoria y concentración.

Hasta la fecha me ha sido imposible encontrar otras vías para contactar con el archivo del violista Anatole Mines.

##### **5. HIDALGO AGUADO, Juan Miguel:** *Sonata para viola y piano op.42*

La partitura manuscrita de esta Sonata la obtuve de manos del propio compositor, que resultó ser compañero de trabajo en el Conservatorio de Granada y de cuya obra escrita para viola he tenido conocimiento gracias a mi investigación.

Muy gustosamente me atendió para facilitarme toda la información referente a su producción y a su sonata. De hecho me concedió una entrevista personal también

registrada en formato Mini Disc en el Conservatorio Superior de Música “Victoria Eugenia” el 15 de febrero de 2002.

6. **PÉREZ CUSTODIO, Diana:** *Sonata para viola y piano* (1995)

Esta Sonata tampoco se encuentra editada y fue necesario contactar con la compositora para obtener una fotocopia de la partitura manuscrita.

Gracias a la **Sociedad General de Autores y Editores** pude obtener las señas de la compositora, que muy amablemente me atendió en su casa de Málaga. Me concedió una entrevista personal, registrada en formato Mini Disc, el día 3 de junio de 2004 y me facilitó la fotocopia de la partitura. De esta entrevista pude recopilar toda la información necesaria acerca de la compositora y su obra.

7. **PRIETO ALONSO, Claudio:** *Sonata 5*

La partitura de esta Sonata la pude obtener en la editorial Arambol S.L. 1991, ya que se encontraba editada.

Por medio de la **Sociedad General de Autores y Editores**, entré en contacto personal con este compositor y pude visitarle en su casa de Madrid. Muy amablemente me atendió concediéndome una entrevista el día 12 de septiembre de 2004. Esta también fue grabada en Mini Disc y adjuntada a esta tesis.

8. **RONCERO, Vicente:** *Sonata para viola y piano* (1997)

Al no estar editada la obra tuve que dirigirme a la **Asociación de Compositores Sinfónicos Valencianos** (COSICOVA) en donde se me facilitó el contacto con el compositor quien me hizo entrega de una copia de su sonata, editada por ordenador por el propio compositor.

Más tarde, muy amablemente me invitó a su casa en La Eliana (Valencia) en donde pude realizarle una entrevista acerca de su Sonata, el día 24 de enero de 2004.

## 9. SOLER SARDÀ, Josep: *Sonata sobre un tema de Verdi* (1996)

Fue también necesario visitar a este compositor para obtener una copia de su Sonata, partitura editada por el propio compositor en ordenador y fotocopiada, ya que no se encontraba disponible en ninguna editorial. Esta obra me fue remitida por el propio autor por correo certificado a mi domicilio.

De tal modo gracias a la **Associació Catalana de Compositors** pude obtener sus referencias y dirigirme personalmente a él. Muy amablemente me atendió en su casa de Barcelona, donde pude realizarle una entrevista, registrada en formato Mini Disc, el día 22 de enero de 2004. Conversamos largo y tendido acerca de su obra y labor compositiva. De esta entrevista pude obtener gran parte de la información que aparece en esta tesis.

Una vez realizado el trabajo de campo sobre la investigación, me centré en la realización de esta tesis con el estudio de cada una de las nueve sonatas recopiladas en el que se incluyen 8 puntos o partes esenciales:

- Una **ficha de catalogación**: Aparece al principio del estudio de cada sonata. En ella podemos encontrar todos los datos referentes a la obra y el compositor de una manera sucinta y rápida: nombre del compositor y fecha de nacimiento; título de la obra, la edición (si está publicada), archivos donde se ha encontrado registrada, fecha de composición, movimientos de que consta, duración total, estilo, recursos violístico-técnicos utilizados, número de páginas (tanto de la partitura de viola como de la partitura general de viola-piano), dimensiones de la partitura, ubicación que ocupa en la programación didáctica de viola de conservatorio, grabaciones existentes, y observaciones. En la parte superior derecha también aparece el número de catalogación personal con las siglas PGT (correspondientes a las iniciales de mi nombre y apellidos) y el número que ocupa por orden alfabético dentro del catálogo que he confeccionado con estas Sonatas.
- **Ubicación de la obra y el compositor**: En este apartado se hace un estudio del lugar y la fecha de composición de la sonata. Asimismo, se ubica al compositor en el momento de realizar esta sonata (situación laboral y profesional, actividad musical y compositiva, etc.).

- **Biografía:** Este punto recoge la biografía del compositor.
- **Notas sobre el catálogo:** En este apartado, a la vista de todo el catálogo del compositor, que incluyo completo en el Anexo I, hago unas observaciones y reflexiones sobre el tipo de obras que aparecen en su catálogo.
- **Estilo:** Consideraciones acerca del estilo del compositor, su trayectoria compositiva, y estilo de la sonata para viola y piano, objeto de estudio.
- **Génesis de la obra:** En este apartado se hace un estudio de las razones que motivaron la composición la obra. Si fue un encargo de alguna persona en particular u organismo, si fue dedicada a alguien o por el contrario fue fruto de la iniciativa del compositor
- **Análisis musical:** Este punto consiste en un exhaustivo análisis de tipo formal, temático, estilístico y armónico que pretende explicar lo que acontece a lo largo de la obra, cómo está estructurada y concebida. Explicación que se realiza de manera lineal, de principio a fin, y que pretende aclarar todos los aspectos dignos de destacar, para su mejor comprensión. El análisis está ilustrado con numerosos ejemplos extraídos de la partitura (por medio del programa de escritura musical Finale) para hacer más comprensible el comentario de que se trate.
- **Estudio técnico-pedagógico y criterios de interpretación:** Se ha procedido, en este apartado, a explicar algunos aspectos técnicos e interpretativos de cada una de las obras. Aparece como entrada el número del compás o compases objeto de estudio. Esta referencia permite localizar rápidamente un pasaje y conocer todas las observaciones técnicas e interpretativas que apporto. Se trata de aspectos como: interpretación del pasaje, digitación recomendada, arcos, justificación de propuestas, consejos de ejecución, técnica y estudio, recomendaciones diversas, vicios de ejecución que conviene evitar y llamadas de atención sobre aspectos diversos del pasaje. Este apartado va dirigido sobre todo a músicos intérpretes de viola. Las sonatas que se presentan en esta tesis, a diferencia de otras obras más comunes del repertorio violístico, carecen de una tradición interpretativa aceptada, por lo que conviene guiar en este sentido los criterios técnico-interpretativos de los violistas que quieran abordar por primera vez este repertorio.

Este estudio de investigación se completa con la interpretación de cuatro de estas sonatas (dos de ellas inéditas y presentadas como estrenos absolutos) en un concierto realizado el jueves 28 de octubre de 2004 en el Club Diario Levante de Valencia y grabadas<sup>2</sup> en un CD incluido en esta tesis.

Por otra parte se adjuntan en los Anexos, entre otros documentos, las partituras generales<sup>3</sup> de las sonatas objeto de investigación y el listado de todas las composiciones para viola escritas por compositores españoles<sup>4</sup> en el siglo XX. Además de la recopilación en CD de todas las entrevistas<sup>5</sup> realizadas a los compositores cuyas obras han sido objeto de estudio en esta tesis.

### **1.3.Fuentes utilizadas**

#### **1.3.1.Criterios seguidos en la selección de las fuentes.**

Un tema poco estudiado como el presente me planteaba de entrada la dificultad de encontrar las vías que me pudieran conducir a las fuentes idóneas para recabar la documentación necesaria y debo reconocer que he comenzado el trabajo sin saber exactamente adónde podría llegar. La única idea clara era la necesidad de obtener la máxima información posible, por lo que no se ha desechado ninguna posibilidad de recogida de datos. En primer lugar las fuentes más cercanas, las que podía consultar en Granada, en la Facultad de Filosofía y Letras y el Centro de Documentación Musical. De estos centros de documentación pasé a otros organismos más centrales donde se podía encontrar toda la documentación que estaba buscando, como son: el Centro de Documentación de Música y danza de Madrid, la Fundación Juan March, la Biblioteca Nacional, La Sociedad General de Autores y editores (S.G.A.E), la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid, Asociación de Compositores Sinfónicos Valencianos (COSICOVA) y la Associació Catalana de Compositors. La ayuda recibida en todas

---

<sup>2</sup> Se encuentran en un CD en el Anexo VI.

<sup>3</sup> En el Anexo V.

<sup>4</sup> En el Anexo II.

<sup>5</sup> En el Anexo VII.

partes ha sido importante y las puertas se han ido abriendo a medida que avanzaba en la búsqueda hasta completar el listado de obras que necesitaba.

Una vez seleccionadas las sonatas, objeto de estudio, dentro de ese listado ha habido que recurrir al contacto personal, fuentes por tanto de primerísima mano, es decir, a los propios compositores. Las fuentes utilizadas han sido por tanto:

### **1.3.2.Fuentes primarias.**

Dado que esta Tesis tenía dos vertientes, se han utilizado dos tipos de fuentes primarias:

Por un lado, para confeccionar el listado de todas las obras de viola escritas por compositores españoles en el siglo XX, ha sido necesario recurrir a las fuentes primarias, centros de documentación musical y bibliotecas en que se encuentran las partituras correspondientes. En este sentido, las fuentes utilizadas han sido:

- **BIBLIOTECA DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS** de la Universidad de Granada.
- **CENTRO DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL ANDALUZ.** Paseo de los tristes, Granada.
- **CENTRO DE DOCUMENTACIÓN DE MÚSICA Y DANZA DE MADRID.** C/ Torregalindo, nº 10. Madrid. Teléfono 913531370.
- **FUNDACIÓN JUAN MARCH.** C/ Castellón, de Madrid. Con teléfono 914354240 y dirección de su página en internet: [march.es](http://march.es).
- **BIBLIOTECA NACIONAL.** Teléfono 915807859 y dirección de su archivo por internet [BNE.es](http://BNE.es), y la dirección de correo electrónico de la responsable Isabel Lozano [lozanoilm@bne](mailto:lozanoilm@bne) para intercambiar información.
- **SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES Y EDITORES (S.G.A.E.)** Teléfono (913499622) Persona responsable: M<sup>a</sup> Luz González. Correo electrónico [mgonzalez@sgae.es](mailto:mgonzalez@sgae.es).
- **BIBLIOTECA MUSICAL DEL AYUNTAMIENTO DE MADRID.** Teléfono 915885753/55. Responsable: Carmen Hervás.
- **ASOCIACIÓN DE COMPOSITORES SINFÓNICOS VALENCIANOS (COSICOVA)**  
Tlf: 963406487. C/ Sarrión nº 14-bajo. 46009 VALENCIA. Secretario: Antonio Fornet Martínez de Pisón.
- **ASSOCIACIÓ CATALANA DE COMPOSITORS.**  
Telf: 932683719. Paseo Colón, Barcelona: [acc@acompositors.com](mailto:acc@acompositors.com)
- **EDITORIAL CLIVIS.**  
Telf: 934588989.

Y por otro lado, para analizar y profundizar en las obras seleccionadas para su estudio, he recurrido a la fuente más primaria y fidedigna: el propio compositor y la partitura de su sonata.

- Entrevista realizada en formato Mini Disc al compositor **J.M. Hidalgo Aguado** en el Conservatorio Superior de Música “Victoria Eugenia” el día 15 viernes de febrero de 2002.

Partitura general de la “*Sonata para viola y piano op.42*” de J.M. Hidalgo. Partitura que no está editada y se encuentra manuscrita por el compositor, autorizando este la fotocopia de la misma. Esta obra está registrada en la (S.G.A.E).

- Entrevista realizada en formato Mini Disc al compositor **Salvador Brotons Soler** en su domicilio particular de Barcelona el 11 de marzo de 2004.

Partitura general de la “*Sonata para viola y piano op.28*” editada en Barcelona, Clivis, Associació catalana de compositors 1996.

- Entrevista realizada en formato Mini Disc a la compositora **Diana Pérez Custodio** en su domicilio de Málaga el día 3 de junio de 2004.

Partitura general de la “*Sonata para viola y piano (1988)*”, partitura manuscrita fotocopiada, y registrada en la (S.G.A.E).

- Entrevista realizada en formato Mini Disc al compositor **Claudio Prieto Alonso** en su domicilio particular de Madrid, el día 12 de septiembre de 2004.

Partitura general de la “*Sonata 5*”, editada en Madrid, Arambol SL. 1991.

- Entrevista realizada en formato Mini Disc al compositor **Josep Soler Sardà** en su domicilio particular de Barcelona, el día 22 de enero de 2004.

Partitura general de la “*Sonata sobre un tema de Verdi (1996)*”, obra no editada. (Realizada en ordenador y fotocopiada). Obra registrada en la (S.G.A.E).

- Entrevista realizada en formato Mini Disc al compositor **Vicente Roncero** en su casa de La Eliana (Valencia) el día 24 de enero de 2004.

Partitura general de la “*Sonata para viola y piano (1997)*” partitura editada en ordenador y fotocopiada. Obra registrada en la (S.G.A.E).



- Cuestionario sobre vida y obra de **Francisco Fleta Polo** cumplimentado de su puño y letra en donde se recogían preguntas acerca de su labor profesional, compositiva, su obra y por supuesto de la sonata  
Partitura general de la “*Sonata op. 62 (Cantares del mio Cid)*” partitura editada en Barcelona, Clivis publicacions, 1980.
- Partitura general de la Sonata de **Roberto Gerhard** “*Sonata (1950) (Sonata for cello and piano)*” publicada en Londres, Oxford University Press, 1972.
- Partitura general de la Sonata de **Lluís Benejam Agell** “*Sonata, moments musicals (1952)*” publicada en Barcelona, Clivis Publicacions, 1997.

### 1.3.3.Fuentes secundarias.

Entre las fuentes secundarias, relacionadas en la bibliografía, podemos destacar entre otras:

- **AUTUORI**, Caterina: “Lluís Benejam, un compositor a descobrir”, *Jano*, Música clásica, Barcelona, febrero de 2005, Pág. 394.
- **AVIÑO**, Xosé: *Historia de la música catalana y balear*, Barcelona, Edicions 62, 1999.
- **BONASTRE**, Francesc: “Nota al programa de concierto” Barcelona, Palau de la Generalitat Saló San Jordi, 22 de marzo de 1993, pág. 5-12.
- **BOWEN**, M.: *Gerhard on music*, England, Ashgate, selected writings, 2000.
- **CALMELL**, Cèsar: “nota de programa de concierto” *Orquesta simfònica de Barcelona i nacional de Catalunya*. Barcelona. Temporada 1995-96, Pág. 38-41.
- **CASARES**, Emilio: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores. Lavel S.A. 1999.
- **DALTON**, David: *Playing the Viola, Conversations with William Primrose*. New York, Oxford University Press, 1990.
- **FRANCO**, Enrique: “Falla, Gerhard y su época”, en *notas al programa*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 1996.
- **GALAMIAN**, Iban: *Interpretación y enseñanza del violín*. Madrid, Pirámide 1998.
- **GERRERO MATÍN**, José: “Lluís Benejam, un músic català als Estats Units. En *Catalunya música Revista musical catalana*, Barcelona, 1993-1994, pág. 6-8.
- **GONZÁLEZ**, Juan Luis: “Un concierto recuerda al compositor Luis Benejam” en *El Observador*, espectáculos, Barcelona, martes 23 de marzo de 1993, Pág. 54.
- **HOMS**, Joaquín: *Robert Gerhard i la seva obra*, Barcelona, Sección de música Biblioteca de Catalunya, 1991. (ISBN: 84-7845-109-9 / DL. B-16.667-1991)
- **HONEGGER**, Marc: *Diccionario biográfico de los grandes compositores de la música*. Madrid, Espasa Calpe 1993.

- **KLUGHERZ**, Laura: *A Bibliographical Guide to Spanish Music for the Violin and Viola, 1900-1997*. Westport, Connecticut (U.S.A). Music Reference Collection, Number 70. Greenwood Press. 1998.
- **MARCO**, Tomás: *Historia general de la música (el Siglo XX)* Madrid, Istmo, colección fundamentos 59. 1989.
- **MILLET**, L. y otros: *Centenari Robert Gerhard*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1996.
- **MOORE**, Douglas: *Guía de los estilos musicales*. Taurus 1990.
- **PÉREZ SENZ**, Javier: “El violinista olvidat” en *el País*, Quadern, Barcelona, año XII, número 553, Jueves 20 de mayo de 1993, Pág. 7.
- **RILEY**, Maurice W: *The history of the Viola, vol.I y II*, Michigan, U.S.A. Printed by Braun-Brumfield, and Abor, 1993.
- **ROBERTSON**, A. y **STEVENS**, D.: *Historia general de la música*. Tomo III-IV. Madrid, Istmo, 1989.
- **SATANLEY**, Sadie: *The new Grove dictionary of music and musicians*, Londres, Macmillan Publishers Limited, (1980-1900).
- **ZAMACOIS**, Joaquín: *Curso de formas musicales*. Barcelona, Labor, 1990.

## 1.4. Estado de la cuestión. Panorama histórico musical.

### 1.4.1. Evolución histórica de la viola.

Para mejor comprender el alcance del presente trabajo conviene tomar en consideración las distintas circunstancias por las que ha atravesado la viola a lo largo de la historia.

Como ya hemos señalado, a lo largo de la historia de la música, la viola ha sido un instrumento secundario, el pariente pobre de los instrumentos de arco, si lo comparamos, sobre todo, con el violín, que, al disponer de una literatura inmensamente rica, ha gozado de un prestigio y un protagonismo enormes.

Sin embargo, no era esta la suerte que parecía estarle destinada cuando, en sus comienzos, allá por el s. XVI el quinteto de violas dominaba las agrupaciones musicales y la viola aparecía como el instrumento imprescindible para el acompañamiento de la voz y el encargado habitual de la ejecución de las melodías y temas del discurso musical.

Cabe decir, por otra parte, que según teorías bien fundadas, la España del s. XV jugó un papel decisivo en la aparición de la viola mediante la evolución que sufrió la vihuela de mano hispánica, cuando, por influencia árabe, se le aplicó un arco y dio lugar a la viola de arco, que se conocería posteriormente en toda Europa como viola antigua.

Esta supremacía instrumental de la incipiente viola fue, por desgracia, breve. El perfeccionamiento de los instrumentos de arco ocurrido en el s. XVII con las familias de luthiers italianos como las de Amati, Bergonzi, Gracino, Guadanini, Guarnieri y sobre todo Stradivari determinó la sustitución de la “familia de las violas” por la “familia del violín”, dentro de la cual la viola asumía un papel puramente acompañante, como en el caso de los *concerti grossi* de **Corelli** y **Vivaldi** o, peor aún, era totalmente excluida de ciertas agrupaciones camerísticas como era el caso de las sonatas a trío, que tanta importancia adquirieron en la Italia de la época.

Escasas son, por tanto, las composiciones barrocas italianas para viola, y las que se suelen citar, de **Neri**, **Kempis** y **Marino**, son muy probablemente transcripciones o adaptaciones de las abundantes composiciones concebidas para viola de gamba.

Un primer atisbo de una orientación ligeramente distinta lo encontramos, años más tarde, en Inglaterra, en pleno s. XVIII, con los *concerti grossi* de **Geminiani**, en los que el papel asignado a la viola no se limita simplemente al relleno armónico. Asimismo **Flackton** y **Blake** escribieron obras significativas para este instrumento. El primero, 4 *Sonatas para viola tenor y continuo*, y el último, *Seis duetos para violín y viola tenor* y 3 *Solos para viola tenor y violonchelo*.

Pero donde podemos decir que la viola comenzó a acaparar el interés de los compositores y a gozar del reconocimiento del público fue en Alemania. Nuestro instrumento desempeñó un importante papel, en ocasiones incluso de solista, en algunas de las óperas de **Keiser**, compuestas en Hamburgo. Su sonido grave y penetrante atrajo asimismo la atención del prolífico **J. S. Bach** que concibió su 6º *Concierto de Brandeburgo* para dos violas solistas con acompañamiento de violas de gamba y continuo. Por su parte **G. Ph. Telemann** compuso una gran cantidad de obras para viola solista, entre las que destacan el *Concierto para viola en Sol mayor*, el más frecuentemente interpretado y conocido del repertorio barroco, *el Concierto en Sol mayor para dos violas* y 12 *Sonatas para viola y piano*. Además de estas pocas composiciones propias del instrumento, los violistas suelen incluir en su repertorio transcripciones de obras de la misma época concebidas para otros instrumentos, como es el caso de las *Seis Sonatas y Partitas para violín solo*, *las Seis Suites de violonchelo* y *las Tres Sonatas para viola de gamba y clave*, de **J. S. Bach** así como la *Sonata para viola de gamba y clave en Do mayor* de **G. F. Haendel**.

Durante el clasicismo, con la aparición de la escuela de Mannheim, a partir del año 1740, la viola está notablemente representada por **Johan Stamitz** y sus hijos **Carl** y **Antón**. El *Concierto en Sol* del primero es la adaptación de una obra originalmente compuesta para flauta. Carl escribió al menos tres *Conciertos para viola*, en re mayor, mi bemol mayor y la mayor. Además se le atribuyen 80 sinfonías, 26 de las cuales en formato de sinfonía concertante con participación de viola solista, que constituyen una valiosa parte de la literatura clásica disponible para el instrumento. Su hermano **Antón** compuso cuatro conocidos *Conciertos para viola y orquesta*.

En la segunda mitad del s. XVIII y principios del XIX, cuando Viena, la ciudad de Haydn, Mozart, Beethoven y Schubert, entre otros, se convierte en uno de los centros artísticos y culturales del mundo, la viola está debidamente acreditada y es tenida en cuenta por muchos compositores que le asignan papeles importantes. Se han recuperado recientemente obras de la época, durante mucho tiempo olvidadas en archivos o

bibliotecas, que nos demuestran que la viola prosperó en esa época como nunca lo había hecho hasta entonces. Citemos, como ejemplos, el *Concierto en Fa mayor para viola*, y el *Concierto en Re mayor para viola y contrabajo* de **Karl Ditters von Dittersdorf**; de **Georg Druschetzky**, el *Concierto en Re mayor para viola*; los *Conciertos para viola en Mi bemol mayor, en do mayor y re mayor* de **Roman Hoffstetter**; el *Concierto en re mayor* de **Franz Anton Hoffmeister**; la conocida *Sinfonía concertante en Mi bemol mayor para violín y viola* de **W. Mozart**, los *Conciertos en Do mayor y en Fa mayor* de **Johann B. Vanhal**, y el *Concierto en Do mayor para dos violas* de **Antón Wranitzky**, entre otros.

Entre tanto, en España, los compositores más relevantes de la época, como **Manuel Canales**, músico de la Casa de Alba, y **Luigi Boccherini**, se centraron en la creación de música de cámara, sobre todo cuartetos y quintetos, en los que la viola tenía el reducido papel de relleno que tradicionalmente venía desempeñando.

Es en el Romanticismo cuando se produce la gran evolución en la literatura para la viola, en cuanto instrumento que debe ser tomado en consideración dentro de la orquesta y en las agrupaciones camerísticas. Ello se debe probablemente a que su timbre rico en matices melancólicos y su sonido profundo y proyectante respondían perfectamente a los ideales musicales de la época. El hecho es que se escriben numerosos solos para viola en las obras orquestales, lo que la sitúa prácticamente al mismo nivel de protagonismo que otros instrumentos en el conjunto de la orquesta.

Sin embargo aún habrá que esperar el momento en que la viola pueda brillar con luz propia como instrumento solista en el firmamento musical. Y aunque esta opinión es generalmente aceptada por los musicólogos, no es del todo verdad que los compositores de la escuela romántica apenas se interesaran por nuestro instrumento como solista. Es difícil, de hecho, encontrar composiciones para viola y orquesta, como el *Potpourri para viola y orquesta op. 94* de **A. Rolla**, o *Harold en Italia* de **H. Berlioz**. También es raro encontrar obras para viola sola. Los únicos ejemplos ilustrativos son un *Capricho en Do menor* de **H. Vieuxtemps** y *Tres piezas* de **A. Rolla**, de un gran virtuosismo. Sin embargo, existen bastantes composiciones, que contradicen la opinión comúnmente admitida, en que la viola juega un papel realmente protagonista: Citemos la *Sonata para viola y piano* de **Mendelssohn**; *Märchenbilder op. 131* para viola y piano de **R. Schumann**; una *Sonata op.49 para viola y piano* y *Tres piezas para viola y piano* de **Rubinstein**; la *Sonata inacabada en Re menor para viola y piano* de **Glinka**; una *Elegía op. 30* y una *Sonata en Si bemol mayor op. 36* para viola y piano de **H.**

**Vieuxtemps**; la *Sonata para gran viola* de **N. Paganini**, de gran dificultad técnica, compuesta expresamente para poder ser tocada en su viola Stradivarius, cuando el encargo de una obra virtuosística, hecho a **Berlioz**, del que surgió *Harold en Italia*, no mereció su aprobación; las *Seis Variaciones* para viola y piano de **Weber**; la *Sonata en Mi bemol mayor para viola y piano*, de **Hummel**, las *Variaciones para viola y piano* de **Joachim**; los conocidos *Seis Nocturnos para viola y piano, op. 186* de **Kalliwoda** y la *Fantasía para viola y piano op. 43* y la *Sonata en La m op. 42* de **Reinecke**.

Es curioso comprobar, sin embargo, que cuatro de las composiciones románticas más importantes del repertorio de viola y más frecuentemente interpretadas por los violistas no fueron escritas especialmente para este instrumento. Nos referimos al *Nocturno op. 42* de **Beethoven**, que es un arreglo para viola y piano, probablemente del propio compositor, de su trío *Serenade, en Re mayor para violín, viola y piano, op. 8*. A la hermosa *Sonata Arpeggione* de **Schubert**, escrita para un instrumento de arco del mismo nombre, que no prosperó, del tamaño de un violonchelo pero afinado como la guitarra y con forma, también, de guitarra; al igual que los violonchelistas, los violistas tienen todo el derecho a reclamarla como obra propia. Y a las *Sonatas en Fa menor y Mi bemol mayor, op.120 n° 1 y n° 2* de **Brahms**, escritas para clarinete y piano, pero adaptadas por él mismo para viola con la adición de dobles cuerdas y el cambio de octava en algunos pasajes para poner más de relieve las peculiaridades sonoras del instrumento.

Por lo que se refiere a la música de cámara, el Romanticismo nos ofrece obras notables para viola en las que queda patente el interés que nuestro instrumento despertó entre los compositores de la época. Ejemplos de ello son: el *Dúo violín-viola en Mi menor op. 13* de **Spohr**, de los más logrados, junto con los de **Mozart**, para esta agrupación; las *Fairy Stories o Märchenerzählungen* para clarinete, viola y piano, op. 132 de **Schumann**; *Dos lieder para viola, piano y contralto, op. 91* de **Brahms**, pensados para ser dedicados a Amalie, la esposa de Josph Joachim, quienes se divorciaron antes de llegar a interpretarlos; dos obras de **Paganini**: un *Trío op.65* y una *Serenata op. 69*, ambas para viola, guitarra y violonchelo; y una *Fantasía para viola, 2 clarinetes y cuerdas*, de **Rolla**, entre otras.

En España, sin embargo, la situación con respecto al papel tradicional de la viola en las agrupaciones camerísticas apenas cambia nada. Con motivo de la desamortización de Mendizábal se dispersaron los bienes eclesiásticos y con ellos los compositores al servicio de la Iglesia. La burguesía pasa a convertirse en el mecenas de

la música y aparecen sociedades musicales y conservatorios. Los grandes compositores como **Arriaga**, **Monasterio** y **Sarasate**, son también intérpretes de violín y la música de cámara que componen sigue otorgando a éste el principal papel.

Es en el s. XX cuando aparecen los grandes intérpretes de la viola y se crea el repertorio violístico más abundante de la historia, con grandes conciertos e importantes obras solistas que otorgan a la viola el protagonismo del que se había visto privada en épocas anteriores, abriéndose así un nuevo y atractivo horizonte para este instrumento.

El grupo de intérpretes y pedagogos que se ha dado en llamar “los cinco grandes de la viola”, formado por **Maurice Vieux**, **Vadim Borissovsky**, **Paul Hindemith**, **Lionel Tertis** y **William Primrose**, han dedicado su vida a elevar el prestigio del instrumento difundiendo por todo el mundo las enormes posibilidades tímbricas y la belleza de su sonido singular que se amoldan perfectamente a los cánones de la música contemporánea.

**Maurice Vieux** es el fundador de la Moderna Escuela Francesa de Viola. A sus alumnos les dedicó sus *20 Estudios para viola* y los *6 Estudios de concierto*. Además publicó *Dix études pour alto sur des extraits d'orchestre* (1928), con los arcos y digitaciones para pasajes difíciles de importantes obras orquestales. Su obsesión era que los violistas de su tiempo alcanzasen el mismo nivel de técnica que el exigido para los violinistas. A la vez consiguió que los grandes compositores de la época le dedicasen obras para viola, ampliando así el repertorio de este instrumento. Ahí están como ejemplos la *Suite para orquesta y viola primera* de **J. Jongen**; la *Romanza en Fa para viola y piano* de **Bruch**; la *Apasionata en Do menor*. de **Bournonville**; el *Andante Serio* de **Cools**; la *Ballade* de **Gaubert**; La *Romanza, Scherzo y Final* de **Grovlez**; el *Soliloquio y Forlane* de **Hahn**; el *Lied* de **Julien**; el *Nocturno y Rondó* de **Magellan**; la *Fantasia Capricho* de **Rougnon** o el *Allegro de concierto* de **Sporck**.

**Borissovsky** fue un gran virtuoso ruso que compaginó la interpretación con el ejercicio de la docencia en el Conservatorio de Música de Moscú, hasta su jubilación en 1970. Transcribió y editó 253 obras para ampliar el repertorio de viola y colaboró con el musicólogo alemán Altmann en la publicación de un catálogo de obras para viola y viola de amore. **Shostakovich** le dedicó su obra póstuma, la *Sonata para viola y piano*.

Otra figura destacada dentro del panorama musical de la viola fue el alemán **Paul Hindemith**, compositor, intérprete, director y profesor en la Universidad de Yale. Su contribución a la causa de la viola la constituyen más de 20 obras para este instrumento entre las que sobresalen las *Sonatas para viola y piano op. 11 n° 4 y para*

*viola sola op. 11 n° 5*, con influencias de Fauré y Debussy. De un estilo más personal por las disonancias y tiempos vigorosos y extremos que contiene citamos su *Sonata para viola sola op. 25 n° 1*. El *Concierto sobre temas folclóricos* es su obra más característica. Cabe también destacar las *Sonata para viola y piano en Do menor (1939)* y la *Sonata para viola y piano op. 25 n° 4*. Como intérprete estrenó el *Concierto para Viola y Orquesta* de **Walton** y el *Concierto para Viola* que **Milhaud** le dedicó. Muchas de sus obras todavía no han sido publicadas.

**Lionel Tertis** es el máximo exponente de la viola en Inglaterra. Su vida casi centenaria y su brillante carrera son bien conocidas gracias a las autobiografías que nos legó: *Cinderella no more* (Cenicienta no más), de 1953, que es la constatación del merecido reconocimiento final que logra la viola tras siglos de indiferencia y *My viola and I*, (1974) publicada a los 98 años de edad, en la que se nos muestra totalmente identificado con su instrumento. Su virtuosismo como intérprete suscitó una abundante literatura escrita para él, de la que destaca el *Concierto para viola* de **Y. Bowen**. También interpretó la *Chacona en Re menor* de **J. S. Bach**, que él mismo transcribió en Sol menor para viola. Su labor como pedagogo queda reflejada en una preciosa obra que resume toda su filosofía de la producción de sonido y los consejos y enseñanzas que con más insistencia repetía a sus alumnos: *Beauty of Tone in String Playing*.

Una grandiosa carrera de solista consagra a **W. Primrose**, americano de origen escocés, como el maestro indiscutido de la viola en el s. XX. Sus numerosas grabaciones a las órdenes de eminentes directores, como la de *Harold en Italia* de **Berlioz**, bajo la dirección de S. Koussevitzky y el estreno de muchas obras encargadas por él a compositores de primera fila, como el *Concierto para viola* de **B. Bartók**, el *Concierto para viola, piano, instrumentos de viento y percusión* de **K. A. Hartmann**, el *Concierto para viola* de **Q. Porter** y el *Lachrymae op. 48* para viola y piano de **B. Britten**, contribuyeron a dar a este instrumento su carta de nobleza. Él mismo arregló, transcribió y editó muchas obras para viola al objeto de ampliar su repertorio. Con todo, su mayor aportación a nuestro instrumento fue la enseñanza, que impartió en diferentes universidades de Estados Unidos y Japón y las master-classes que prodigó por todo el mundo. La mayor parte de los violistas de las generaciones posteriores estudiaron con él, lo que le convierte en el referente obligado de la pedagogía del instrumento. Publicó dos libros: *Technique is Memory* que es un método para violinistas y violistas basado en modelos de digitaciones y *Violín and Viola*, escrito con Yehudi Menuhin, que incluye fotografías de Primrose mostrando las posiciones correctas de instrumento y arco.



Inspiró también *Conversations with W. Primrose*, de D. Dalton, una serie de entrevistas en las que el maestro explica sus conceptos de técnica e interpretación específicos de la viola mediante los que demuestra que la viola requiere una técnica particular, distinta a la del violín, para conseguir los mejores resultados en la interpretación.

El entusiasmo y dedicación que mostraron estos cinco virtuosos de la viola y muchos de los que les precedieron en siglos anteriores no ha sido estéril. Numerosos compositores de nuestro tiempo son ya conscientes de las enormes posibilidades de la viola como instrumento solista y de hecho la literatura específica para el instrumento ha aumentado considerablemente. Un último dato significativo. Tres de los más destacados compositores del s. XX escribieron su última obra para viola: el *Concierto* de **Bartók** (1945) ya citado, la *Suite para viola sola* (1958) de **Ernest Bloch**, y la *Sonata para viola y piano* (1975) de **Dimitri Shostakovich**.

En la evolución de la viola, que acabamos de reseñar brevemente, España desempeña, durante el siglo XX, al igual que en siglos anteriores, un papel prácticamente nulo, al menos a primera vista. Parece como si el importante desarrollo que ha experimentado la viola en el mundo hubiese pasado desapercibido en nuestro país y que nuestros grandes compositores, ajenos a las nuevas tendencias en la creación de literatura para viola, hubieran sido insensibles a la belleza de nuestro instrumento.

Es verdad que la nueva ordenación académica del sistema educativo (Logse, 1990) que equipara oficialmente la viola al resto de instrumentos de cuerda, comienza a aplicarse en los conservatorios superiores en el curso 2001-02, es decir, ya en el s. XXI. Hasta finales de siglo la carrera de viola ha constado de ocho cursos, en lugar de los diez que se asignaban al violín. Tengamos en cuenta también que hasta mediados del s. XX no se ha creado una cátedra de viola en los conservatorios españoles y que, por lo tanto no ha habido grandes pedagogos ni una preparación específica para el estudio de la viola, siendo norma habitual que el discreto violinista asumiese en las orquestas el papel de la viola. En el repertorio de los intérpretes solistas no solemos encontrar ninguna obra española, salvo, en alguna ocasión, la adaptación para viola de las *Siete canciones populares españolas* de **Falla**, transcritas por **E. Mateu**. Ningún certamen nacional estimula la creación o interpretación de obras de viola. No parece existir ninguna especial preocupación por nuestro instrumento, y las obras españolas para viola parecen estar relegadas de los programas habituales de concierto.

Con la realización de esta tesis pretendo dar cumplida respuesta a las dudas planteadas.

### 1.4.2. La composición musical en el siglo XX.

El s. XX se caracteriza por la celeridad extraordinaria que toma el curso de los acontecimientos en cualquiera de sus vertientes: política, social, científica, económica, técnica o artística. Podríamos decir, no sin razón, que los cambios que han tenido lugar en el mundo durante el s. XX son más relevantes que todos los producidos en los veinte siglos anteriores. Baste considerar, a este respecto, la revolución que ha supuesto en los últimos años el progreso extraordinario de las comunicaciones, por poner un ejemplo cotidiano.

También en la técnica de la composición musical la evolución ha ido a un ritmo frenético, mucho más rápido que en el pasado y el público ha quedado en general rezagado a la hora de comprender las innovaciones de la música de vanguardia. En definitiva, ha tenido que pasar mucho tiempo para que el público pudiera aceptar los cambios que representan las nuevas técnicas compositivas, ya desde **Debussy**, o incluso en **Stravinsky**. Porque si hablamos de las primeras composiciones contemporáneas, anteriores a 1910, el rechazo, o al menos la indiferencia, son ahora, casi ya un siglo más tarde, los mismos que los que se dieron en el momento de la composición.

Pero no solo el público ha tardado en asimilar las nuevas ideas, sino que también muchos compositores de talla internacional han quedado anclados por distintas razones en los presupuestos armónicos del siglo XIX. Y aunque su vida y su carrera se desarrollan dentro del s. XX su música puede considerarse totalmente romántica: se trata de autores de la altura del bávaro **Richard Strauss**, el finlandés **Jan Sibelius**, el danés **Carl Nielsen**, el ruso **Serge Rachmaninoff**, los italianos **Busoni** y **Puccini**, el moravo **Leos Janacek**, los ingleses **Williams** y **Holst** y el español **Conrado del Campo**. Estos compositores representan la pervivencia del romanticismo en el s. XX y sus obras gozan hoy en día de gran aceptación y popularidad, aunque su influencia en la evolución de la música contemporánea es realmente escasa.

Las corrientes musicales de vanguardia que han discurrido a lo largo del s. XX reciben distintas denominaciones en función de sus especiales características. Así podemos hablar de música *expresionista*, *nacionalista*, *neoclásica*, *dodecafonismo*, *serialismo integral*, *música estocástica*, *aleatoria*, o *concreta*. A falta, pues, de un único sistema teórico que englobe todas estas corrientes, la mayor parte de la música del s. XX tiene una característica común, que permite catalogarla como música

“contemporánea” o “moderna”, en la medida en que presenta una misma actitud en contra de las estructuras musicales tradicionales. Los calificativos de “contemporánea”, o “moderna” referidos a la música, más allá de significar la música de nuestra época, toma esta connotación especial de ruptura, o negación, del lenguaje musical tradicional; ruptura que se concreta sobre todo en dos aspectos fundamentales: la emancipación de la disonancia y la disolución de las relaciones tonales.

Según las leyes tradicionales de la armonía, consonancia y disonancia se complementan perfectamente. Su distinción se basa en criterios estéticos. La consonancia es lo que suena de manera agradable al oído; es la base de la composición musical, el aspecto estable, permanente, estático de la armonía tradicional. La disonancia, por el contrario, suena mal, es el aspecto efímero, transitorio, dinámico, y no se puede emplear con independencia de la consonancia ya que sólo se justifica en la medida en que se subordina a aquella. Solo la consonancia forma la sustancia de la armonía, y la disonancia, que no es más que el accidente, que se justifica por el movimiento que une entre sí las partes de esta sustancia.

Los músicos contemporáneos no comparten estos criterios estéticos. Piensan que sonar bien o mal son solo nociones relativas, determinadas por condicionamientos culturales. Lo que para unos suena mal para otros puede ser perfectamente eufónico. Por eso, la música contemporánea rechaza por completo esta subordinación de los elementos accidentales (disonancia) a los elementos esenciales de la armonía (consonancia) y proclama con **Schoenberg** “la emancipación de la disonancia”. Desde ese momento y en lo sucesivo, consonancia y disonancia cuentan con los mismos derechos y se abandona el prejuicio que exige que toda disonancia se justifique en la consonancia que la precede o la sigue.

La disolución de las relaciones tonales es una consecuencia de la exclusión de la consonancia<sup>6</sup>. Cuando la música contemporánea quiere evitar la consonancia debe

---

<sup>6</sup> La consonancia se crea automáticamente gracias al diatonismo, que se basa en un pequeño número de intervalos (terceras, cuartas, quintas), entre los que se establece una estructura, una jerarquía en relación a una nota central que es la tónica. De la misma manera, en una composición, los tonos están organizados de manera que un tono concreto domina sobre el resto formando un “centro” y el resto de los tonos ocupa una posición concreta y única a través de la cual adquieren un significado determinado. Por medio de la modulación el centro original puede ser reemplazado temporalmente por uno nuevo, cuyo sentido final depende de la resolución de la tónica original. Ello permitió a los compositores crear estructuras musicales largas y autónomas, que eran lógicas tanto en su construcción como en su sentido. De esta manera junto a la tonalidad se desarrollaron una serie de estructuras formales, como la forma sonata, la canción y el rondó.

abolir toda forma de diatonismo, y consecuentemente las relaciones tonales y los tipos de estructuras que se difundieron asociadas a él.

La evolución de la música durante el s. XIX puede ser vista como un proceso de desarrollo gradual y progresivo de los principios estéticos del sistema armónico heredado del s. XVIII, que desemboca inevitablemente en la ruptura de la tonalidad y de las estructuras formales íntimamente ligadas a ella. La música del s. XX, tiene sus raíces profundamente ancladas en las obras de los compositores románticos, que buscaron un nuevo tipo de expresión musical cada vez más personal. El conjunto de normas comunes en que se basaba el sistema tonal tradicional permitió la introducción de modificaciones y efectos totalmente personales y expresivos. Ya en **Haydn** y **Mozart**, y sobre todo en **Beethoven**, se percibe ese deseo de conferir a cada composición un sello propio e inconfundible, diferente a cualquier otro.

Modulaciones cada vez más atrevidas hacia regiones armónicas más lejanas se advierten en obras de **Beethoven**, **Berlioz**, o **Shumann**, aunque se conciben como excepciones en un contexto en que únicamente la consonancia garantiza la estabilidad. Para un ilustre tratadista **Vincent Arlettaz**<sup>7</sup>, es **Franz Liszt** el que marca exactamente el punto de ruptura<sup>8</sup>, el momento en que la disonancia deja de ser el elemento accidental de la armonía y se convierte en una entidad esencial e independiente de la consonancia.

El hecho es que a finales del s. XIX, el sistema armónico basado en la consonancia da muestras inequívocas de agotamiento. **Liszt**, **Wagner**, **Mahler** certifican el final de la armonía tonal en el área germánica. Corresponderá a otros buscar nuevas vías.

La nueva aproximación de **Debussy** a la escala, a la armonía y a la tonalidad, representa su contribución más significativa a la música del s. XX. **Debussy** rompe con las tradicionales escalas mayores y menores alterando el orden fijo de tonos y semitonos, utilizando escalas de seis sonidos (tonos enteros) o de cinco (pentatónica, visualizada por las teclas negras del piano), o las llamadas escalas defectivas que responden a una elección arbitraria entre los siete sonidos. En contra del juego de consonancia-disonancia, **Debussy** recupera el valor sonoro de cada acorde por sí mismo, uniendo entre sí acordes disonantes o pasando de un acorde consonante a otro

---

<sup>7</sup> *Aux origines de la musique contemporaine*. Suiza. Ed. Invitation au débat. 1992.

<sup>8</sup> en composiciones para piano como *Bagatela sin Tonalidad*, *La Lúgubre Góndola*, o el *Xardas Macabro*, aunque ya anteriormente aparecen los primeros signos de esta revolución (*Sinfonía de Fausto*, *Misa de Gran*, *Salmo 13* o *Sinfonía de Dante*, obras compuestas entre 1854 y 1856)

perteneciente a otra tonalidad sin necesidad de utilizar largas modulaciones. Por otra parte, pasa del sistema rítmico tradicional a otro mucho más vaporoso en el que la relación entre sonidos y pausas varía constantemente. Por lo que se refiere a la orquestación se separa de la masa orquestal del sinfonismo alemán mediante la escisión de algunos empastes tímbricos usuales, como los de las distintas secciones entre sí, la creación de “zonas” orquestales en el agudo y el uso de timbres puros de instrumentos solistas. La música de **Debussy** se caracteriza por la importación de ideas y técnicas de la música *gamelan*, de la isla de Java o del canto gregoriano (modos medievales) De hecho, en **Debussy** lo “superficial” de la música (textura, color, matices dinámicos, etc.), que son los elementos con los que favorece la evocación de los sentimientos, de las impresiones, de la atmósfera de los paisajes, adquiere una importancia desconocida hasta entonces. De ahí que se le asocie estrechamente al impresionismo pictórico y al simbolismo literario.

Fue, sin embargo, **Arnold Schoenberg** (1871-1951) el que ejerció el mayor impacto en el campo de la composición al llevar las implicaciones del cromatismo de finales del XIX hasta sus últimas consecuencias y abandonar definitivamente los principios tonales y armónicos que habían regido el arte musical hasta el momento, dentro de una estética expresionista.

Sus primeras composiciones, con influencias de **Brahms** y **Wagner**, son intensamente cromáticas. Después, el nivel de ambigüedad tonal se hace cada vez más pronunciado, en el *Cuarteto de cuerda de 1905* y en la Sinfonía de cámara de 1907, obras de un movimiento único, en las que aparece su concepto de “variación desarrollada”, mediante la cual evita repeticiones literales del material temático, que transforma y hace evolucionar continuamente. Por fin, **Schoenberg** da el paso decisivo y rompe definitivamente con la tonalidad y la armonía triádica introduciendo grupos sonoros que contienen los intervalos más disonantes, como las segundas menores o séptimas mayores y melodías de extensión casi nunca menor de una octava, que evitan series de notas pertenecientes a una misma tonalidad que se pueda tomar como referencia, por lo que recurren a fórmulas enteramente cromáticas: es la época del *Segundo Cuarteto de cuerda, Op. 10*, las *tres piezas para piano, Op.11*, las *cinco piezas orquestales, Op. 16* y el monodrama *Erwartung (La espera), Op. 17*. Los acordes disonantes se han convertido en entidades armónicas absolutas, capaces de existir por sí mismas sin resolución tonal, sin referencia a una escala diatónica, con lo que hacen

imposible para el oyente deducir el contexto triádico existente. Se consuma así la “emancipación de la disonancia”.

Sin embargo, bajo el lema de “emancipación de la disonancia” lo que realmente ocurrió es que se invirtieron completamente las relaciones entre consonancia y disonancia. En lugar de eliminar la superior consideración de la consonancia y liberar a la disonancia de su servilismo, para hacerlas cohabitar en igualdad de derechos, **Schoenberg** excluyó de sus obras toda consonancia, proscribiendo la utilización de cualquier acorde perfecto. Vemos, pues, cómo la exclusión de la consonancia trajo como consecuencia la disolución de la tonalidad, cuando los sonidos se producen sin referencia a una escala diatónica. Es lo que se ha dado en llamar música “atonal”, es decir, sin tonalidad.

La experiencia atonal de **Schoenberg** encuentra una correspondencia apasionada en las obras de sus alumnos **Berg** y **Webern**, que junto al maestro forman la llamada “Segunda Escuela de Viena”.

El atonalismo se desarrolla perfectamente dentro de la estética expresionista de principios de siglo. El *expresionismo* afecta a todas las artes pero se manifiesta con más fuerza en la pintura, exacerbando y dramatizando la expresión. Tiende a los colores planos, a los contornos gruesos y las líneas convulsas y subrayadas. La estética del expresionismo se logra mediante una excitación sensorial e intelectual. Desde el punto de vista musical se manifiesta por la búsqueda de una eficacia expresiva comparable al grito. El lenguaje musical se desgarró mediante la aspereza disonante, lo que permite acentuar la paleta expresiva. La relación entre el abstracto de **Kandinsky** y la atonalidad de **Schoenberg**<sup>9</sup> se ve reforzada por su constante intercambio de correspondencia, tanto sobre temas de pintura como de música.

La revolución musical del s. XX se gesta igualmente desde un segundo foco cultural coetáneo, representado por París. A París acuden compositores de muchos países entre los que destaca poderosamente **Stravinsky**, principal representante del nacionalismo musical. Toma material folclórico de su Rusia natal pero lo trata con una clara intención de renovar el lenguaje musical. No recurre al folclore como pretexto para colorear las estructuras existentes en la música occidental, como ocurrió con el primer nacionalismo, del s. XIX, sino con el fin de construir elementos propios con las maneras del folclore. Su *Consagación de la Primavera* (1913) sorprendió sobre todo

---

<sup>9</sup> **Schoenberg** inició una carrera plástica que más tarde abandonó.

por el nuevo empleo del ritmo, su capacidad para encontrar nuevos sonidos y un original concepto de la forma.

La estructura rítmica no se organiza por medio de subdivisiones regulares de unidades constantes más largas, como el compás, sino por la adición de unidades desiguales cortas, en modelos irregulares. En la magistral danza final de la *Consagración*, un acorde sencillo se repite, durante veintinueve compases, más de 41 veces y la variación rítmica resulta de la diferencia de duración entre los ataques, de la dilatación o concentración de las pausas entre un acorde y otro.

En cuanto al timbre, en **Stravinsky** cobra una esencialidad formal por encima de cualquier consideración de orquestación tradicional. Su concepto orquestal novísimo, su capacidad para encontrar nuevos sonidos a unos instrumentos usados como timbres puros, llamó poderosamente la atención.

Por lo que se refiere a la forma musical, las ideas melódicas avanzan por repeticiones continuas de los mismos intervalos, que constituyen motivos sencillos de extensión muy reducida, pertenecientes a distintas escalas modales, con los que **Stravinsky** construye amplias estructuras sin recurrir al procedimiento clásico del desarrollo. En su concepto de la armonía como resultado de los bloques sonoros, estos motivos se repiten, sin modificación alguna, más arriba o más abajo, solos o superpuestos a otros, con lo que se llega a la utilización libre de la disonancia.

**Stravinsky** y **Picasso**, se han relacionado, como **Kandinsky** y **Schoenberg**, por las similitudes que presentan los principios de renovación de las vanguardias en el terreno musical y en el pictórico. Constituyen una pareja vital para el desarrollo de las artes de principios de siglo, que se encontraron gracias a su colaboración en los ballets de **Diaghilev**, quien supo dar la misma importancia a los diferentes elementos constitutivos del ballet: la coreografía, la escenografía y la música.

La influencia de **Stravinsky** será muy importante incluso sobre los nacionalistas españoles que aparentemente nacen de otras fuentes: **Albéniz**, **Sarasate**, **Falla**. Por su parte los músicos de la Generación del 27 tendrán la referencia clara con la que adentrarse por los caminos de la modernidad. Ni el propio **Gerhard** escapa a su influencia, que se manifestará marcadamente durante el periodo de entreguerras y llegará hasta la aparición de la vanguardia de la Generación del 51.

Además de **Stravinsky** hay otros dos grandes compositores que usan el factor de la música popular como revulsivo para una nueva creación culta: el húngaro **Bela Bartók** y el americano **Charles Ives**. A través de ellos, la música occidental se renueva

en los inicios del s. XX recurriendo a un material de raíz nacionalista, folclórica o popular. De hecho, el folclore y la fuente popular van a manifestarse de muy diversas formas y van a constituir una de las pervivencias más fuertes a lo largo del siglo.

La guerra interrumpió temporalmente la carrera de **Schoenberg**, que fue movilizadado, y también obligó a **Stravinsky** a exiliarse en Suiza. Las consecuencias del conflicto bélico fueron devastadoras y acabaron bruscamente con la visión optimista que se tenía del mundo y la creencia generalizada en el progreso económico y social. De sus ruinas surgió una nueva reorientación cultural. La primera reacción artística que trajo consigo fue el *Dadaísmo*, postura extrema que postula un nuevo modelo de pensamiento negativo basado en el rechazo de las pretensiones y ambiciones artísticas del individualismo postromántico. La experiencia de la guerra implicó la necesidad de un tipo de arte más económico y sin tantas ambiciones. Esta nueva actitud dominó los movimientos artísticos más importantes de las siguientes dos décadas, que tuvieron como común denominador la claridad, la objetividad y el orden tras la efervescencia de los primeros años del siglo: *De Stijl*, fue un movimiento, formado por un grupo de artistas centrados en los Países Bajos, que preconizaba un arte de pureza casi matemática, basado en las formas geométricas más simples; *la Bauhaus* alemana, con artistas como **Klee** y **Kandinsky**, puso en relación el diseño y la utilidad, defendiendo las necesidades funcionales del arte; **Le Corbusier** en Francia, al frente de *los Puristas*, señalaba el nuevo espíritu de simplicidad y economía de medios, guiado por una idea clara. También en la música, a las innovaciones radicales y los excesos del postromanticismo de los primeros años del siglo siguió una reafirmación de los principios tradicionales de orden y claridad. La concepción romántica de "el arte por el arte" dio paso a la idea de la música como un arte "aplicado", con funciones sociales definidas. Las construcciones musicales más simples promovieron un acercamiento mayor hacia el público para evitar el aislamiento esotérico de la música. Ello no significó en absoluto la vuelta al sistema tonal tradicional sino más bien la acomodación de las innovaciones introducidas a los nuevos principios estéticos. Se trata del movimiento conocido en música como *neoclasicismo*<sup>10</sup>, que encuentra su referente más ilustre en el periodo medio de compositores como **Stravinsky**, **Bartók** y **Hindemith**.

---

<sup>10</sup> El término ya se había usado para referirse en las artes plásticas al periodo del s. XVIII, que en música se conoce como clasicismo: la época de Haydn, Mozart y otros. Este clasicismo musical tampoco se corresponde con el pictórico, que en música es el periodo anterior al barroco, el Renacimiento en general. Se trata de desajustes de nomenclatura debidos al estudio por separado de las diferentes artes.



Dentro de este nuevo espíritu de simplicidad, el poeta francés **Jean Cocteau**, en su artículo "El gallo y el Arlequín", planteó la necesidad de un nuevo arte francés independiente de la dominación alemana. Rechazaba la complejidad y rebuscamiento de ese tipo de música y propugnaba la "música de cada día". Señaló como prototipo a **Satie**, cuya música, llena de vida y de sarcasmo ruidoso, reflejaba el ambiente de las actuaciones de cómicos y acróbatas callejeros y evocaba el jazz y otros tipos populares de música. El intento más radical de negar a la música toda ambición artística se concretó en la *Musique d'ameublement*, con la que **Satie** proponía al público no tomar en cuenta lo que estaban oyendo y comportarse como si la música no existiera. A su alrededor se formó el *grupo de los Seis*, que aunque de corta duración, llegó a plasmar la visión de una música directa en su planteamiento, ligera, y libre de pretensiones artísticas.

Por su parte, **Stravinsky**, en 1920, finalizado el exilio suizo, revisaba casi totalmente su anterior manera de componer y entraba decididamente en el periodo neoclásico con el ballet *Pulcinella*, gracias a la propuesta del empresario ruso **Diaghilev**, que quería utilizar una serie de obras de **Pergolesi** para sus ballets y que **Stravinsky** decidió adaptar introduciendo, dentro de la evocación de las formas dieciochescas del original, ciertas innovaciones: algunos pasajes en canon disonante, la ampliación de algunos acordes perfectos con la segunda mayor, la existencia simultánea de dos tonalidades cercanas, la traslación del acento del compás sobre un tiempo débil, la revalorización de la escritura contrapuntística "a la manera de **Bach**" y un color orquestal más vivo. Siguió la ópera bufa en un acto, *Mavra*, estrenada en 1922, que pese a no derivar de un material antiguo preexistente evoca igualmente la época dieciochesca. La influencia de estas obras fue fundamental para la difusión del movimiento neoclásico. Con *Oedipus rex*, en latín, que marca el encuentro con el clasicismo de **Cocteau**, llega a sintetizar la nueva escritura contrapuntística y el nuevo respeto por los antiguos con la energía tímbrica y rítmica de su primera época. La música de **Stravinsky**, aunque se desarrolla de forma paralela al programa estético de *Los Seis*, los supera extraordinariamente por su riqueza conceptual y su complejidad técnica.

**Bartók**, en los años que sucedieron a la guerra, revela un cambio estilístico hacia una claridad textual mayor, hacia estructuras motívicas más sencillas y una orientación tonal más precisa, sin abandonar enteramente el acercamiento modal-tonal que recogió de sus estudios sobre música folclórica. Desarrolló, sobre todo en sus

cuartetos de cuerda, una concepción de la estructura formal organizada en arco, que denominó “formas puente”, con estructura simétrica A-B-C-B-A. Su sentido de ruptura respecto a los aspectos constructivos de la música de los siglos XVIII y XIX fue menor que en **Stravinsky**, lo que podría explicar que su música haya sido incluida dentro del repertorio habitual de concierto.

**Hindemith** fue otra de las figuras más importantes de la música del s. XX: excelente violinista<sup>11</sup> y prolífico compositor<sup>12</sup>. Se interesó por los aspectos utilitarios de la música, de cuyo presupuesto surgió el término *Gebrauchsmusik* (música utilitaria). Su deseo de aproximarse al público tuvo un efecto decisivo en su técnica de composición, reafirmando la prioridad del principio tonal como punto de partida y una búsqueda de su extensión, en lugar de su total anulación.

Para **Schoenberg** la guerra supuso también una etapa de reflexión sobre su producción musical anterior. La libertad que le proporcionaba su música atonal se mostraba insuficiente para desarrollar estructuras más amplias. Necesitaba un nuevo sistema que permitiese ordenar adecuadamente la música cromática y la armonía disonante dentro de una estructura más racional y coherente. Tras siete años de búsqueda descubrió “el método de componer con doce sonidos que no guardan relación entre sí”, con el que pretendía “asegurar la supremacía de la música alemana durante los siguientes cien años”: el *dodecafonismo*. Consiste en basar el material melódico de cada composición en la elección de una secuencia formada con las doce notas cromáticas. La serie de notas que resulta puede invertirse para formar una nueva secuencia, o presentarse de atrás hacia delante en movimiento retrógrado, con lo que crea otra secuencia distinta, que, a su vez, puede también invertirse. Aparecen así cuatro formas básicas de la serie: la original (O), la invertida (I), la retrógrada (R) y la retrógrada invertida (RI). Si transportamos cualquiera de estas versiones de la serie para comenzar con otra nota distinta podemos obtener hasta cuarenta y ocho secuencias distintas, material, más que suficiente, del que podemos disponer para cada composición, dando a cada una de las notas una duración y un registro determinados, ya que cada cadencia es una serie abstracta de intervalos sin contenido motivico propio, previos a la composición. La única condición que **Schoenberg** exigía a sus secuencias era que tanto en la sucesión melódica como en la armonía se eliminase cualquier referencia a los acordes tonales y a los intervalos melódicos derivantes. Más que una disonancia

---

<sup>11</sup> también violista de uno de los cuartetos más reconocidos del momento.

<sup>12</sup> el primer compositor importante que surgió en Alemania tras la primera guerra mundial.

emancipada se acentúa al máximo el vuelco de las relaciones consonancia/disonancia con la proscripción absoluta de cualquier asomo de consonancia que se mantiene desde su etapa más atonal.

Al *Quinteto para viento y madera*, Op. 26 de 1924, primera obra dodecafónica que incluye formas instrumentales extensas, le siguen la *Suite para siete instrumentos* (1926), el *Tercer Cuarteto de cuerda* (1927) y las *Variaciones para Orquesta* (1928) Una vez encontrado el método adecuado para la composición, la proliferación de obras de este momento contrasta con el silencio de su etapa de reflexión anterior. En las *Variaciones* introduce una novedad: la transformación de la serie por combinación de los hexacordos de dos formas distintas de la misma serie.

El método dodecafónico ya se encontraba en germen en las características específicas de las obras de **Schoenberg** anteriores a la guerra: la variación continua como medio de desarrollo musical y la tendencia a la saturación cromática. Solo faltaba un paso más para transformar la anarquía compositiva en sistematización del sistema, dentro de las aspiraciones de orden y claridad, que compartía con sus contemporáneos neoclásicos. Además, con la inversión y la retroversión se recuperaban métodos compositivos tradicionales, anteriores incluso a **Bach**.

La gran influencia de **Schoenberg** ha condicionado el curso de la música del s. XX. A pesar de la incompreensión de su obra por parte del público, su importancia solo se ha visto igualada por **Stravinsky**. El impacto que ejerció sobre otros compositores, incluidos los que tenían orientaciones artísticas totalmente diferentes, fue muy importante. Sin **Schoenberg**, la música contemporánea hubiese sido otra muy distinta.

Las terribles consecuencias tanto en número de vidas humanas como en destrucciones materiales que tuvo la segunda guerra mundial obligaron a muchos de los principales compositores europeos, como **Stravinsky**, **Schoenberg**, **Bartók**, **Hindemith**, a instalarse en América, trasladando allí el centro de las actividades musicales y artísticas de Occidente. La conciencia de la situación totalmente diferente a cualquier otra anterior, que atravesaba el mundo, llevó a muchos artistas a plantearse una ruptura radical con el pasado. Por otro lado, el desarrollo espectacular de las comunicaciones, que convierte a todo el planeta en “un solo mundo”, hace que los límites culturales tiendan a desaparecer y que aparezca una “cultura mundial” compartida por gentes que viven a miles de kilómetros. Por su parte, la electrónica permite la disponibilidad instantánea de productos culturales procedentes de tierras lejanas, así como de épocas anteriores. Al mundo cultural actual, que ha demostrado su

capacidad de asimilar todo tipo de culturas, no le queda más remedio que ser totalmente ecléctico y poder mezclar en un *totum revolutum* lo popular y lo culto, lo oriental y lo occidental, lo tradicional y lo nuevo. Ello explica la aparición de un pluralismo cultural radical y una enorme proliferación de movimientos o tendencias artísticas desde la década de los 60. El principal rasgo común que caracteriza a la música de esta época es paradójicamente la enorme diversidad estilística existente. A falta de un único núcleo de presupuestos estéticos compartido, la búsqueda de la originalidad, que está en la base de la evolución artística desde el s. XIX, se ha convertido en el objetivo primordial de muchos artistas.

Los compositores posteriores a la segunda guerra mundial achacaron a los dodecafonistas el haber limitado la aplicación del concepto de serie a los elementos melódicos de la música y no haberlo extendido también a los rítmicos, a los dinámicos a los formales y a las texturas. Se trata de compositores como **Boulez**, **Stockhausen** o **Nono**, que desarrollaron los presupuestos dodecafónicos, a través de las enseñanzas de sus maestros **Krenek**, **Leibowitz**, **Hartmann** o **Messiaen**, para llegar a un *serialismo* totalmente *integral*, en el que las características rítmicas, dinámicas y de ataque están determinadas de una forma estricta y desarrolladas serialmente. Esta forma de componer disuelve todos los aspectos tradicionales de la estructura musical y abre el camino hacia una música excesivamente compleja y a veces inejecutable, en la que los detalles individuales son insignificantes en comparación con el efecto global de la obra. La duración de esta corriente compositiva fue relativamente corta, la década de los cincuenta, pero influyó de alguna manera en todas las vanguardias posteriores.

La dificultad de interpretar la música serial hizo caer en la cuenta de una de las características de la música en directo: la imposibilidad de repetir dos interpretaciones de manera absolutamente idéntica. Es el aspecto aleatorio de la música, del que deriva una corriente basada en procedimientos como la decisión que el intérprete debe tomar escogiendo entre varias posibilidades combinatorias de elementos durante la ejecución o la influencia de nuevas grafías en un variable grado de indeterminación en la música. Por la brecha que abre **Charles Ives**, con la propuesta de ciertos elementos aleatorios, se introduce **Henry Cowell**, con su *Cuarteto nº 3, Mosaico*, en la que hay que ordenar los fragmentos compuestos por separado, al que sigue **John Cage**, en cuya definición de música incluye todos los sonidos posibles, incluso los ruidos, máximo exponente de la *indeterminación*, la utilización intencionada del azar en la interpretación.

Una variada amalgama de experiencias ha dado origen a un caleidoscopio de otras músicas, como la *estocástica* de **Xenakis**, generada por ordenador o mediante la aplicación manual de fórmulas matemáticas, o la música *puntillista* de **Feldman**, de dinámicas muy ténues, desarrollada en las regiones del pianísimo, o la música *electroacústica*, o la *minimalista*, con pretensiones de simplicidad.

A pesar de estas manifestaciones tan radicales de la música del último cuarto de siglo, parece que se llega a un momento de reconciliación de los materiales existentes en una clara vuelta a la tonalidad. El alcance que tenga esta tendencia hacia un “nuevo romanticismo” puede requerir replantear en otros términos la música del s. XX, en el que las revoluciones musicales que han aparecido serían consideradas como desviaciones dentro de un periodo más extenso de tonalidad que enlazaría la tonalidad de los siglos XVIII y XIX con la “neotonalidad” de los últimos años del siglo, por medio de eslabones constituidos por grandes compositores que apenas son valorados actualmente por su escasa implicación con la música contemporánea.

En cualquier caso, el rasgo que mejor caracteriza la escena musical actual es la existencia simultánea de procedimientos compositivos totalmente diversos.

## **2. CATALOGACIÓN, ESTUDIO, ANÁLISIS Y CRITERIOS DE INTERPRETACIÓN DE LAS SONATAS PAR VIOLA Y PIANO DE COMPOSITORES ESPAÑOLES DEL S. XX.**

<b>AUTOR:</b>	27-07- 1914 Barcelona <b>LLUÍS BENEJAM AGELL</b> 28-03-1968 Birmingham, Alabama, USA	
<b>TÍTULO:</b>	Sonata para viola y piano “Moments musicals”	
<b>EDICIÓN:</b>	Barcelona, Clivis Publicacions, marzo 1997.	
<b>ARCHIVOS DONDE ESTÁ REGISTRADA:</b>	Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) [5336] Biblioteca Nacional [MP/3779/17] Fundación Juan March [M-6529-B/56472]	
<b>FECHA DE COMPOSICIÓN:</b>	1952	
<b>MOVIMIENTOS DE LA OBRA:</b>	1º- Romança (Moderato) 2º- Scherzo (Vivace) 3º- Allegro Moderato	
<b>DURACIÓN TOTAL DE LA OBRA:</b>	17' 30”	
<b>ESTILO:</b>	Formalmente libre, con un sentido libre de la modulación, flexibilidad en el fraseo, continuos cambios tonales con numerosas disonancias, influencia del jazz y de la música ligera de salón o de baile.	
<b>RECURSOS VIOLÍSTICOS TÉCNICOS UTILIZADOS:</b>	Legato, détaché, spiccato, staccato.	
<b>Nº DE PÁGINAS:</b>	Parte de viola: Portada y 9 páginas impresas  Partitura General: 2 hojas de portada, 1 página con una pequeña biografía y 36 páginas impresas. Página de contraportada con reseña de otras obras compuestas por el compositor.	
<b>DIMENSIONES DE LA PARTITURA:</b>	29'7 x 21 cm.	
<b>UBICACIÓN EN LA PROGRAMACIÓN DIDÁCTICA DE VIOLA DE LOS CONSERVATORIOS:</b>	6º curso Grado medio / 1er curso Grado Superior	
<b>GRABACIONES:</b>	- Compact Disc: Paul Cortese (Viola) y Ángel Soler (Piano) Barcelona. Original sound recording by Edicions Albert Moraleda 1997. - Compact Disc: Ashan Pillai (Viola) y Albert Attenelle (piano). Inglaterra. Sanctuary Classics 2004.	
<b>OBSERVACIONES:</b>	- Con motivo del 25º aniversario de su muerte se celebró en el Salón Sant Jordi del Palau de la Generalitat un concierto conmemorativo interpretado por los solistas de la OCB. En el programa no figuraba su Sonata para viola y piano “Moments Musicals”. - Interpretada por Pablo García Torrelles (viola) y Pascual Jover Asurmendi (piano) en concierto ofrecido en Valencia, Club Diario Levante, 28 de octubre de 2004.	

### 2.1.2. Ubicación de la obra y el compositor.

Lluís Benejam compuso esta *Sonata para viola y piano “Moments musicals”* en 1952, en Barcelona, ciudad en la que realizaba toda su labor músico-profesional. Ya en 1951 había concebido su primera sonata, para violín y piano. Posteriormente compuso una sonata para violonchelo y piano, que por no estar datada se sitúa aproximadamente entre 1952 y 1954.

En plena posguerra, Barcelona vivía en penosa situación por lo que respecta a la vida musical. Sin embargo, este panorama se recupera poco a poco con la creación de la Orquesta Municipal de Barcelona en 1943. Los compositores se abren lentamente a la realidad europea y aparece el **círculo Manuel de Falla** y más tarde la generación de discípulos de **Cristòfol Taltabull**, las novedades más importantes dentro de la cultura musical catalana. En medio de estos dos grupos de compositores destaca con luz propia la figura de **Lluís Benejam**.

**Benejam** ocupaba un puesto destacado en la vida musical de la ciudad como violinista y compositor. Barcelona contaba con dos orquestas sinfónicas, diversos grupos de cámara (como el Cuarteto de Barcelona del que **Benejam** era miembro) y otras agrupaciones instrumentales de la que el violinista formaba parte. No obstante, en esa época, el oficio de músico estaba muy mal remunerado y el trabajo era escaso y difícil.

La intensa labor como violinista ocupaba casi toda la actividad musical de **Benejam**, que no podía dedicar demasiado tiempo a la composición. Su faceta creadora despegó precisamente en estos años 50. La *Sonata para viola y piano “Moments musicals”* pertenece, pues, a su primera etapa compositiva.

### 2.1.3. Biografía.

**Lluís Benejam Agell** (Barcelona 1914 – Birmingham, Alabama, Estados Unidos 1968) nació en Barcelona el 27 de julio de 1914 en un ambiente familiar que marcará, sin lugar a dudas, su futuro profesional como músico. Fue el segundo de los cuatro hijos del matrimonio formado por Mateu Benejam y Ferrer, natural de Menorca, y Dolors



Agell i Agell, pianista de afición, quienes mantenían buenas relaciones con poetas, pedagogos y artistas.

De su madre Lluís recibió las primeras enseñanzas en música y en la escuela se destacó como alumno aplicado y estudioso, por lo que no fue fácil convencer a sus padres de su decidida vocación musical. Ingresó en el Conservatorio de Liceo de Barcelona, en la especialidad de violín, apoyado y animado por el violinista **Doménech Ponsa**.

Entre sus profesores más relevantes destaca su profesor de violín, el francés **Ferdinand Guerin**, fundador del Cuarteto Ibérico, en el año 1926. Estudió además armonía y composición con los maestros **Antoni Bosom**, **Joseph Barberà**, **Juan Lamote de Grignon** y **Antoni Massana**, y llegó a ser más tarde profesor de dicho centro. De hecho, la consolidación de su carrera violinística la debe al violinista polaco **Henry Lewkowicz**, con el que mantuvo fructíferos contactos profesionales.

En 1942 **Lluís Benejam** entró a formar parte del cuarteto de cuerda *Labor Artis*, con **Doménech Ponsa** como primer violín, **Mateu Valero** como viola y **Josep Trotta** como violonchelo. Más tarde ingresó en la Orquesta Municipal de Barcelona y en la Orquesta del Liceo de Barcelona, de las que fue primer violín. También formó parte de diversos grupos instrumentales como: la Orquesta Ibérica de Conciertos, La Orquesta Profesional de Cámara, y la Orquesta Ardévol, actividad que compaginó con una importante labor como solista de violín y miembro del Cuarteto de Cuerda de Barcelona.

En 1942, contrajo matrimonio con Francina Boqué, graduada en Lenguas Clásicas por la Universidad de Barcelona.

En 1953 ganó el Premio de Música Ciudad de Barcelona, con su composición *Poema*, para orquesta de cuerda. Esta obra fue estrenada más tarde por la Orquesta Municipal de Barcelona, bajo la batuta de **Eduardo Toldrà**, el 28 de mayo de 1954. En ese momento, la actividad creadora de **Benejam** ya era bastante conocida gracias a obras como: *Piezas para oboe y cuarteto de cuerda* (dedicadas a Doménech Segú), *Quinteto para instrumentos de viento*, *Trío para violín violonchelo y piano*, *Sonata para violín y piano* y su *Sonata para viola y piano* “*Moments Musicals*”.

En 1954 comienza para **Benejam** la aventura americana, que influirá muy positivamente en su labor compositiva. Viajó con su familia a Ecuador, invitado por el violonchelista Ernesto Xacó, para formar el “Cuarteto Nacional Ecuatoriano” núcleo del que surgiría la Orquesta Sinfónica Nacional de Ecuador, de la cual **L. Benejam** fue

corcertino y subdirector. Este nuevo trabajo le permitió dedicarse más de lleno a la labor compositiva. A la vez fue profesor del Conservatorio Nacional.

En septiembre de 1959, obtuvo el visado para los Estados Unidos junto con su compañero de cuarteto, el viola **Josep Rodríguez de la Fuente**, y se instaló en Birmingham. Allí consiguió un doble contrato como músico de la Orquesta de la ciudad y profesor de la Birmingham Southern College. Se doctoró en Música en la Universidad de Alabama (Faculty of Arts), de la que poco tiempo después fue profesor de composición e instrumentación, ejerciendo además como profesor de música de Cámara y violín en la Birmingham Southern College y en la Universidad de Montevallo, y posteriormente en la Facultad de Bervard Music Center de Carolina del Norte.

La mayor parte de sus obras sinfónicas fueron compuestas en esta segunda etapa en la que el músico gozaba de un magnífico ambiente para dedicarse de lleno a la composición. Entre sus obras más destacadas cabe destacar el *Concierto para violín y orquesta*, el *Concierto para oboe y orquesta*, *Concierto para saxofón alto y orquesta* (1967) que había sido antes *Sonata* para dicho instrumento y piano, como también otras obras sinfónicas: *Lorqueña* (para recitador y orquesta), *Obertura Flamenca. Preludio, Suite, Fantasia on the First Beatitude*, entre otras. Obras estas estrenadas en su mayoría por la Birmingham Symphony Orchestra, con el propio autor de director o violinista. También compuso obras de cámara, que estrenaron sus compañeros de claustro, profesores del Alabama College.

A finales de 1967 se le detectó una enfermedad que le llevó tempranamente a la muerte, en Birmingham, el 28 de marzo de 1968. Como homenaje póstumo la Universidad de Montevallo le dedicó la biblioteca de música, que lleva su nombre, donde hoy se conserva la mayor parte de sus manuscritos.

#### **2.1.4. Notas sobre el catálogo.**

**Lluís Benejam** presenta un variado catálogo<sup>13</sup> de obras compuestas desde 1944 hasta su muerte: 13 canciones para voz y piano (de las que se conocen 11), 1 obra para órgano, 2 obras para piano, 4 obras para violín y piano, 1 obra para viola, 1 para

---

<sup>13</sup> Catálogo que se encuentra en el Anexo I.

violonchelo y piano, 1 para trompeta y piano, 1 obra para saxofón y piano, 6 tríos, 4 cuartetos de cuerda, 2 quintetos, 5 obras para orquesta de cuerda, 2 para conjunto de viento, 6 para orquesta y solista y 5 obras para orquesta sinfónica.

Es a partir de 1950 cuando la producción musical de este compositor se hace más intensa e interesante. Producción que debemos dividir en dos secciones separadas por el viaje a América: la primera de obras compuestas por entero en Barcelona, y la segunda de obras americanas.

En la primera parte de su producción, más escasa, **Benejam** compone principalmente obras de cámara: las distintas Sonatas y obras para instrumentos de cuerda, como la *Sonata nº 1 de violín y piano* (1951), *Sonata Moments musicals para viola y piano* (1952), *Sonata para Violonchelo y piano, cuarteto de cuerda nº 1* (1950), *Quinteto en Fa* (fl, ob, cl, fag, trmp) (1953) y dos obras para orquesta de cuerda, *Suite* (1951) y *Poema*, (1953) con la que ganó el Premio Ciudad de Barcelona.

La segunda parte de su producción, en tierras americanas, comprende obras sinfónicas como: *Suite*, *Obertura flamenca*, *Lorqueña* o *Fantasía sobre la primera Beatitud*. Además de Conciertos para instrumento solista y orquesta: Conciertos de violín, para 2 pianos, de oboe, de trompeta, entre otros. Sin olvidar el de saxofón, extraído de la Sonata para saxofón y piano que se estrenó poco tiempo antes de su muerte.

### 2.1.5. Estilo

**Benejam**, que era muy aficionado a la poesía y a la pintura, tenía un gusto musical muy ecléctico. Le gustaba tanto el jazz como la música de baile, la zarzuela o la música autóctona. Estaba abierto a todas las corrientes, pero como compositor no se mostró demasiado interesado por las nuevas tendencias dodecafónicas. Siempre le atrajo más la raíz popular y la belleza de las melodías. De hecho, fue un Wagneriano apasionado.

Su manera de componer era rápida y de gran pulcritud. Sin tachones ni rectificaciones sobre la partitura. Una vez compuesta la obra, no realizaba copias para que otros interpretaran su música y poder de esta manera difundir su producción musical. Esta fue una de las razones por las que su música no fue más interpretada.

La condición de violinista y director de orquesta le proporcionó, sin lugar a dudas, un perfecto conocimiento de cada instrumento. Por ello sus obras no se salen de las posibilidades técnicas del instrumento para el que estaban pensadas.

Su producción mantiene constantemente un lenguaje propio y personal que le sitúa fuera de cualquier encasillamiento académico. **Benejam** tiene un sentido absolutamente libre por lo que respecta a la modulación, a la flexibilidad del fraseo, al sabio tratamiento de los distintos sistemas modales, de los contrastes rítmicos y armónicos, etc...

Durante su estancia en Alabama, en donde escribió gran parte de su obra sinfónica, su lenguaje adquirió nuevos rumbos con la asimilación de elementos de **Stravinsky, Hindemith, Barber e Ives**.

Se ha enmarcado la música de **Benejam**<sup>14</sup> dentro de una tendencia estética pos-impresionista, pero nunca académica. La riqueza del contraste rítmico se compagina con una percepción flexible del fraseo; la libertad moduladora sobrepasa el sentido estricto de la tonalidad, con multitud de relaciones polares; la sabiduría en el uso de los sistemas modales otorgan al lenguaje un enriquecimiento armónico evidente; el dominio del contrapunto y finalmente el sentido innato de la forma le liberan de cualquier esquema formal predeterminado. Estas consideraciones de la música de **Benejam** se pueden observar tanto en las primeras obras como en las últimas. Sin embargo su estancia en Birmingham le abre nuevos modelos estéticos que consolidan y diversifican su lenguaje. Además, los medios de que disponía en Birmingham, como el tener una orquesta prácticamente a su servicio le llevaron al repertorio sinfónico.

En cuanto a la Sonata para viola y piano, el estilo está claramente influenciado por la música de jazz y ligera de salón o de baile, con melodías de gran belleza. En ella aparece un constante ir y venir en la modulación, acercándose a la música polar, a lo que se añade un gran abanico de contrastes rítmicos y armónicos, además de fraseos de gran flexibilidad con amplias arcadas.

---

<sup>14</sup> según el Dr. Catedrático de Musicología de la Universidad Autónoma de Barcelona Francesc Bonastre en su programa de concierto en el Palau de la Generalitat "Saló de Sant Jordi" del 22 de marzo de 1993.

### 2.1.6. Génesis de la obra.

Por las circunstancias que rodean la creación de la *Sonata para viola y piano*, *Moments musicals* y un pequeño testimonio de su viuda Francina Boqué, podemos fácilmente deducir la génesis de la obra que estamos estudiando.

En efecto, dentro de la intensa actividad musical en la que estaba inmerso como violinista, **Benejam** formó parte del cuarteto de Barcelona, además de las principales agrupaciones sinfónicas de la ciudad. Es natural que sus primeras composiciones las dedicara a los instrumentos que mejor conocía y que le eran más próximos. Así su primera sonata fue la de violín y piano. También sabemos que en un momento dado, cuando motivos extra musicales amenazaron con la disolución del cuarteto de Barcelona, al salir de él el viola Mateu Valero, **Benejam** no dudó en ocupar su puesto de viola en el que demostró una enorme soltura. Era capaz de obtener un magnífico sonido con este instrumento a la vez que se fundía perfectamente con los demás compañeros. Es el momento de creación de la Sonata para viola y piano que estamos estudiando, probablemente porque descubrió su fascinante sonido poderoso y aterciopelado.

Según menciona su viuda<sup>15</sup> Francina Boqué:

*—mi marido componía porque le estimulaba escuchar tocar a sus compañeros de cuarteto. Escribía para el cuarteto...- ...Muchas de sus obras se deben a peticiones de compañeros suyos. Pero una vez escuchada la obra no tenía interés en hacer copias, que en aquel tiempo se realizaban a mano.-*

Así pues, las aspiraciones como compositor se reducían a suministrar obras que podía saborear directamente al interpretarlas en su propio cuarteto. Y ello explica también su falta de interés en difundir su producción, cosa que por lo difícil de la época resultaba poco factible.

A falta de un testimonio directo imposible de obtener por razones obvias, podemos decir sin temor a equivocarnos que **Lluís Benejam** escribió la *Sonata para viola y piano* “*Moments musicals*” como material de concierto para su propio cuarteto de Barcelona, bien a petición de su compañero, bien al descubrir personalmente sus posibilidades técnicas y tímbricas, o simplemente por conocer el instrumento de manera muy cercana.

---

<sup>15</sup> en una entrevista realizada por José Guerrero Martín y publicada en un artículo “Lluís Benejam, un músic còtalà als Estats units” en Catalunya Música, revista musical catalana, 1993, nº 93/94 pág. 366-368.

### 2.1.7. Análisis musical.

La *sonata para viola y piano Moments musicals 1952* de **Lluís Benejam**, se caracteriza por la gran riqueza rítmica del discurso musical y una formidable escritura camerística. Se nos presenta a simple vista como una obra de escritura clásica, en compases de compasillo, 2/4 y 3/4 en sus dos primeros movimientos, y 12/8, 9/8 y 6/8 en el último. Ambos instrumentos, viola y piano, presentan idéntico protagonismo intercambiando equilibradamente los diferentes motivos que el compositor presenta a lo largo de toda la obra.

Sin embargo, por lo que se refiere a la armonía, el compositor se mueve en una ambigüedad tonal que impide concretar una tonalidad estable. **Benejam** muestra una especial predilección por las disonancias y en su música se reflejan claras influencias impresionistas salpicadas por coloridos tintes jazzísticos. Aunque se trata en definitiva de una composición puramente tonal que no llega a adquirir en ningún momento rasgos atonales. En definitiva, nos encontramos con una armonía que evoluciona desde una concepción *jazzístico-impresionista* hacia acordes *poliinterválicos* generados por el procedimiento de notas añadidas y sustituciones.

Esta *Sonata* se divide en tres movimientos:

1. **Romanza**
2. **Scherzo.**
3. **Allegro moderato.**

A continuación pasamos a analizar en profundidad cada uno de ellos.

- **PRIMER MOVIMIENTO: Romanza.**

Este primer movimiento titulado “**Romanza**”, está escrito principalmente en compás de *compasillo* alternado con 2/4 y compases de 3/4. Como el título indica, nos encontramos con una forma musical bastante libre en cuanto a su elaboración motívica. Sin embargo, podemos distinguir tres secciones bien diferenciadas.

En la **Primera Sección**, que se encuentra comprendida entre los compases [1-74], la viola es la encargada de exponer el tema principal, que llamaremos **Tema A**. Está escrito en una atonalidad inicial de **Fa mayor** que evoluciona paulatinamente hacia una ambigüedad tonal a partir del compás [3]. Mientras tanto el piano se limita a realizar un acompañamiento de *corcheas* sobre el acorde de **Fa mayor** de 6ª, que recrea una atmósfera propia de la música de *Jazz*.

The image shows the first three measures of a musical score. The top system is for Viola, marked 'Moderato' and 'p' (piano). It begins with a melodic phrase in F major. The bottom system is for Piano, also marked 'p'. The right hand plays eighth-note chords, and the left hand plays a bass line with some chromaticism, maintaining the F major tonality.

Hay un claro predominio de la melodía con frases amplias y de gran riqueza rítmica. De hecho la primera frase con la que empieza el **Tema A** se prolonga hasta el compás [15] donde termina parcialmente la exposición de este tema.

Tres son los motivos generadores de las melodías de este movimiento. Aparecen al comienzo del **Tema A** y se alternan y varían a lo largo de todo el discurso musical de este primer movimiento. El primero de ellos lo denominaremos **Motivo 1º** y lo podemos encontrar en el primer compás de la viola.

This image shows the first measure of the Viola part, labeled 'Motivo 1º'. It is in 4/4 time and marked 'p'. The notation shows the first four notes of the main melodic phrase: F4, A4, B4, and C5.

El segundo de los motivos, **Motivo 2º**, lo encontramos en la parte del piano y corresponde al acompañamiento de *corcheas*.

El tercero de estos motivos lo encontramos en el segundo compás de la viola y lo identificaremos como **Motivo 3°**.

A medida que nos adentramos en la obra reconocemos puntualmente estos tres motivos y en qué medida se modifican o varían.

Retomando la larga frase del **Tema A** [1-15], en cuyos dos primeros compases se exponen estos tres motivos, podemos observar cómo a partir del compás [8] la figuración de *blanca con puntillo* más dos *corcheas* que aparece en los compases anteriores [6-7] se ve modificada por cuatro *corcheas* que aparecen en los dos primeros tiempos del compás y que nos conducen al punto culminante de esta gran frase que situamos en el compás [11].



A partir de este punto el fraseo desciende hasta el **Sol** de la viola en los compases [13-14], mientras el piano repite el acompañamiento con una *pedal* de **Do** en su mano izquierda [13-15].

Musical score for Viola and Piano, measures 12-15. The Viola part shows a descending melodic line starting on G4. The Piano part features a steady accompaniment with a low pedal point on C3 in the left hand.

El encargado de cerrar esta frase y enlazar con la siguiente es el compás [15] en el que podemos encontrar el **Motivo 1º** en la parte de la viola, mientras que el piano sigue con el acompañamiento de *corcheas* con la *pedal* de **Do** en el bajo como venía haciendo desde el compás [13].

Musical score for Viola and Piano, measure 15. The Viola part is labeled "Motivo 1º" and shows a specific melodic phrase. The Piano part continues with the accompaniment, marked "poco rit."

A continuación seguimos con la cabeza del **Tema A** en la viola [16], pero esta vez va a sufrir variaciones tanto melódicas como rítmicas. Entre ellas podemos destacar la figuración de *tresillo de corcheas* que aparece por primera vez en el compás [18] y posteriormente en el [20] en la parte de la viola. Al igual que ocurre con la *corchea con puntillo* y *semicorchea* del compás [19-20]. Además, podemos señalar que a partir del compás [19] nos adentramos en una nueva tonalidad de **La bemol mayor**. En el piano sigue predominando en todo momento el **Motivo 2º**.

Musical score for Viola and Piano, measures 16 to 24. The Viola part is labeled "Motivo 1°" and features large note groupings. The Piano part is labeled "Motivo 2°" and features a rhythmic pattern of eighth notes. The tempo is marked "tempo".

A partir del compás [25] se suceden alternativamente una serie de compases de *compasillo*, 2/4 y 3/4 para quedarnos a partir del compás [29] con una métrica ternaria de 3/4. En este fragmento la viola realiza notas con figuraciones grandes que llenan la totalidad del compás [25-29] (*redondas, blancas y blancas con puntillo*).

Musical score for Viola and Piano, measures 25 to 29. The Viola part shows a sequence of whole notes in different time signatures (2/4, 4/4, 2/4, 3/4). The Piano part shows a sequence of eighth notes in the same time signatures.

Destacamos en el compás [25] además del motivo ya conocido del piano, **Motivo 2°**, uno nuevo que aparece en su mano derecha compuesto de dos *corcheas* más *blanca con puntillo* y que llamaremos **Motivo 4°**.

Musical score for Viola and Piano, measure 25. The Viola part shows a whole note. The Piano part shows a sequence of eighth notes and a dotted quarter note, labeled "Motivo 4°".

Este **Motivo 4°** lo vamos a ver modificado más adelante en la parte de viola, concretamente en el compás [34] y sucesivos, en donde aparecen las dos *corcheas* más

una *negra con puntillo* ligada a una *corchea* en lugar de la *blanca con puntillo* que aparecía en el motivo original.

Musical score for Viola and Piano, measures 34-37. The Viola part features a melodic line with dotted rhythms and slurs. The Piano part consists of a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a single note in the left hand.

Las sucesivas variaciones de este **Motivo 4º** nos conducen hasta el compás [43] en el cual vuelve a aparecer el **Tema A** abreviado, pero esta vez en la parte del piano [43-49] y con una tonalidad de partida de **Si bemol mayor**. Por su parte la viola realiza pequeñas intervenciones con el **Motivo 1º** [45].

Musical score for Viola and Piano, measures 43-46. The Viola part has rests followed by a short melodic phrase. The Piano part features a complex accompaniment with chords and moving lines in both hands, marked *pp cantat*.

En los siguientes compases [50-52] se producen una serie de intervenciones canónicas de la cabeza del **Tema A** con los correspondientes motivos 1º y 3º entre el piano y la viola: así comienza la viola con el **Motivo 1º** en el compás [50] en tonalidad de **Fa mayor** para que el piano lo retome en el compás siguiente [51] en tonalidad de **Fa menor**, y la viola finalice en este mismo compás con el **Motivo 3º**; a continuación, la mano izquierda del piano vuelve a repetir el **Motivo 1º** en el compás [52], a la vez que se intercala en ese mismo compás el **Motivo 3º**, en la mano derecha, para llegar a un reposo del discurso musical marcado por medio de un *calderón*.

50

Viola

Motivo 1°

Motivo 3°

tempo

Piano

Motivo 1°

Motivo 3°

Motivo 1°

Entre los compases [53-61] se producen variadas intervenciones del **Motivo 1°** como ocurre en los compases [60-61] en la parte de la viola o simplemente aparece este motivo acompañado del **Motivo 3°** según muestra la parte del piano en los compases [58-59].

58

Viola

Piano

rall.

Todo ello hace la función de un pequeño enlace que nos lleva a la reexposición del **Tema A** en la parte del piano en el compás [62].

62

Viola

Piano

pp

66

Viola

Piano

En efecto, el **Tema A** reaparece en el piano con una pequeña variación en los últimos compases [73-74]. También vuelven a aparecer los **Motivos 1º** [62] y **3º** [63] que dan origen a este tema. Sin embargo el **Motivo 2º** de acompañamiento de *corcheas* ha desaparecido aquí para dar paso a uno nuevo de *corcheas* más *negra*. Esta reaparición del **Tema A** nos conduce en el compás [75] a la nueva **Segunda Sección**.

La **Segunda Sección** abarca los compases [75-103]. Bajo la indicación agógica de **Più Mosso (in due)** da comienzo esta nueva sección con la presentación por la viola de un nuevo tema, **Tema B** [75-90], construido principalmente por el **Motivo 3º** modificado aquí por disminución. Asimismo, en el piano encontramos un nuevo acompañamiento a base de cuatro *semicorcheas* descendentes que dan origen a un motivo que no había aparecido hasta el momento y que llamaremos **Motivo 5º**.

Musical score for Viola and Piano starting at measure 75. The Viola part is marked "Più mosso (in due)" and "mp". The Piano part features "Motivo 5º" with a "p" dynamic. The score shows a series of descending eighth notes in the piano accompaniment and a melodic line in the viola.

Podemos observar en el ejemplo anterior cómo el **Motivo 5º** cambia sus figuraciones de *semicorcheas* por *fusas* en ciertas ocasiones como por ejemplo en los compases [77] [78] o [81].

En los últimos compases de la presentación de este nuevo **Tema B** podemos encontrar, en el compás [88] y en la parte del piano, el **Motivo 1º** que acto seguido repite la viola en el siguiente compás [89] y vuelve más adelante a retomar el piano en el compás [90] como podemos ver en el siguiente ejemplo.

Musical score for Viola and Piano starting at measure 88. The Viola part is marked "rall.". The Piano part also features "rall.". The score shows a melodic line in the viola and a piano accompaniment with a "rall." marking.

En el compás [91] vuelve a aparecer, no en su totalidad, el **Tema B** [91-103] esta vez en la voz del piano. Mientras tanto, la viola se limita a realizar pequeñas intervenciones con imitaciones canónicas del **Motivo 3º** variado por disminución, como vemos en los compases [95-96].

La **Tercera Sección**, que en cierto modo hace función de reexposición, aunque no lo sea en sentido estricto, comienza en el compás [104] y se extiende hasta el [119]. La indicación agógica de esta sección es la más lenta del movimiento, **Lento**.

El piano es el encargado de mostrar la cabeza del **Tema A** al comienzo de esta sección volviendo a presentar el **Motivo 1º** en el compás [104] y el **Motivo 3º** en el [105].

Entretanto, la viola realiza un *contrapunto* con variaciones de los motivos **1º** y **3º** presentados hasta ahora. Un claro ejemplo de ello lo encontramos en los compases [107-108] en donde el **Motivo 3º** reaparece con una mayor disminución del valor de sus notas (*semicorchea-corchea-semicorchea*)

A partir del compás [109] la viola toma el relevo en la exposición del **Tema A** mientras que el piano se limita a acompañar la melodía.

Siguen las imitaciones entre la viola y el piano: el grupo de cuatro *corcheas* de la viola en el compás [113] se repite dos veces en el piano en el siguiente compás [114].

Esta última sección se prolonga hasta el compás [117] con el final de la presentación del **Tema A** por parte de la viola y la nueva y súbita aparición de la cabeza de este mismo tema por medio del **Motivo 1º** en la mano derecha del piano.

En los dos últimos compases de este movimiento aparece una pequeña **Coda** en la que podemos encontrar de nuevo la cabeza del **Tema A** a imitación de lo que había expuesto el piano en el compás [117].

The image shows a musical score for Viola and Piano. The Viola part is in 5/4 time and starts with a rest in measure 118, followed by a melodic line in measure 119. The Piano part is in 5/4 time and features a complex chordal texture in measure 118, followed by a similar texture in measure 119. Both parts end with a double bar line.

El esquema de este primer movimiento sería el siguiente:

### PRIMERA SECCIÓN [1-74]

- Tema A [1-15]  
(viola)

<ul style="list-style-type: none"> <li>- Motivo 1º en la viola [1]</li> <li>- Motivo 2º en el piano [1]</li> <li>- Motivo 3º en la viola [2]</li> <li>- Motivo 4º en el piano [25]</li> </ul>
---

- Tema A variado [62-74]  
(Piano)

### SEGUNDA SECCIÓN [75-103]

- Tema B [75-90]  
(Viola)

<ul style="list-style-type: none"> <li>- Motivo 3º modificado por disminución [75]</li> <li>- Motivo 5º [75]</li> </ul>
---

- Tema B incompleto [91-103]  
(Piano)

### TERCERA SECCIÓN [104-119]

- Tema A [104]  
(Piano)
- Tema A [109]  
(Viola)
- Coda final [118-119]

- SEGUNDO MOVIMIENTO: Scherzo.



Este segundo movimiento, que lleva el título de *Scherzo*, está estructurado bajo esa forma musical que ya en su época introdujo Beethoven como innovación en la *sonata* en sustitución del típico *Minué*.

Como habitualmente encontramos en el *Scherzo*, por ser una forma totalmente independiente, y de acuerdo con el título, podemos dividir este movimiento en tres grandes secciones bien diferenciadas, que se corresponderían con una **Exposición**, comprendida entre los compases [1-79], seguida de un **Desarrollo** que se encontraría ubicado entre los compases [80-129] y finalmente una **Reexposición**, que se correspondería con el *Minueto da capo*, en los compases [130-177], acompañada de una pequeña **Coda** [173-177].

En la **Exposición** [1-79], escrita bajo un agógica de **Vivace**, observamos numerosos cambios de métrica entre los compases de 3/4 y 2/4 y distinguimos, ya en los cuatro primeros compases y en la voz de la viola, tres motivos, que son los generadores de todo el discurso musical de este movimiento. Estos motivos pasan de un instrumento a otro e incluso llegan a veces a producir la sensación de falsas entradas del tema como veremos más adelante.

Encontramos el primer motivo, que denominaremos “**Motivo a**”, en los dos primeros compases de la viola [1-2]. Está compuesto por un *silencio de corchea*, dos *semicorcheas*, dos *corcheas* y una *negra*. El segundo motivo que llamaremos “**Motivo b**” está presente, también en la parte de la viola, en el compás [3] y consta de un *silencio de corchea*, un grupo de dos *semicorcheas* más otro de cuatro *semicorcheas* y una *corchea*. Y por último, el tercer motivo, “**Motivo c**”, formado por una *corchea* más dos *semicorcheas* aparece por primera vez en la viola al comienzo del compás [4].

The image shows a musical score for the first four measures of a Scherzo movement. The top staff is for the Viola, and the bottom staff is for the Piano. The Viola part is in 3/4 time, marked 'Vivace'. It shows three motifs: Motivo a (measures 1-2), Motivo b (measure 3), and Motivo c (measure 4). The Piano part provides harmonic accompaniment with chords and rests.

En estos cuatro primeros compases [1-4] el piano se limita a acompañar con acordes los motivos de la viola recalcando principalmente el tiempo débil del compás.

Sin embargo, a partir de la *anacrusa* del compás [6] es el piano quien va a presentar los tres motivos anteriormente expuestos por la viola, bajo un compás de 2/4, en lugar del 3/4 de la viola. Así pues, varía la acentuación de estos motivos que ahora se encuentran intercalados entre compases. Todo esto mientras la viola permanece en silencio.

Musical score for Viola and Piano, measures 5-9. The Viola part is in 3/4 time and remains silent from measure 6 onwards. The Piano part is in 2/4 time and plays a rhythmic accompaniment of eighth notes and chords.

La viola responde al piano en los compases *anacrusa* del [10] y [11] con el **Motivo b** y el **Motivo c**.

Musical score for Viola and Piano, measures 9-11. The Viola part is in 3/4 time and plays a melodic line starting in measure 10. The Piano part is in 2/4 time and continues with its accompaniment.

En el compás [15] el piano repite constantemente en la voz del bajo el **Motivo a** para después continuar la viola en el compás [18-19] interpretando el **Motivo b** y **c**.

15  
Viola

Piano

19  
Viola

Piano

Este juego de motivos entre los dos instrumentos nos conduce al compás [41], donde el piano nos presenta unas figuraciones de grupo de *semicorchea-corchea-semicorchea* más *tresillo de corcheas*, que bien pueden constituir un nuevo motivo que llamaremos **Motivo d**, seguido en los siguientes dos compases [42-43] por una escala ascendente de *semicorcheas* como podemos ver en el siguiente ejemplo.

41  
Viola

Piano

Los compases [44-46] son una repetición literal del diseño anterior. El mismo diseño, esta vez ligeramente modificado, aparece de nuevo en los tres compases siguientes [47-49] y una vez más en los tres siguientes [50-52].

47

Viola

Piano

*ff*

A continuación se produce un pequeño canon entre la viola y el piano que repiten el **Motivo d** en los compases [53-56].

53

Viola

Piano

En los siguientes compases el compositor va jugando con las presentaciones de los tres primeros motivos tanto en la viola como en el piano. De esta manera llegamos a los compases [78-79] en donde podemos encontrar en la parte de la viola el **Motivo d** variado esta vez en dos *tresillos de corcheas* y que va a servir de enlace hacia la segunda sección o **Desarrollo**.

78

Viola

*rall.*

Piano

En el **Desarrollo**, que se encuentra comprendido entre los compases [80-129], vemos intercalados y modificados los motivos presentados en la exposición. De esta manera, construido esta vez con acordes y con un claro carácter binario, encontramos el **Motivo a** en la parte del piano [80-82] interrumpido por el **Motivo d** en la viola [83], que aparece modificado y presenta un claro carácter ternario en contraposición con el piano.

80 Andantino

Viola

Piano

A partir del compás [84] varían y se desarrollan estos motivos como ocurre por ejemplo con el **Motivo c** que aparece en la viola en el compás [85].

85

Viola

Piano

Y lo mismo con el **Motivo d** en el compás [87].

87

Viola

Piano

Los cuatro motivos se desarrollan y varían de esta manera a lo largo de toda esta segunda sección hasta llegar al compás [126] en donde reaparecen los **Motivos a** y **b** en su forma primigenia, y el **Motivo c**, en el último compás [129] de esta sección, ligeramente modificado.

Musical score for Viola and Piano, measures 126-129. The Viola part starts with a piano (*pp*) dynamic and a melodic line that ends with a *morendo*. The Piano part provides harmonic support with chords and a bass line, also marked with *pp* and *morendo*.

Llegamos por último a la tercera Sección de este movimiento y que se podría corresponder perfectamente con la **Reexposición**. En esta, que se encuentra comprendida entre los compases [130-172], podemos encontrar los tres motivos que había presentado la viola al comienzo del *Scherzo*, pero esta vez a cargo del piano, mientras la viola permanece en silencio.

Musical score for Viola and Piano, measures 130-140. The Viola part is silent, marked with a *Vivace* tempo change. The Piano part features a piano (*p*) dynamic with a *cresc.* and a rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes.

Los mismos tres motivos son de nuevo presentados por la viola, en los compases [137-40], y a continuación sirven de base, por medio de sucesivas variaciones y transformaciones, a una línea melódica que expone la viola en los compases [145-172]. El piano no volverá a repetir ninguno de los motivos anteriormente expuestos para de esta manera pasar a un segundo plano con un acompañamiento de *negra* y dos *semicorcheas*.

145

Viola

Piano

*f*

*S<sup>ma</sup>*

149

Viola

Piano

*S<sup>ma</sup>*

De este modo, la línea melódica de la viola nos conduce al compás [173] en el que comienza una **Coda** de tan solo cinco compases con una indicación agógica de **Lento**. En esta **Coda** la viola vuelve a reproducir los tres motivos que expuso al principio del movimiento y que aparecen esta vez en los compases [175-177] que finalizan con un **Fa** de seis tiempos de duración.

175

Viola

Piano

*p*

*S<sup>ma</sup>*

### EXPOSICIÓN [1-79]

- **Presentación Motivos**

- Motivo a en la viola [1-2]
- Motivo b en la viola [3]
- Motivo c en la viola [4]
- Motivo d en el piano [41]

### DESARROLLO [80-129]

- **Continua variación y desarrollo de los motivos presentados**

### REEXPOSICIÓN [130-177]

- **Reexposición de los motivos**

- Motivo a en el piano [130-131]
- Motivo b en el piano [132]
- Motivo c en el piano [133]

- **Coda final [173-177]**

- **TERCER MOVIMIENTO: Allegro Moderato.**

El tercer movimiento es el que presenta la forma más libre. Los motivos que lo conforman no se encuentran tan diferenciados como en los movimientos anteriores. En este caso el tratamiento que da **Benejam** al tema principal del movimiento se asemeja al que ha realizado anteriormente con los diferentes motivos. Así, la frase del tema principal sufre variaciones y modificaciones en algunas de sus partes. Novedosa es también la métrica utilizada ya que aparecen compases de 12/8, 9/8 y 6/8, que hasta ahora no habían sido utilizados.

Pese a la gran libertad formal de este movimiento, distinguimos tres partes claramente diferenciadas. La primera, de carácter expositivo, comprendida entre los compases [1-44] corresponde a la **Sección Primera**, en la que el compositor presenta todos los elementos que empleará más adelante. En la **Segunda Sección**, comprendida entre los compases [45-111], observamos un claro desarrollo temático. Y la **Sección**



**Tercera** y última, delimitada por los compases [112-160], se puede subdividir a su vez en tres pequeñas partes, que especificaremos más adelante durante el análisis de la obra.

En la **Primera Sección** encontramos una introducción que corre a cargo del piano [1-16] y que no es más que una presentación del tema principal del movimiento, que llamaremos **Tema A**. En efecto, bajo una agógica de **Allegro Moderato** y un compás de 12/8 que se alterna en algunas ocasiones con el de 9/8, el piano nos presenta a solo el tema generador de este movimiento, de un claro carácter *legato* y *espressivo*, cuyo motivo principal aparece en el compás primero y primer tiempo del compás segundo en la mano derecha del piano. Este motivo o cabeza del **Tema A** está constantemente presente a lo largo de todo el movimiento en todas las voces y sufre, en cada una de sus numerosas apariciones, distintas modificaciones.

Allegro Moderato

Viola

Piano

*mp*

*legato*

Es curioso observar el tratamiento que **Benejam** da a su presentación del **Tema A** [1-16]. Podríamos decir que el compositor realiza a modo de *jazz* una especie de improvisación a cargo del piano sobre la cabeza del tema principal, que sirve de introducción y que la viola retoma en el compás [17] ligeramente modificado y de una manera bastante peculiar con una figuración de cuatro *semicorcheas* en lugar de las tres *corcheas* del piano en los compases anteriores. Por su parte el piano se limita ahora a realizar un simple acompañamiento con acordes.

Viola

Piano

*p*

Este **Tema A** de la viola tiene un claro carácter de repetición de los motivos. En efecto, el compositor presenta dos veces a modo de eco los diferentes motivos que se van sucediendo en la melodía. Esto ocurre entre los compases [17-18] como podemos comprobar en el ejemplo anterior y vuelve a suceder en los siguientes [20-21] repitiendo el motivo de *negra-corchea-negra* ligadas, no dos sino, tres veces.

Musical score for Viola and Piano, measures 20-21. The Viola part shows a melodic line with slurs and ties. The Piano accompaniment features chords and rhythmic patterns.

Y este mismo patrón de repetición se va a producir en los compases [22-23], [24-25] de una forma literal.

Musical score for Viola and Piano, measures 22-25. This section shows a literal repetition of the patterns from measures 20-21. The Viola part continues with slurs and ties. The Piano accompaniment maintains the chordal and rhythmic structure.

De manera sorpresiva y rompiendo con el clima *legato*, la viola presenta en el compás [26] un tema aparentemente nuevo, aunque está realmente extraído del **Tema A**, a base de cambiar totalmente su carácter con acentos y bajo un matiz de *f*. Asimismo, destacamos la repetición que se produce entre los compases [26-27] y [28-29].

The image displays a musical score for Viola and Piano, covering measures 26 through 29. The Viola part begins at measure 26 with a new theme, characterized by accents and a forte dynamic. The Piano accompaniment consists of chords in the left hand and a melodic line in the right hand, featuring a four-measure rest. The score is written in a key signature of three flats and a 12/8 time signature.

En los compases siguientes se suceden repeticiones como la del compás [32].

The image displays a musical score for Viola and Piano, covering measures 32 through 34. The Viola part shows a repetition of a motif from measure 32, consisting of a dotted quarter note followed by an eighth note. The Piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, marked with a piano dynamic. The score is written in a key signature of three flats and a 12/8 time signature.

Y la repetición del motivo de la viola compuesto por *negra con puntillo* ligada a tres *corcheas*, que se produce entre los compases [33-34].

Musical score for Viola and Piano, measures 33-36. The Viola part features a melodic line with slurs and accents. The Piano part consists of chords and rhythmic patterns in the right and left hands.

A continuación tenemos un interludio a cargo del piano que dura tan solo dos compases [35-36], el segundo de los cuales, como ya viene siendo habitual en el movimiento, no es sino repetición del primero. En el segundo y cuarto tiempo de estos dos compases podemos observar un motivo formado por *corchea*, *silencio de semicorchea*, *semicorchea* y *corchea*, que es una anticipación del que aparece en el compás siguiente [37].

Musical score for Viola and Piano, measures 35-36. The Viola part has a whole note rest. The Piano part shows a rhythmic motif in the right hand with a slur and a '2' above it, and a similar motif in the left hand.

Precisamente este motivo, con un nuevo carácter de *staccato*, dispuesto en las mismas partes del compás que el motivo anterior, está integrado en un nuevo tema, que denominaremos **Tema B**,

Musical score for Viola and Piano, measure 37. The Viola part starts with a piano (*p*) dynamic and a melodic line. The Piano part features chords and rhythmic patterns.

El **Tema B**, que aparece en el ejemplo anterior, está presente a lo largo del discurso musical hasta el compás [44]. Curiosamente este compás es igualmente una repetición de los dos últimos tiempos del compás [43] como vemos a continuación.

Musical score for Viola and Piano, measures 43-44. The score shows a transition from 9/8 to 6/8 time signature. The Viola part has a melodic line, and the Piano part has a rhythmic accompaniment.

De esta manera llegamos a la **Segunda Sección**, en la que el **Tema A** reaparece y sufre transformaciones sucesivas. Lo encontramos rápidamente en la viola [45] que canta la melodía y lo desarrolla hasta el compás [50].

Musical score for Viola and Piano, measures 45-50. The score shows a transition from 9/8 to 12/8 time signature. The Viola part has a melodic line, and the Piano part has a rhythmic accompaniment.

En el compás [51], siempre en la voz de la viola, volvemos a encontrar la cabeza del **Tema A**; en un registro más agudo que el anterior, en el compás [56]; y de nuevo en el compás [65], transportada un semitono ascendente respecto del compás [50].

51

Viola

*poco a poco animando y cres.*

Piano

*cresc.*

56

Viola

*cresc. sempre*

Piano

65

Viola

8<sup>va</sup>

Piano

Así llegamos hasta el compás [74], en el que reaparece un desarrollo del motivo de *negra-corchea-negra* que había aparecido anteriormente en el compás [20-21].

74  
Viola  
*p acceler.*  
Piano  
*p acceler.*

Siguiendo el discurso musical, en los compases [80] y [83] reaparece, en la mano izquierda del piano, la cabeza del **Tema A** a la que rápidamente responde la viola interrumpiéndolo, en el tiempo siguiente, con la misma cabeza de tema.

80  
Viola  
*ff*  
8va  
Piano  
*ff*

83  
Viola  
*tempo*  
8va  
Piano

En el compás [84] la viola culmina con una nota *redonda con puntillo* la sucesión de entradas de la cabeza del **Tema A**, y deja todo el protagonismo al piano,

que presenta en este mismo compás una gran escala de *tonos enteros*<sup>16</sup> con figuraciones de *fusa*.

Después del *calderón* sobre barra del compás, el discurso musical cambia de carácter [85] con notas cortas (*mordentes*) en *staccato* en el piano y más tarde [86] también en la viola, con lo que se rompe el carácter *legato* que había predominado hasta el momento.

A partir del compás [88] viola y piano interpretan simultáneamente cabeza y motivos del **Tema A**. Cabe destacar el pequeño canon que se produce con el **Tema A** entre viola y piano en los compases [91-94].

<sup>16</sup> Escala muy utilizada en el Impresionismo por compositores como **M. Ravel** o **C. Debussy**



The image shows two systems of musical notation. The first system, starting at measure 91, features a Viola part in the upper staff and a Piano part in the lower staff. The Viola part consists of a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, with a long slur over the first few measures. The Piano part has a complex texture with multiple voices in both the treble and bass clefs, including chords and moving lines. The second system, starting at measure 93, continues the Viola and Piano parts. The Viola part has a few notes followed by a rest. The Piano part continues with its intricate texture. Both systems end with a double bar line and a final chord.

En los siguientes compases se suceden distintas entradas de la cabeza del **Tema A** tanto en la parte de la viola como en la del piano. Sorprende el acompañamiento de *negra* ligada a *corchea* que realiza el piano en los compases [95-99], motivo del **Tema A** que había sido presentado anteriormente por la viola en el compás [74].

The image shows a system of musical notation starting at measure 95. The Viola part is in the upper staff and features a melodic line with a long slur. The Piano part is in the lower staff and features a complex texture with multiple voices in both the treble and bass clefs. The piano part includes a dynamic marking of *pp* (pianissimo) and a tempo marking of *pp*. The system ends with a double bar line and a final chord.

Así llegamos al compás [112] en el que comienza la **Tercera Sección**. En ella aparece un desarrollo final de los temas tratados con anterioridad. Esta última sección se divide a su vez en otras tres partes más pequeñas, o subsecciones.

La **primera** de estas **subsecciones** se extiende desde el compás [112] hasta el [136]. Bajo una indicación agógica de **Più Mosso**, que va a refrescar el discurso musical, la viola presenta una variación del **Tema A** desde el primero de sus compases: las tres *corcheas* que conforman la cabeza del **Tema A** aparecen esta vez con un diseño

ascendente en lugar del descendente al cual nos tenía acostumbrado el compositor. Mientras tanto el piano se dedica a hacer un clásico acompañamiento de *corcheas*.

Musical score for Viola and Piano, measures 112-114. The tempo is marked *Più mosso*. The key signature has three flats. The piano part is marked *pp* and *semplice*. The Viola part features a melodic line with a slur over measures 112-113 and a repeat sign in measure 113. The piano accompaniment consists of eighth notes in the right hand and sustained chords in the left hand.

En el compás [131] es el piano el que presenta la misma variación del **Tema A**, produciendo de esta manera un *canon* (recurso ya muy típico en toda la obra) entre la viola y el piano, como se puede apreciar desde el compás [130] hasta el [133].

Musical score for Viola and Piano, measures 130-132. The piano part is marked *p*. The key signature has three flats. The Viola part features a melodic line with a slur over measures 130-131. The piano accompaniment consists of eighth notes in the right hand and sustained chords in the left hand. The score shows the beginning of a canon between the two instruments.

En la **Segunda Subsección**, que se encuentra entre los compases [137-148] se produce un diálogo entre la viola y el piano, quienes se intercambian los motivos de *corcheas*.

Musical score for Viola and Piano, measures 137-148. The Viola part (bass clef) features a melodic line of eighth notes, marked *p*. The Piano part (treble and bass clefs) features a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *pp*. The key signature is one flat (B-flat major/C minor).

Y para finalizar aparece la **Tercera Subsección** comprendida entre los compases [149-160]. En ella podemos encontrar una pequeña introducción rítmica de tres compases [149-151] que nos conducen a una parte muy viva con un nuevo diseño de *semicorcheas* formado por intervalos de 3<sup>a</sup> y 2<sup>a</sup> en la viola.

Musical score for Viola and Piano, measures 152-160. The Viola part (bass clef) features a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *p*. The Piano part (treble and bass clefs) features a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *p*. The key signature is one flat (B-flat major/C minor).

Este ritmo de *semicorcheas* nos conduce al final de la obra que corre a cargo del piano con un acorde de **Sol bemol mayor** en el segundo tiempo (parte débil) del compás.

159

Viola

Piano

8<sup>va</sup>

8<sup>va</sup>

Así pues, el esquema del tercer y último movimiento de esta sonata quedaría establecido de la siguiente manera.

#### **PRIMERA SECCIÓN [1-44]**

- **Introducción (Tema A) en el piano [1-16]**
- **Tema A viola [17]**
- **Tema B [37]**

#### **SEGUNDA SECCIÓN [45-111]**

- **Desarrollo del Tema A [45-88]**
- **Intervenciones y motivos del Tema A [89-111]**

#### **TERCERA SECCIÓN [112-160]**

- **Primera subsección [112-136]**
- **Segunda subsección [137-148]**
- **Tercera subsección [149-160]**

### 2.1.8. Estudio técnico-pedagógico y criterios de interpretación.

A primera vista la *Sonata para viola y piano “Moments musicals”* de **Luis Benejam** no presenta gran dificultad técnica para un intérprete medio. No obstante, su correcta interpretación no tiene nada que ver con el aspecto aparentemente sencillo de la partitura, debido sobre todo a los matices jazzísticos que afloran a lo largo de la obra.

Por ello nos centraremos en conseguir principalmente los siguientes objetivos:

- imprimir a la obra la frescura necesaria,
- obtener el fraseo adecuado mediante la correcta elección de arcadas y digitaciones,
- cuidar la afinación de algunos pasajes que modulan muy rápidamente y pueden sorprender al intérprete.

## PRIMER MOVIMIENTO “*Romança*”

Los recursos técnicos-interpretativos más importantes del primer movimiento son:

- la correcta utilización del *legato*,
- el distinto uso del *vibrato*,
- la correcta amplitud del sonido (siempre cantando) y
- la utilización de un adecuado *doigté* para favorecer la afinación y conseguir una correcta textura sonora.

- **Recomendación:** Este movimiento se debe interpretar con un *tempo* fluido y fresco, más bien pensando a dos en lugar del 4/4 que marca el compositor. De esta manera se conseguirá que el discurso musical tenga mayor dirección y fluidez.

### [1]

- **Interpretación:** La primera frase que anuncia la viola, [1] en adelante, debe interpretarse en un matiz de *p* delicado, haciendo uso del continuo vibrado. Es

importante tomar conciencia de que la primera nota **Fa** tiene una presencia y apoyo importantes por parte de la viola, que se consigue imprimiendo a esta nota, que es la generadora del impulso melódico y rítmico del discurso musical, mayor velocidad y cantidad de *arco* y, por supuesto, *vibrato*.

- **Ejecución:** En este primer compás, que corresponde al **Motivo 1º**, es necesario tocar la melodía sobre la segunda cuerda, ya que, si utilizamos la primera, el efecto delicado y *p* de la frase se rompería al ser, para este pasaje, demasiado chillona la cuerda **La**.

Moderato

*p*

## [2-3]

- **Ejecución:** Por el contrario, los compases [2-3], que corresponden al **Motivo 3º**, se interpretarán en su totalidad sobre la tercera cuerda de la viola. De este modo mantenemos la misma textura del sonido y caemos sobre la segunda cuerda en el siguiente punto de apoyo que será la primera nota **Si** del compás [4] como podemos comprobar en el ejemplo anterior.

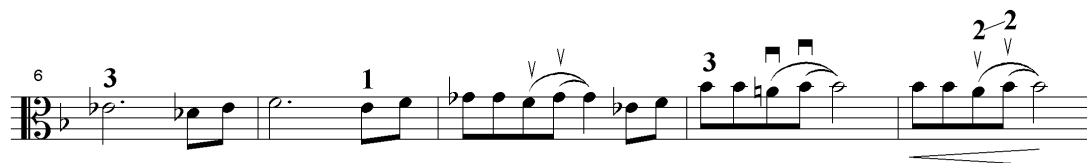
## [6-10]

- **Ejecución:** De igual modo hay que tratar la *digitación* de la progresión ascendente que se produce en los compases [6-10] que será ejecutada toda ella sobre la segunda cuerda.

## [8-10]

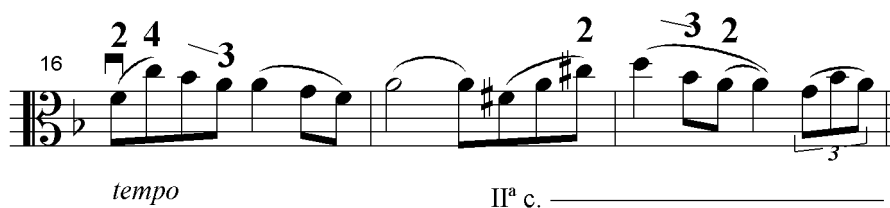
- **Recomendación:** Cabe señalar, en esta progresión, una arcada más apropiada para conseguir una correcta y coherente interpretación que no aparece en la partitura. En efecto, en lugar del diseño de tres *corcheas* sueltas más una *corchea* ligada a *negra*,

ejecutaremos, como proponemos en el siguiente ejemplo, en una misma arcada, después de las dos primeras *corcheas* sueltas del compás, una *corchea* más la *corchea* ligada a *negra*. De esta manera respetamos la cabeza del **Motivo 1º** a la vez que favorecemos el regulador del compás [10].



## [1-43]

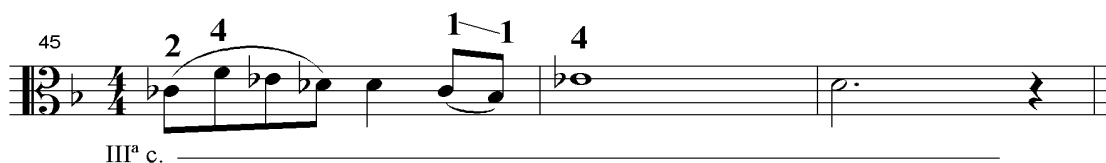
- **Textura del sonido:** Todo el **Tema A** hasta el compás [43] ha de interpretarse con este carácter íntimo y recatado. Por ello **conviene evitar**, incluso en los momentos más agudos, compás [18] nota (**Re**), utilizar la primera cuerda, que, al ser acústicamente más agresiva, rompería el sonido aterciopelado de la frase. A tal efecto recomendamos una *digitación* en la que no se utilice la primera cuerda **La** de la viola.



## [45-47]

- **Interpretación:** En estos compases aparece algo modificada la cabeza del tema, pero su interpretación debe ser igual a la del compás [1].

- **Digitación:** La *digitación* utilizada ahora estará basada en la del comienzo de la obra cambiando tan solo la bajada del **Do** bemol *corchea* a la *corchea* de **Si** natural que aparece en el último tiempo del compás [45] para quedarnos en esa segunda posición hasta el final del compás [47]. Todo ello, sobre la tercera cuerda.

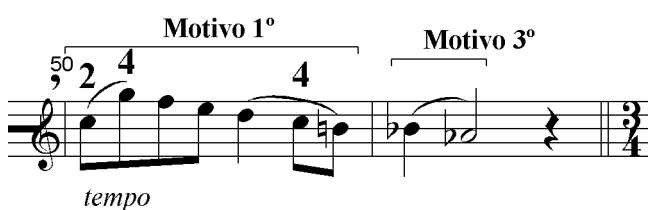


- **Ejecución:** Conviene, sin embargo, a fin de proporcionar a este fragmento un nuevo e interesante fraseo, modificar en estos compases las *arcadas*.

- **Arcos:** cuatro primeras *corcheas* ligadas, la *negra* arco arriba y de nuevo ligar las dos últimas *corcheas* de este compás [45].

## [50-51]

- **Ejecución:** Otra nueva intervención de este tipo (cabeza del tema: **Motivo 1º** y **Motivo 3º**) es realizada por la viola en los compases [50-51]. En este caso, utilizaremos dos cuerdas para su ejecución: la primera y la segunda, en lugar de la segunda y tercera sobre las que se ejecuta la primera vez que aparece esta cabeza de tema. Los criterios de interpretación, fraseo y arcadas son los mismos que los expuestos para los compases [1-2].



- **Atención:** Es importante respirar después de la intervención a solo del piano [48-49] como indica la coma sobre el compás [50] que aparece en la partitura.

## [60-61]

- **Interpretación.** En estos dos compases se hace imprescindible, sobre todo en el segundo compás [61] retardar el discurso musical para después hacer una pequeña respiración y dar la entrada al piano que retoma, en un amplio solo, el tema de este movimiento.





- **Arco:** Empezar el compás [60] arco arriba para poder acabar arco abajo en el siguiente compás [61] por razones obvias de fraseo musical cerrando el discurso por medio de un regulador hasta llegar al *p* para finalizar esta pequeña intervención.

## [75]

- **Atención:** En este compás hay que acelerar el tempo, dada la indicación agógica de **Piu Mosso**. Incluso se propone que lo llevemos a dos (**in due**), para imprimir así más frescura y velocidad a esta sección, en lugar de a cuatro, pese a ser un compás de 4/4.

- **Digitación:** El compás [75] se repite muchas veces de manera literal por lo que conviene buscar una digitación que por un lado sea diferente cada vez y por otro favorezca la interpretación del pasaje en el estilo jazzístico en el que está escrito. De esta manera mi propuesta de digitación es la siguiente:

Più mosso (in due)

75

III<sup>a</sup> c. *mp* III<sup>a</sup> c.

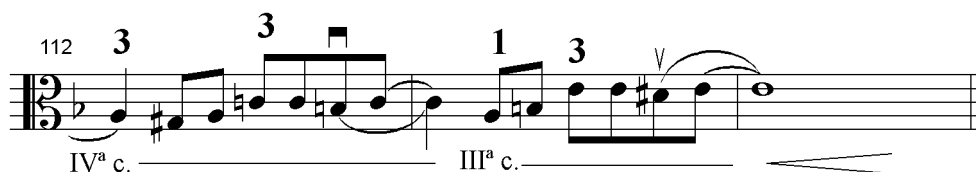
- **Ejecución:** El compás [75] se encuentra en primera posición para pasar después en el [76] a 4<sup>a</sup> posición sobre la tercera cuerda. Sigue en esa misma posición durante los dos compases siguientes [77-78] y baja a segunda en el [79] para finalizar su última intervención en 5<sup>a</sup> posición.

- **Arco y Fraseo:** Conviene comenzar el compás [75] arco arriba, ya que de esta manera el fraseo natural de las arcadas corresponde al musical, como se podrá comprobar en su interpretación.

## [112-113]

- **Arcos:** Igual que en el compás [8] por lo que respecta a las arcadas de las dos últimas *corcheas* que conforman el grupo de cuatro *corcheas*. De esta manera ligaremos

arco abajo las dos últimas *corcheas* del compás [112] y arco arriba las del compás [113].



- **Ejecución:** Por razones de textura sonora y expresividad, conviene realizar el compás [112] sobre la cuarta cuerda y el compás [113] sobre la tercera.

## SEGUNDO MOVIMIENTO “*Scherzo*”

- **Interpretación:** Este scherzo debe interpretarse a un tempo alegre y vivo tal como indica el compositor con la indicación agógica de **Vivace**. No obstante, la parte central del movimiento presenta un tempo más reposado y sosegado con la indicación de **Andantino**, para volver más adelante al **Vivace** inicial. Y en los últimos compases vuelve a producirse un cambio agógico esta vez hacia un tempo mucho más lento de **Lent**.

Conviene, pues, diferenciar cada una de las secciones agógicas para imprimirles el carácter deseado por el compositor.

### [1] Motivo a.

- **Interpretación:** Este motivo debe interpretarse con un carácter desenfadado y juguetón.

- **Ejecución:** Es importante ejecutar este motivo desde la cuerda y conseguir una gran claridad rítmica en su ejecución. Todo ello bajo el matiz de *mf* y en la primera posición utilizando la segunda y primera cuerda de la viola.

- **Arco:** Siempre en la mitad inferior del arco, comenzando arco abajo. Conviene realizar a la cuerda las dos primeras *semicorcheas* para ejecutar las dos siguientes *corcheas* cortas y parando el arco. Se puede incluso realizar sobre estas últimas un ligero *spiccato* al talón del arco. Seguidamente se reposa este arco saltado sobre el **Sol negra** a la que se debe dar todo su valor.

- **Atención:** Es imprescindible recuperar el arco totalmente al talón, antes de comenzar el segundo compás, que repite el **Motivo a**.



### [3] Motivo b.

- **Interpretación:** Si los dos compases anteriores eran rítmicamente estáticos este tercer compás [3] presenta una clara direccionalidad ascendente hasta culminar en el **Mi corchea** de mitad del primer tiempo del siguiente compás [4].

- **Ejecución:** Este motivo, compuesto por un grupo de *semicorcheas* ascendente, debe ejecutarse a la cuerda en la mitad inferior del arco con un pequeño *detaché* y en primera posición.

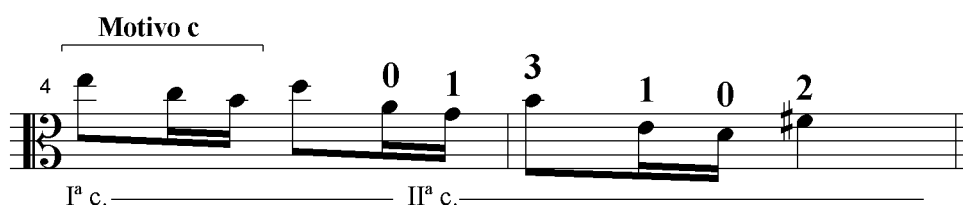


### [4-5] Motivo c.

Las siguientes intervenciones del **Motivo c** que aparecen en los compases [4-5] van cerrando descendentemente la intervención de la viola.

- **Ejecución:** Estos compases se deben ejecutar en la mitad inferior del arco y a la cuerda *detaché*.

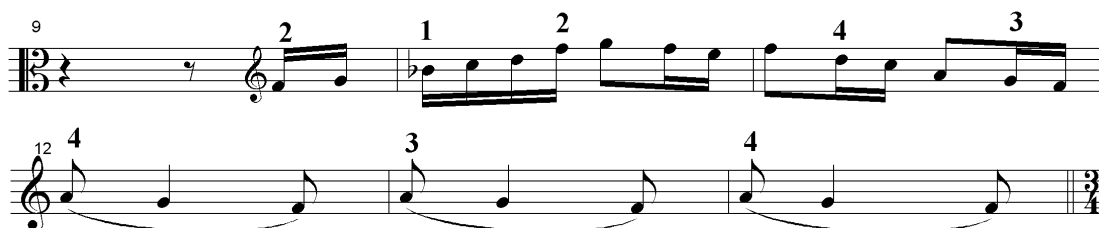
- **Recomendación:** Con el fin de evitar el *variolaje* que se puede producir entre la Iª y IIª cuerdas en este pasaje y más concretamente entre las dos últimas *semicorcheas* del compás [4] y la primera *corchea* y *semicorchea* del [5] es recomendable utilizar una digitación que permita ejecutar el compás [4] hasta su penúltima *corchea* **La** en Iª cuerda y la siguiente *semicorchea* **Sol** y la totalidad del compás [5] en IIª cuerda.



## [9-14]

- **Interpretación:** En estos compases aparecen el **Motivo b** [9-10] y el **Motivo c** [10-11] que deben ser interpretados según los criterios anteriormente expuestos.

- **Digitación:** Se aconseja para su ejecución la siguiente digitación:



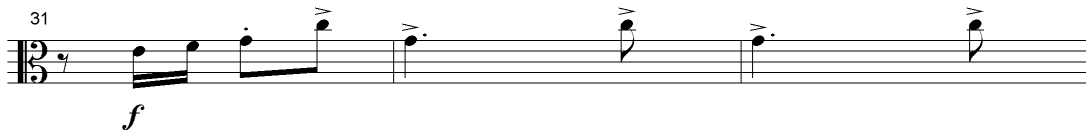
- **Justificación:** Como se puede apreciar en cada uno de los compases [12] [13] y [14], que contienen el mismo diseño rítmico y melódico, se ha optado por modificar la digitación para dar en todo momento una interpretación sorpresiva y diferente a las demás. Esta variedad se puede apreciar acústicamente al cambiar continuamente el registro de la viola en donde se ejecuta.

- **Recomendación:** Conviene destacar y explotar cualquier tipo de *glissando* expresivo que se pueda producir, como por ejemplo entre los compases [12-13-14], lo que dará a la interpretación un carácter más jazzístico, fresco y desenfadado.

## [31-33]

- **Atención:** Vuelve a aparecer el **Motivo a** con la diferencia de que la segunda *corchea* aparece acentuada. En los dos compases siguientes [32-33] también están acentuadas tanto la *negra con puntillo* como la *corchea*.

- **Ejecución:** A la hora de ejecutar este acento se hace indispensable parar el arco y colocarlo sobre la cuerda para atacarla con más peso y energía, con la ayuda de un poco de vibrado. Esto implica tener que robar un poco de valor a la *negra con puntillo* para la correcta preparación y posterior ejecución de la *corchea* acentuada.

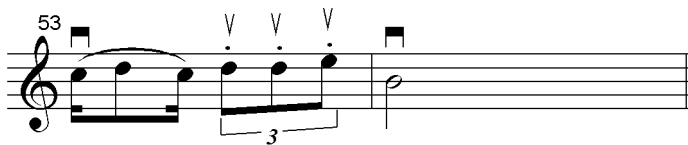


## [53]

En este compás la viola realiza un nuevo motivo, **Motivo d**.

- **Interpretación:** Hay que imprimir a este motivo un carácter ligero y lúdico.

- **Ejecución:** En la primera posición. Se debe ejecutar el *tresillo* siempre **arco** arriba en cada una de sus notas, en medio del arco y con un matiz no tan presente como en el primer **Motivo a**.



## [115-119]

Últimos compases del **Andantino**, en los que desaparece paulatinamente esta sección para enlazar con el nuevo **Vivace**.

- **Interpretación:** El matiz indicado es de *p*. Hay que interpretarlo con un carácter muy íntimo y recogido, con un sonido muy cantado y aterciopelado pero siempre en un registro del instrumento que no sea demasiado agresivo y en el que podamos conseguir un matiz sonoro acorde con las exigencias del compositor.

- **Ejecución:** La mejor solución es la de ejecutar este pasaje en 5ª posición sobre la segunda cuerda y empezando **arco** arriba, siempre alejado del puente y casi *sul tasto*.

- **Digitación:** La digitación propuesta es la siguiente:

## [173-177]

Últimos compases del segundo movimiento en el que el compositor nos indica la agógica más lenta de este *Scherzo* (**Lent**).

- **Interpretación:** El cambio a un tempo más reposado debe ser súbito y sin preparación alguna ya que entre el **Vivace** del que veníamos anteriormente y el **Lent** no debe existir ningún tipo de *ritardando*. Del mismo modo evitaremos cualquier tipo de *ritardando* para finalizar el movimiento.

- **Conviene evitar:** La utilización de la Iª cuerda debido a la textura oscura y pesante del sonido en este pasaje. Se aconseja la **ejecución** entre la IIª y IIIª cuerdas.

- **Arco:** Hay que realizar las arcadas con todo su valor al igual que las notas sueltas pasando el arco necesario para conseguir más peso en estas últimas procurando sobretodo que no salgan apresuradas o cortas.

## TERCER MOVIMIENTO.

En este tercer y último movimiento de la sonata no aparece reflejada la indicación agógica en la *particella* de viola, sin duda a causa de un error de imprenta. Sí podemos encontrar la indicación de **Allegro moderato** en la partitura general del piano por lo que debemos establecer un tempo fluido del discurso musical siempre dentro de esta agógica.

### [17-19]

- **Interpretación:** El **Tema A**, a cargo de la viola, debe interpretarse con *arcadas* amplias y expresivas dentro de un matiz de *p* como indica el compositor. Es muy importante aquí el buen uso del *vibrato* para imprimir al discurso musical la expresividad necesaria.

- **Ejecución:** Ejecutaremos estos primeros compases en la segunda cuerda procurando evitar la utilización de la primera.

The image shows a musical score for the viola, measures 17-19. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as *p* (piano). The music consists of three measures. Measure 17 starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5, all with upward bows. Measure 18 starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5, all with upward bows. Measure 19 starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5, all with upward bows. The score includes fingerings: 3 for the first measure, 1 for the second, and 1, 3, 1, 2 for the third. There are also dynamic markings and articulation marks.

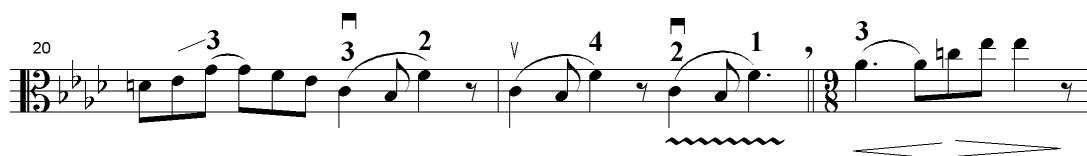
- **Arco:** Como podemos apreciar en el ejemplo anterior la cabeza del tema la comenzaremos, siempre que aparezca, arco arriba.

- **Atención:** es importante dar el valor correcto a la *negra* del primer tiempo del compás [18] y no prolongar su valor sobre el silencio de *corchea*.

## [20-22]

- **Atención:** realizar una pequeña respiración al comienzo del compás [22] dado que hay que ejecutar el regulador de este compás.

- **Ejecución:** En estos compases continua cantando la viola el **Tema A** siempre sobre las dos cuerdas centrales hasta llegar al compás [22] en el que se ha de utilizar la primera cuerda para facilitar la ejecución del regulador.



- **Digitación:** Como vemos en el ejemplo anterior hemos propuesto una digitación diferente en cada una de las repeticiones del motivo de ligadura de *negra-corchea-negra* que aparecen sucesivamente en estos compases.

- **Interpretación:** Son aconsejables los *glissandos* expresivos, sobre todo los que se producen de una manera ascendente, como ocurre entre la primera *corchea Si* bemol y la segunda *negra Fa* del compás [21]. La tercera vez que aparece este motivo al final del compás [21] se puede ejecutar con un poco de *cedendo* o *ritardando*.

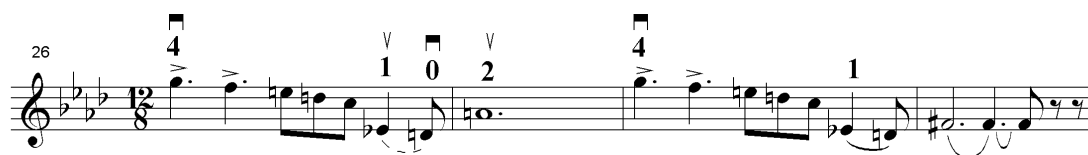
## [26-28]

- **Interpretación:** Es aquí donde la frase de la viola alcanza su punto más álgido. Acentuaremos las dos primeras notas, siempre desde la cuerda, desde el talón del arco y con mucho *vibrato*. En matiz de *f*.

- **Ejecución:** El compás [28] es una copia literal del [26]. Por ello, en el [26] soltaremos la ligadura entre la *negra* y *corchea* del último tiempo del compás, mientras que en el compás [28] respetaremos esa ligadura. De esta manera el compás [27] viene



arco arriba conduciéndonos de nuevo al talón del arco y poder acentuar otra vez las *negras con puntillo*.



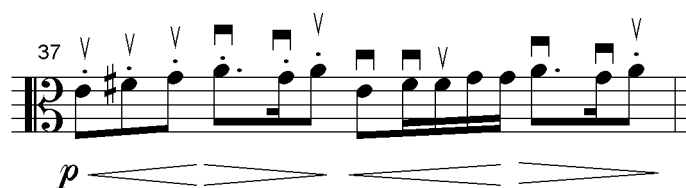
### [36]

- **Atención:** El *Mi redonda con puntillo* que aparece en el compás debe ser natural y no bemol como aparece en la partitura.

### [37]

- **Interpretación:** Aparece el segundo tema, **Tema B**, en la viola. Este tema debe ser interpretado de manera totalmente diferente al anterior. Mientras el **Tema A** era expresivo, cantado con *vibrato* y amplias arcadas el nuevo **Tema B** presenta un carácter desenfadado, más saltado, suelto y rítmico que el anterior.

- **Ejecución:** Las tres primeras *corcheas* se realizarán arco arriba para dar dirección a la música y caer arco abajo sobre la primera *corchea con puntillo* que es el punto culminante del regulador marcado sobre la partitura.



### [42-44]

- **Atención:** En el compás [42] hay que señalar una errata de impresión ya que la *negra* del primer tiempo **Mi** tiene que ser bemol y en el papel no se indica. Sin embargo en la siguiente *corchea Mi* del segundo tiempo de este mismo compás sí que aparece un becuadro, lo que indica que el **Mi** anterior *negra* es bemol.



- **Interpretación:** Se debe graduar la intensidad sonora hacia el *p* en el compás [44]. La repetición que se produce en las negras con puntillo de los compases [43-44] se debe interpretar a modo de eco siendo el segundo grupo más piano que el primero.

- **Arco:** Utilizaremos, tanto para el primer grupo de dos *negras con puntillo* como para el segundo, el arco abajo recuperando el arco en la punta, pero pasaremos evidentemente menos arco en la punta para realizar el segundo y conseguir el efecto indicado.

## [80-81]

- **Recomendación:** Estos compases se pueden interpretar en su totalidad sobre la segunda cuerda subiendo hasta la 5ª posición en el **Re** *negra* con puntillo y cerrando esta intervención descendentemente hacia el **Do** bemol.



## [83-84]

- **Interpretación:** En estos compases en los que se repite el patrón anterior, se debe utilizar la Iª cuerda y no la IIª, ya que esta vez se recalca la intervención de la viola. Hay que señalar que la viola no cierra ahora la intensidad del sonido sino que por el contrario la abre cada vez más de una manera ascendente hacia el **Fa** sostenido.



## [86-87]

- **Ejecución:** Este pasaje de mordentes debe ejecutarse en la mitad inferior del arco comenzando el primero de ellos arco abajo. Conviene parar bien antes de realizar el mordente manteniendo el arco totalmente colado a la cuerda y sin abandonar el peso del brazo sobre el arco. Es obvio que los mordentes deben realizarse con la mayor rapidez posible y las *corcheas* deben ser cortas y ejecutadas con un golpe de arco *staccato*.

- **Digitación:** La digitación propuesta para este pasaje es la siguiente:



- **Interpretación:** Es importante interpretarlo con un matiz destacado y con gran claridad y precisión rítmicas.

## [112]

- **Atención:** Se produce en este compás un brusco cambio de agógica (**Piu Mosso**). Por consiguiente el tempo en este pasaje debe ser mucho más acelerado.

- **Ejecución:** Con amplias arcadas, muy rítmico y con un *vibrato* muy activo, ya que se trata de un pasaje bastante expresivo. La primera arcada (arco arriba) de este compás debe englobar el grupo de tres *corcheas*, la *negra* y la *corchea* siguiente, y excluir la *negra* del tercer tiempo contrariamente a lo que se indica en la partitura. Para después comenzar otra arcada (arco abajo) que contenga las dos *negras* restantes, al igual que ocurre en los compases [116-117-118-119], que contienen la misma figuración rítmica.



## [137-140]

- **Interpretación:** Después de un *allargando* sobre las dos últimas *negras* del compás [136] y una pequeña respiración musical entre los compases [136-137] nuevamente aparece un último cambio de *agógica* en este último fragmento de la obra. Estos compases deben interpretarse con un tempo muy rápido y vivo dada que la indicación que aparece es de **Prestissimo**.

- **Ejecución:** Aunque las *corcheas* no aparecen con punto ello no significa que tengan que ejecutarse a la cuerda *detaché*, sino que, por el contrario, hay que emplear aquí un golpe de arco saltado y ligero en el centro del arco como si se tratara en realidad de *corcheas* con punto.

Prestissimo

137 *p*

138 *p*

## [152]

- **Ejecución:** En este compás aparece una nueva y última célula rítmica compuesta por *semicorcheas*. Estas *semicorcheas* deben ejecutarse a la cuerda con un pequeño *detaché* articulado, y dejando todo el peso del brazo derecho sobre el arco y las cuerdas, ya que se trata de un pasaje en la IV<sup>a</sup> cuerda y en este registro la viola necesita incrementar la potencia del sonido.

152 4

## UBICACIÓN EN LA PROGRAMACIÓN DIDÁCTICA

Esta sonata puede trabajarse perfectamente a final de Grado Medio<sup>17</sup> o incluso en el primer curso de Grado Superior<sup>18</sup>. Su estudio permite introducir al alumno en el repertorio violístico español del siglo XX. Los recursos técnicos que presenta esta obra se adaptan perfectamente a los contenidos de final de Grado Medio y Principio de Superior, permitiendo trabajar y desarrollar en el alumno:

- el *vibrato* (expresivo)
- amplitud y proyección del sonido (cantando)
- Afinación (numerosa presencia de alteraciones accidentales propias del s. XX)
- Fraseo.
- Estudio del detaché.
- Diferentes velocidades del arco.

---

<sup>17</sup> El Grado Medio consta de tres ciclos de dos cursos cada uno. De este modo esta sonata estaría enclavada en el tercer y último ciclo del grado, es decir 5º y 6º cursos.

<sup>18</sup> El Grado Superior consta de cuatro cursos.

<b>AUTOR:</b>	<b>SALVADOR BROTONS SOLER</b>		<i>17-05-1959 Barcelona</i>
<b>TÍTULO:</b>	<b>Sonata para viola y piano Op. 28</b>		
<b>EDICIÓN:</b>	Barcelona, Clivis Publicacions, mayo 1996.		
<b>ARCHIVOS DONDE ESTÁ REGISTRADA:</b>	Sociedad General de Autores y Editores SGAE[3208794] Biblioteca Nacional [MP/3334/40] Fundación Juan March [M-2695-B/27603] Associació Catalana de Compositors [AC 134]		
<b>FECHA DE COMPOSICIÓN:</b>	<b>1982</b>		
<b>MOVIMIENTOS DE LA OBRA:</b>	1º- Moderato amabile 2º- Adagio lugubre 3º- Molto allegro		
<b>DURACIÓN TOTAL DE LA OBRA:</b>	16'		
<b>ESTILO:</b>	Formalmente académico (forma sonata), de tonalidad fluctuante o polar, melodías construidas con grandes saltos interválicos y utilización de la disonancia. Corriente Neorromántica.		
<b>RECURSOS VIOLÍSTICOS TÉCNICOS UTILIZADOS:</b>	Legato, détaché, spiccato, staccato, dobles cuerdas, armónicos, col legno, sul ponticello.		
<b>Nº DE PÁGINAS:</b>	Parte de viola: Portada y 11 páginas impresas.  Partitura General: 2 hojas de portada y 37 páginas impresas, más página de contraportada.		
<b>DIMENSIONES DE LA PARTITURA:</b>	29'7 x 21 cm.		
<b>UBICACIÓN EN LA PROGRAMACIÓN DIDÁCTICA DE VIOLA DE LOS CONSERVATORIOS:</b>	3º - 4º curso Grado Superior		
<b>GRABACIONES:</b>	- Compact Disc: Paul Cortese (Viola) y Ángel Soler (Piano). Barcelona. Original sound recording by Edicions Albert Moraleda 1997. - Compact Disc: Sarah-Jane Bradley (Viola) y Jordi Massó (Piano). Barcelona. Picap S.L. 1994. - Compact Disc: Constance Whitman (Viola) y Albert Nieto (Piano). Barcelona. Edicions Albert Moraleda 1996.		
<b>OBSERVACIONES:</b>	- Esta sonata fue estrenada en Madrid en el auditorio de la Fundación Juan March por Aureli Vila (Viola) y Mary Ruiz-Casaux Bazo (piano) en el año 1985. - Interpretada por Pablo García Torrelles (viola) y Pascual Jover Asurmendi (piano) en concierto ofrecido en Valencia, Club Diario Levante, 28 de octubre de 2004.		

### 2.2.2 Ubicación de la obra y el compositor.

Esta *Sonata para viola y piano* Op. 28 (1982) fue compuesta por **Salvador Brotons** en la ciudad de Barcelona, recién acabado su servicio militar y siendo flauta solista de la Orquesta de Liceo. Eran momentos de gran actividad profesional y perfeccionamiento musical para el compositor ya que además ocupaba el puesto de segundo flauta de la Orquesta Sinfónica de Barcelona y estudiaba composición con **Montsalvatge** en el Conservatorio Superior Municipal de Barcelona, además de realizar estudios de dirección y acompañamiento, etc. Una vez finalizados los estudios de Barcelona en 1983 marchó a Estados Unidos de América en 1985 para perfeccionar su formación. Así pues, **S. Brotons** se encontraba en el momento de creación de su sonata para viola y piano en medio de una frenética vida musical, compaginando la práctica instrumental profesional como la compositiva a la vez que proseguía sus estudios en el Conservatorio.

El ambiente musical de la Barcelona de 1982 se centraba en las dos orquestas que se encontraban activas en ese momento: la Orquesta del Gran Teatro del Liceo y la Orquesta Ciudad de Barcelona.

La vida musical en el conservatorio era muy interesante dada la presencia de grandes músicos y pedagogos que impartían una excelente docencia. Entre otros podemos destacar a **Xavier Montsalvatge** (en composición), **Manuel Oltra** (de quien nuestro compositor aprendió a armonizar una melodía al piano), **García Gago**, **Ros Marbá** (en dirección de orquesta), etc...

La *Sonata para viola y piano* Op.28 es su tercera sonata. Anteriormente compuso la *sonata de flauta y piano* Op. 21 y la *sonata para violonchelo y piano* Op.19 que son también sonatas muy tempranas. No obstante la sonata de viola es la más extensa, con diferencia, de las tres.

### 2.2.3. Biografía.

**Salvador Brotons Soler** nació el 17 de mayo de 1959 en la ciudad de Barcelona, en el seno de una familia de músicos. Comenzó sus estudios de flauta con su padre **Josep Brotons**, que también era flautista. En el Conservatorio Municipal de Barcelona obtuvo los títulos superiores de flauta, composición y dirección de orquesta.

En 1977 se incorporó como flautista primero en la Orquesta Sinfónica del Gran Teatro del Liceo y en el año 1981 ingresó como miembro de la Orquesta Ciudad de Barcelona, puestos que ocupó hasta el año 1985. Mas tarde amplió sus estudios de composición y teoría de la música en l'Ecole d'Arts de Fontainebleau con **Henry Dutilleux** y **Narcís Bonet**. Consiguió una beca Fullbright, lo que le permitió hacer el doctorado en Composición en la Universidad de Florida en 1987, además de ampliar sus estudios de composición con **John Boda** y **Roy Johnson**, y de dirección de Orquesta con **Philip Surgeon** y de flauta con **Charles Delaney**.

En 1987 fijó su residencia en la ciudad de Portland, Oregón (EE.UU.), donde desarrolló su carrera en el campo de la composición y en el de la docencia. Ha sido profesor del Curso de Música de Cámara Europeo (La Caixa) y de la Portland State University, en las disciplinas de Dirección de Orquesta, Contrapunto, Literatura de la música e Historia de la Música.

Como instrumentista titular ha trabajado en diversas Orquestas de EE.UU. y Canadá.

Como director invitado ha dirigido numerosas orquestas en los cinco continentes, y las orquestas más prestigiosas del Estado Español.

Entre otras distinciones importantes ha conseguido el premio de Orquesta Nacional de España 1977, Premio Jove d'Or (1980), Premio Ciutat de Barcelona (1983 y 1986), Southeastern Composers League Award (1986), Madison University Flute Choir Composition Award (1987) y Premio Reina Sofía (1991).

Un gran número de sus obras han sido grabadas en CD, tanto en Europa como en Estados Unidos, por los sellos discográficos EMI, Auvidis, Albany, Gailly, RNE y Picap.

Desde 1991 es el director titular de la Vancouver Symphony Orchestra (Estado de Washington) al frente de la cual ha sido distinguido con el premio "Arts Council"



otorgado por el Clark County y la ciudad de Vancouver, actividad que compagina con la docencia en l'Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC), en las especialidades de dirección de orquesta y composición.

Trabajador infatigable, compagina hábilmente una intensa agenda como director de orquesta, la docencia y la composición de un importante número de encargos de obras de todo género.

#### **2.2.4. Notas sobre el catálogo.**

Como compositor ha escrito más de 80 obras<sup>19</sup>, mayoritariamente orquestales y de cámara. Su obra se divide en 2 obras de música escénica, 17 obras de música sinfónica, 2 obras de banda, 3 obras de coro con acompañamiento, 6 obras para coro, 3 para voz y acompañamiento, 36 para conjunto instrumental, 11 obras par instrumento solista y en lo que se refiere a la música popular 8 Sadanas.

Además ha escrito 3 sonatas para instrumentos de cuerda como: la *Sonata para violonchelo y piano Op.19* escrita en 1978, una *Sonata para violín y piano* de 1994, a parte de la *Sonata de viola y piano*.

Ha ganado quince premios de composición, entre ellos el "Premio Orquesta Nacional de España" (1977) por las *Quatre Peces per a Cordes*; el premio "Jove d'Or" (1980); en dos ocasiones el "Premi Ciutat de Barcelona": en 1983 por su *Primera Simfonia* y en 1986 por la obra *Absències* para narrador y orquesta; "Southeastern Composers League Award" por la *Sinfonietta da Camera* (1986); "The Madison University Flute Choir Composition Award" (1987) por la *Suite de Flautes* y el "Premio Reina Sofia de Composición (1991) por la obra *Virtus*. También ha recibido numerosos encargos de composición entre los cuales destacan la ópera en dos actos *Reverend Everyman* (Florida State University, 1989), *Sonata da Concerto* para trompeta y banda (University of Wyoming, 1992), *Conmemorativa para orquesta* (Orquesta RTVE, 1995), *Concert de flauta i orquestra* (Conferenza dil Mediterraneo, Sicília-Itàlia, 1997), la opereta en dos actos *Abans del Silenci* (Generalitat de Catalunya, 1998), *Concert per a guitarra i orquestra* (Fundación Cervantes de

---

<sup>19</sup> Catálogo que se puede encontrar en el Anexo I.

Varsòvia, 1999), *Essentia Vitae* (University of Arizona, 2000) y el Septeto *Prada 1950* (Festival Pau Casals a Prada, França 2000), *Oda a Verdaguer* (Ayuntamiento de Vic 2001) y la Ópera para niños *El mercader dels somnis* (UNICEF 2002).

Un buen número de sus obras han sido editadas y también grabadas en diversos CDs tanto en Europa como en EEUU con los sellos EMI, Auvidis, Albany Records, Claves, RNE, etc.

Por lo que respecta a la viola, esta desempeña un importante papel en el catálogo del compositor. De hecho, en su *Cuarteto con piano Op.48*, la viola goza en esta obra de un papel muy interesante en el encabezamiento del tema en su segundo movimiento por ejemplo. Un *Trío para flauta, viola y arpa Op.13* con un destacado papel para la viola. Además la viola está presente en sus 4 *Cuartetos de Cuerda* y en diversas obras para orquesta de cámara.

#### **2.2.5. Estilo.**

El estilo compositivo de **S. Brotons** se ha mantenido siempre bastante uniforme en toda su abundante obra. De hecho no podemos distinguir distintas etapas creativas a lo largo de su vida. En general, la estética que presenta su producción fluctúa entre lo tonal y lo atonal en lo armónico, es decir el uso de una tonalidad fluctuante o lo que se ha dado en llamar música polar. Cada obra, no obstante, se encuentra concebida bajo distintos criterios estéticos o compositivos.

Su manera de componer consiste en crear una melodía y después armonizarla a su gusto, sin prestar demasiada atención a la jerarquía tonal, ya que realmente no piensa en tonalidades. En otras ocasiones parte de una combinación de acordes, de un esquema de acompañamiento, que le suscita una melodía u otra. El tipo de composición es totalmente libre. El desarrollo armónico de sus composiciones no es atonal ni tampoco tonal. Está a medio camino entre estos dos aspectos. Se trata, en definitiva, de una tonalidad fluctuante.

Le preocupa la belleza de las melodías, que cuida al máximo. Considera que la melodía es primordial. Busca, por tanto, melodías interesantes y que además sean líricas, ya que le gusta que el instrumento pueda disfrutar cantándolas.

Su *Sonata para viola y piano* cumple estos criterios estilísticos: es una obra tonal que fluctúa constantemente entre tonalidades distintas a las que nunca llega por completo. Habría que definirla, más bien, como obra polar, ya que aparecen distintos centros polares hacia los que se dirige la música para caer más tarde en otros distintos. Presenta, sobre todo en su último movimiento, influencias, por un lado, de **Bartók** en cuanto a la forma de escritura y rítmica, y, por otro, de **Stravinsky**, **Hindemith**, o **Prokófiev**, con pasajes propiamente politonales.

Su estilo está orientado hacia la corriente neorromántica, con influencias estilísticas situadas dentro de la música tonal de principios de siglo XX. La frescura de sus melodías y la flexibilidad de los esquemas morfológicos desembocan casi siempre en obras dotadas en una gran eficacia comunicativa. Rasgos que en la música de **Brotons** son pilares básicos.

Una muestra del alejamiento que demuestra **Brotons** con respecto a la música dodecafónica o serial, es el rechazo de una beca mediante la que tuvo la oportunidad de trabajar con **Pierre Bulez**. Comprometido con su estilo de música tacha a esta otra de fría, e inexpresiva, demasiado cerebral y repleta de efectos.

#### 2.2.6. Génesis de la obra.

**S. Brotons** empezó a trabajar en los primeros esbozos de los temas A y B del primer movimiento cuando se encontraba en Fontainebleau, en el verano de 1981 trabajando con **Dutilleux**. La finalizó en enero de 1982, es decir unos ó 5 meses más tarde. No fue una obra de escritura fácil y rápida. Fue, por el contrario, lenta y muy reflexionada. El compositor estaba tan ocupado con su intensa actividad musical que tenía muy poco tiempo para dedicar a la composición, que realizaba en ratos libres y durante las noches.

Recibió algunas indicaciones y sugerencias referentes a los puentes que podía ampliar por parte de **Montsalvatge** durante el periodo de gestación. Además le animaba a insistir más en la disonancia por lo que se refiere al tratamiento armónico y le ayudó

en la revisión sin ninguna imposición de criterios. De hecho **Montsalvatge** dejaba mucha libertad a la espontaneidad de cada persona.

La viola ha fascinado a **S. Brotons** desde siempre. Ya en su primera estancia en Francia pudo relacionarse con violistas franceses que le contagiaron el gusto por la sonoridad de este instrumento.

Se decidió a escribir la sonata para viola por varias razones. Una es la falta de repertorio que tiene la viola frente a otros instrumentos como pueden ser el violín o el violonchelo. Por otra parte la viola merece una atención que durante mucho tiempo no se le ha prestado. Para el compositor contemporáneo este instrumento, interpretado hoy día por muy buenos violistas, es un aliciente para dedicarle nuevas obras. Además estaba **Aureli Vila**, viola solista de la Orquesta del Liceo y viola del *Cuarteto Sónor*, conocedor de la música que componía **Brotons** (sobre todo de su cuarteto) quien le pidió que le compusiera una sonata para viola. Y también estaba **Jordi Jané**, otro violista de la Orquesta de Barcelona, que se involucró en la creación de la sonata dando sus consejos sobre arcos y digitaciones. En definitiva la insistencia de estos dos protagonistas está en el origen de la realización de esta sonata. Sin embargo no fue dedicada a nadie en particular.

Esta sonata se presentó como un requerimiento, de los estudios de conservatorio, para la clase de 2º curso de composición. En ese año se exigía la creación a cada alumno de una sonata, ocasión que **Brotons** aprovechó para realizar esta sonata para viola y piano.

### 2.2.7. Análisis musical.

Al abordar la lectura de la *Sonata para viola y piano (1982)* de **Brotons** se nos presenta, a primera vista, una melodía con intervalos amplios, notas extrañas y con abundantes alteraciones, que confieren, de entrada, a toda la obra, una dificultad melódica considerable. Del mismo modo, la armonía y el acompañamiento del piano tampoco son fáciles de entender ni de entonar. La complejidad de formas musicales y la mayor libertad de lenguaje y estructura características de las obras del s. XX hacen pensar, en un primer momento, que se trata de una obra compleja de difícil análisis.

Sin embargo una lectura más detallada de la sonata permite observar que los tres movimientos de que consta:

1. **Moderato amabile** (corchea = 120-126)
2. **Adagio lúgubre** (negra = 44)
3. **Molto allegro** (negra = 160)

conforman una estructura más bien clásica de concierto, con un primer movimiento rápido, seguido de un tiempo lento donde la viola puede expresar y cantar la melodía con el sonido profundo, íntimo y aterciopelado que la caracteriza, para acabar con un tercer movimiento más rápido y de carácter virtuosístico.

**Brotons** se decanta pues por una estructura clásica (movimiento rápido/lento/rápido) en clara contraposición con las tendencias vanguardistas de otros compositores europeos del s. XX, como **G. Ligeti**, **A. Schoenberg**, **J. Françaix** o incluso **P. Boulez**, que apuestan por fórmulas más innovadoras y modernistas.

- PRIMER MOVIMIENTO (**moderado amabile** “Corchea =120-126”)

En este primer movimiento sorprende, como ya hemos mencionado anteriormente, la poco habitual melodía que presenta la viola con intervalos de 5ª y saltos entre notas extrañas a la tonalidad que le confieren un carácter de desconjunción melódica. Por lo que se refiere al carácter tonal de la partitura, no se puede establecer una tonalidad concreta y estable para toda la obra. De hecho, el cambio de tonalidades a lo largo de la composición es constante por lo que no se puede hablar de una sola tonalidad sino de una **tonalidad fluctuante**. En efecto, nos encontramos ante una partitura en que la armonía está dirigida hacia unos polos tonales. Por lo que, más que recurrir al término de música tonal o atonal, sería más propio hablar de **música polar**.

Nos encontramos ante una clara *forma sonata* en donde la primera sección o **Exposición** se encuentra comprendida entre los compases [1-42]. En ella encontramos un tema, que llamaremos **Tema A** [an cru.1-21] en compás de compasillo y que es presentado por la viola con carácter anacrúsico.

Si los intervallos de 5<sup>a</sup> mencionados y otros grandes saltos interválicos que presenta esta melodía la hacen poco convencional, las agrupaciones de figuraciones rítmicas, por el contrario, son realmente clásicas y escolásticas (grupos de cuatro *semicorcheas*, *negras con puntillo*, *corcheas*, *corcheas con puntillo* ligadas a *semicorcheas* y *tresillos de corchea*).

Por todo ello, podemos decir que nuestro compositor utiliza una escritura clásica exenta de agrupaciones rítmicas irregulares como *cinquillos*, *septillos* etc. propias de lenguajes más modernos.

**Moderato amabile**

De igual modo, el piano realiza un acompañamiento que nos recuerda al acompañamiento de “bajo Alberti” [1-3] en la mano derecha, mientras que en la izquierda presenta figuras grandes a modo de pedales (*blancas* y *negras*). El carácter anacrúsico que muestra la viola al principio del **Tema A** es ahora retomado por el piano en cada compás en progresión descendente.

**Moderato amabile**

The musical score is divided into three systems. The first system features the Viola and Piano. The Viola part begins with a half note G4, followed by quarter notes F#4, E4, and D4, marked with dynamics *p* and *amabile*. The Piano accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. The second system shows the Solo Viola playing a more complex melodic line with dynamics *f* and a triplet of eighth notes. The Piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. The third system shows the Solo Viola playing a melodic line with dynamics *mp* and *pp*, ending with a fermata. The Piano accompaniment includes dynamics *p dolce* and *p espr.*

El tema de la viola [anclu.6-9] pasa a ser interpretado por el piano (respetando de este modo las normas clásicas en las que el tema va apareciendo claramente en cada uno de los instrumentos por separado) mientras la viola permanece en silencio para entrar en el **Tema a'** [anclu.10-16], que hace función de puente o enlace hacia el nuevo **Tema B**, con un motivo extraído del **Tema A** con el mismo carácter anacrúsico pero esta vez por grados conjuntos con un intervalo de 7<sup>a</sup> mayor descendente y con una mayor ornamentación, lo que implica la aparición de una figura rítmica nueva construida con *fusas*. En esta parte en la que el piano presenta el **Tema A** [anclu.6-9], van apareciendo presentando motivos en la mano derecha, que serán retomados en el **Tema a'** por la viola, como ocurre en el compás [8] y [9]. Así mismo, en los compases [8-9] la figuración de *fusas* va en progresión descendente hasta que entra la viola en la *anacrusa* del compás [10].

Todo ello nos conduce de nuevo al **Tema A** [ancru.17-21] en el que se va diluyendo la escritura [21-22] para dar paso al **Tema B** [22-42].

El nueva **Tema B**, que abarca los compases [22-42], está escrita bajo una agónica de (**Meno mosso** “corchea = 112”) y en compás de 5/4. Este tema es mucho más reposado que el primer **Tema A**. En contraposición, sorprende su estructura esta vez con una melodía construida no por intervalos amplios sino por grados conjuntos. Aparece un *ostinato* en el piano (mano derecha) con la indicación de (*pianissimo dolcissimo*). Mientras, la mano izquierda del piano realiza acordes amplios y complejos. En efecto, del compás [22] al compás [26] el piano realiza una introducción al **Tema B** con una clara progresión cromática descendente (**Do** sostenido, **Do** natural, **Si**, **La** sostenido). Así mismo resulta curioso señalar que la mano izquierda del piano realiza la misma figuración rítmica desde el compás [22] al [43], es decir, durante toda la presentación del **Tema B**.



Siguiendo el discurso musical encontramos la entrada de la viola en el compás [27] con el **Tema B** que había introducido el piano con el *ostinato* de los compases [22-26]. Este nuevo **Tema B** presenta un carácter más melódico y expresivo, con un matiz de *piano* y con reguladores que se abren y cierran por compases. En él, aparece el grupo de *tresillo de corcheas* que introducía el piano en el *ostinato* pero esta vez está más integrado en la melodía y se encuentra más desarrollado.

El *ostinato* del piano se va diluyendo para dar paso a un juego de intercambio de papeles entre la viola y el piano que van imitando el discurso melódico de *tresillo de corcheas* como ocurre por ejemplo en el compás [29], [30], y sucesivos.

Súbitamente el *ostinato* de *tresillo de corcheas* del piano se transforma en el compás [39] en un *ostinato* de *semicorcheas*, mientras la viola continua realizando la melodía con elementos del **Tema B**. De esta manera del compás [39] al [42] se va preparando una nueva Sección (**allegro marcato**) con la introducción del *ostinato* en *semicorcheas* a modo de progresión ascendente. De igual modo la viola sigue esta progresión, a modo de enlace hacia el desarrollo, con la cabeza del **Tema B** que se va presentando cada vez una 3ª más alta (**Fa, La, Do, Mi**) hasta llegar al compás [43] con un **Sol** sostenido.

Esta primera sección o **Exposición** quedaría establecida de la siguiente manera:

**EXPOSICIÓN** [ancru.1-42]

- **Tema A** [ancru.1-9]
 

- <b>Tema A</b> en la viola [ancru.1-5]
- <b>Tema A</b> en el piano [ancru.6-9]
- **Tema a'** (puente o enlace) [ancru.10-16]
- **Tema A** [ancru.17-21]
- **Tema B** [22-38]
 

- <b>Introducción</b> piano [22-26]
- <b>Tema B</b> en la viola [27-34]
- <b>Tema B</b> en el piano [35-38]
- **Enlace o puente** [39-42]

En este **Allegro marcato**, donde da comienzo el **Desarrollo** o segunda gran sección que abarca los compases [43-80], se nos presenta en el piano (mano derecha) el ostinato propiamente dicho que se había introducido anteriormente en el compás [39]. Este, como el anterior, está elaborado con elementos del compás [22].

En este **Desarrollo** o nueva sección, más energética que las anteriores, el compositor juega mucho con el intercambio de papeles entre viola y piano. Si en un primer momento es el piano quien presenta el *ostinato* mientras que la viola realiza acordes en dobles cuerdas con el *motivo anacrúsico* del **Tema A** alternando este con los *pizz.* en un contexto de escritura más bien diluida y reducida en contraposición con el

piano. En el compás [57] se intercambian los papeles. Es decir la viola realiza esta vez el *ostinato* que antes estaba realizando el piano, y este introduce como novedad la cabeza del **Tema B** pero con una figuración rítmica ampliada en el compás [57].

The image shows two systems of musical notation. The first system, labeled 'Solo' and 'Piano', covers measures 57 and 58. The Viola part (Solo) is in the bass clef and plays a rhythmic ostinato of eighth notes. The Piano part (Piano) is in the treble clef and plays a melodic line with a triplet. The second system, also labeled 'Solo' and 'Piano', covers measures 59 and 60. The Viola part continues the ostinato, and the Piano part plays a melodic line with a triplet and a descending glissando in the bass clef.

Así llegamos al compás [70-71], en el que el elemento de *semicorcheas* queda disuelto o se va disolviendo poco a poco para preparar el **Tempo primo** en el compás [81] en donde da comienzo la **Reexposición** o tercera sección. En estos últimos compases del **Desarrollo**, se van produciendo imitaciones de *semicorcheas* entre la viola y el piano. Este hecho tiene también una raíz muy clásica ya que el compositor prepara muy bien las transiciones de un tema al otro. Como recurso novedoso y que produce aún más un efecto de disolución es lo que ocurre en el compás [79-80], a modo de enlace, en el que la viola realiza un *glisando* ascendente y descendente antes de iniciar el **Tema A** en la anacrusa del compás [81].

Esta segunda sección o **Desarrollo** queda, pues, estructurada de la siguiente forma:

**DESARROLLO** [43-80]

- **Ostinato** en piano y desarrollo **Tema A** en viola [43-56]
- **Ostinato** en viola y desarrollo **Tema B** en piano [57-70]
- Intercambio de grupos de semicorcheas [71-78]
- **Enlace** [79-80]

Seguidamente distinguimos una tercera y última sección o **Reexposición** que abarca los compases [ancru.81-115].

Primeramente aparece una reexposición del **Tema A** literal [ancru.81-90] en la voz de la viola. Después retoma el tema el piano introduciendo poco a poco, como hizo anteriormente, las figuraciones de *fusas* hasta la entrada de la viola en la *anacrusa* del compás [ancru.91]. Como ocurre en el **Tema a'** de la Exposición [ancru.10-16], pero esta vez una 5ª más baja.

Todo ello nos conduce a la reexposición del **Tema B** en el compás [97] (**meno mosso**), no antes de producirse una disolución del **Tema A** en los compases anteriores, introduciendo anticipadamente elementos del **Tema B** como es el *tresillo de corcheas* en los compases [95] y [96]. Incluso el compositor anticipa en estos últimos compases [92-96] el *tresillo* característico del **Tema B** pero ampliándolo en la voz del bajo del piano [92] [93] y en la mano izquierda ligeramente modificado [95-96].

Así mismo, la viola realiza una progresión descendente con la célula principal del **Tema B** en los compases [95-96] (**La**, **Sol** sostenido, **Sol** becuadro, **Fa** sostenido, **Mi**, **Re**) para llegar definitivamente con un **Do** sostenido al compás [97] con el motivo del **Tema B**.

Los motivos del **Tema B** [97-104] ahora aparecen engranados tanto en la viola como en el acompañamiento del piano. Se puede apreciar como el compositor introduce claramente la melodía del **Tema B** en el compás [98] en la mano derecha del piano que es seguidamente retomado en el compás [99] por la viola.

Meno mosso

Solo

Piano

97

*pp* *sotto voce appena espr.*

*p espr.* *il canto ma* *pp* *il resto*

99

*p espr.*

*pp non espr.*

Mientras que el piano continúa con el típico acompañamiento del **Tema B** la viola introduce repentinamente motivos del **Tema A**, a modo de **Coda**, a partir del compás [105] en progresión descendente hasta el final de la obra intercalando a su vez otras partes del **Tema A** y **Tema B** [106] [107].

Solo

Piano

105

*p*

*p*

Poco a poco se va produciendo una disolución en la escritura y una ampliación de motivos como ocurre en el compás [110] en la viola, con *pizz.* en el compás [111] y posterior ampliación [112] en la viola.

Todo ello para finalizar produciendo la sensación de alejamiento y disolución de los temas, perdiéndose en el *pianisísimo* (*ppp*) con dobles cuerdas en la parte de la viola en los últimos tres compases, y la ampliación del motivo de *tresillo de corcheas* en el último compás en la mano derecha del piano.

De esta manera la estructura de esta última sección que hemos llamado **Reexposición** quedaría configurada de la siguiente manera:

### **REEXPOSICIÓN** [81-115]

- **Tema A** [ancru.81-90]  
(Literal)

<ul style="list-style-type: none"> <li>- En viola [81-85]</li> <li>- En piano [86-90]</li> </ul>
--

- **Tema a'** (puente o enlace) [91-96]
- **Tema B** [97-104]
- **Coda** [105-115]

Resumiendo, podríamos establecer la estructura final del primer movimiento de la siguiente manera:

### **EXPOSICIÓN [ancru.1-42]**

- Tema A [ancru.1-9]
  - Tema A en la viola [ancru.1-5]
  - Tema A en el piano [ancru.6-9]
- Tema a' (puente o enlace) [ancru.10-16]
- Tema A [ancru.17-21]
- Tema B [22-38]
  - Introducción piano [22-26]
  - Tema B en la viola [27-34]
  - Tema B en el piano [35-38]
- Enlace o puente [39-42]

### **DESARROLLO [43-80]**

- Ostinato en piano y desarrollo Tema A en viola [43-56]
- Ostinato en viola y desarrollo Tema B en piano [57-70]
- Intercambio de grupos de semicorcheas [71-78]
- Enlace [79-80]

### **REEXPOSICIÓN [81-115]**

- Tema A [ancru.81-90]  
(Literal)
  - En viola [81-85]
  - En piano [86-90]
- Tema a' (puente o enlace) [91-96]
- Tema B [97-104]
- Coda [105-115]

Hemos podido comprobar, en el análisis de este primer movimiento, que el compositor, aun utilizando un lenguaje muy moderno es bastante respetuoso con las



formas clásicas. Incluso, respeta el diálogo entre los dos instrumentos, preparando los temas y utilizando mucho el intercambio de papeles entre la viola y el piano.

- SEGUNDO MOVIMIENTO (Adagio lúgubre “negra = 44”)

En contraste con el primero, **Brotóns** nos propone un tiempo más lento, breve y expresivo. Una vez más es irremediable compararlo con la forma clásica de concierto en la que, como ya comentábamos anteriormente, el segundo tiempo se caracteriza por ser más lento en contraposición con el primero y tercero. Así mismo, de nuevo el compositor nos vuelve a sorprender, pese a su lenguaje moderno y escritura armónica casi impresionista (por el color y atmósferas que crea con las armonías), con una estructura clásica y muy formal.

En este movimiento podemos distinguir tres grandes partes. Primeramente una hermosa y amplia **Introducción** o prelude que abarca del compás [1] al [23]. Esta, está escrita en compás de *compasillo*, con una agónica de **Adagio lúgubre** (negra = 44), en contraposición del **Moderato amabile** (corchea = 120-126) del primer movimiento. Todo ello es premonitorio de una escritura más expresiva y relajada, con sonoridades más profundas y lúgubres, como aclara la agónica indicada.

Comienza el discurso melódico del piano realizando una introducción [1-2], con motivos del **Tema A** del primer movimiento. Esta introducción presenta una escritura *ligada* en (*pp*) y con un carácter libre y cadencial, como se muestra en el tercer compás, en el cual se produce una cadencia establecida por dos acordes a modo de pedal y que sirven a su vez de colchón armónico para la introducción de la viola.

1 Adagio lugubre

Viola

Piano

*pp*

En efecto, en el compás [4-11] responde la viola con la misma introducción melódica que había presentado el piano anteriormente. En él, el compositor nos indica

la utilización de la *sordina* (*con sord.*), lo que le da un carácter al sonido más lúgubre y apagado consiguiendo crear una atmósfera muy íntima y expresiva en *pp*. Al igual que hizo anteriormente el piano el tema introductorio de la viola también está escrito con el motivo principal del **Tema A** que aparece en el primer movimiento.

The image shows a musical score for Viola and Piano. The Viola part is in bass clef and starts at measure 4 with a 'con sord.' marking and a 'pp' dynamic. The piano part consists of sustained chords. Dynamics for the Viola include 'espress.' and 'poco cresc.'

La segunda parte de esta introducción correspondería a los compases [12-23]. En ella el compositor quiere producir un *crescendo*, en el sonido, que es desarrollado por el piano [12-14] dejando paso después a la viola que en este caso toca sin sordina con un carácter más intenso y en *forte* (*f*) [15] para ir progresivamente descendiendo (por medio de una *escala cromática* descendente) y produciendo un *diminuendo* en el sonido hasta llegar de nuevo a *pp*.

Cerrando esta gran introducción, el piano [20-23] con una indicación de (*p espressivo*) anticipa el nuevo tema de este movimiento que llamaremos **Tema A**. Esta anticipación del **Tema A** aparece en el piano en la mano derecha en los compases [22-23], dando paso, de este modo, a la segunda gran **Sección** del movimiento que llamaremos **A**.

The image shows a musical score for Viola and Piano starting at measure 22. The Viola part is in treble clef and has rests. The piano part is in treble and bass clefs, showing a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include 'p.' and 'dim. e rall.'

Esta segunda **Sección A** que abarca los compases [24-64], está escrita con la indicación de (**Apena più ma sempre sostenuto** negra = 54) y realmente es así. Es aquí donde se termina el carácter libre y cadencial de la introducción y el tiempo empieza a

caminar un poco más hacia adelante. Siempre manteniendo el carácter (*ppp*) lúgubre y expresivo, la viola es la encargada de presentar, en su totalidad, el tema principal de la **Sección A** que ya hemos llamado anteriormente **Tema A** [24-36]. A su vez, en esta gran **Sección A** podemos distinguir tres pequeñas **partes**: La primera **a** [24-39], la segunda **a'** [40-57] y la tercera y última **a''** [58-64].

Como íbamos diciendo el **Tema A** está presentado por la viola el compás [24], mientras el piano realiza un claro acompañamiento en (*ppp*) con un motivo [24], que va a ser característico de este movimiento, compuesto por cuatro *semicorcheas* y dos *negras*. El piano es el encargado de cerrar esta primera **parte a** de la **Sección A** [36-39] con el **Tema A** ampliado en octavas (*ff*) y con la indicación de (*più movendo e rubato*).

24 Appena più ma sempre sostenuto

Viola

Piano

*ppp*

*a tempo*

25

Viola

Piano

*ppp*

En el compás [40] cambia de nuevo el carácter a (*pp*) (*molto espressivo e intimo*). En esta segunda parte de la **Sección A** [40-57] la viola presenta un desarrollo ornamental del **Tema A**.

Poco a poco este **Tema A** se va desarrollando con la introducción de nuevas figuraciones rítmicas de *seisillos* [46] y *fusas* [49]. Como curiosidad hay que señalar que vuelve a aparecer, en el compás [49] y sucesivos, la figuración rítmica del compás [24] el acompañamiento del piano en la mano derecha de esta manera llegamos a la última de las tres partes en que estaba dividida esta **Sección A**.

En esta última sección, la viola y el piano cantan una melodía. Por una parte la viola repite el motivo desarrollado de *tresillo* del **Tema A** [58] y por otra el piano canta la ornamentación del **Tema A** [58-63] como ocurría con la viola en el [40].

A partir del compás [64] se va preparando la transición a la **Coda** que empieza en el compás [65] hasta el [68]. Vuelve a aparecer el motivo de semicorcheas con *negras* [63-65] que aparecía anteriormente en el compás [24] pero esta vez en la mano izquierda del piano, cerrando esta **Sección A**.

En los compases [65-68] se produce una transición a la **Coda** por parte del piano y en compás de *compasillo* y que a su vez hace función de introducción, presentando elementos del **Tema A** del primer movimiento en los compases [66] y [67]. En el compás [69] aparece de nuevo la cadencia del piano con esos dos acordes característicos a modo de pedal que ya habían aparecido en el compás [3]. Todo esto dan pie a la cadencia final de la viola en (**Tempo I** de negra = 44), cerrando de este modo y acabando con una 8ª alta en (*ppp*), este segundo movimiento.

Resumiendo, la forma definitiva de este movimiento, quedaría establecida de la siguiente manera:

<u>INTRODUCCIÓN [1-23]</u>	<u>SECCIÓN A [24-64]</u>	<u>CODA [65-75]</u>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• 1ª Parte [1-11]</li> <li>• 2ª Parte [12-23]</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Parte a [24-39]</li> <li>• Parte a' [40-57]</li> <li>• Parte a'' [58-64]</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Transición/introducción [65-68]</li> <li>• Coda [69-75]</li> </ul>

Se trata, como conclusión, de una estructura de carácter libre con motivos extraídos del primer movimiento.

- TERCER MOVIMIENTO (Molto allegro “negra = 160”)

Es en este movimiento donde parece que **S. Brotons** inicia una tendencia más moderna en cuanto al tipo de escritura, ritmo y armonía. Todo ello evoca la escritura de **B. Bartók**, sobre todo en lo que se refiere al lenguaje armónico y rítmico extraído del folclore y con típicos ritmos húngaros. Además aparecen compases nuevos de (5/8 y 7/8), los cuales van apareciendo correlativamente en todo el tercer movimiento. Y como novedad introduce nuevos recursos técnicos en la viola como es el “*Col legno*”.

Así mismo, al igual que ocurre en los dos tiempos anteriores, respeta la gran forma clásica de concierto y este tercer movimiento se nos presenta en una agógica rápida y con una escritura muy rítmica y virtuosística.

Con un compás de 5/8, una agógica de (**Molto allegro** “negra = 160”) y un carácter o matiz de (*ff*) marcato, comienza el discurso musical de este tercer movimiento en la parte del piano que realiza una pequeña introducción [1-4] para dar paso después a la viola [5]. Esta introducción realizada por el piano presenta unas pequeñas curiosidades como son el uso de intervalos de 9ª entre los acordes. Acordes muy rítmicos y distanciados por esos grados intervalos de 9ª. Además con la indicación de (*Ped.*) en todos estos cuatro primeros compases iniciales, que confieren a la música un carácter popular y desenfadado al igual que el folclore húngaro presentado por **B. Bartók**.

The image shows a musical score for the beginning of the third movement. It consists of two staves: Viola and Piano. The Viola staff starts with a rest for four measures, then enters in the fifth measure. The Piano staff starts with a four-measure introduction marked 'ff marcato' and 'Ped.', followed by the Viola's entry in the fifth measure. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 5/8. The tempo is 'Molto allegro' and the note value is 'negra = 160'. The piano part includes a 'Ped.' marking and '(m. d.)' in the first measure of the introduction.

Se distingue claramente una gran parte o sección que llamaremos **Sección A** [1-29]. Después de la introducción del piano [1-4] interviene la viola presentando el tema que llamaremos **Tema a** [5-27]. Este **Tema a** está escrito con una figuración rítmica totalmente distinta al de los compases anteriores. Aparecen (*semicorcheas* con *corchea*, grupo de tres *corcheas*, *negras*, *corchea* ligada a otra *corchea* con punto, grupo de

cuatro *semicorcheas*, dobles cuerdas, dos *semicorcheas* con dos *corcheas* y notas dobladas en *semicorcheas*) y todo ello con el matiz de (*p leggiero*). Todo ello para conferirle ese aire, corto, rítmico y quebrado (rítmicamente hablando). Incluso en la parte del piano [5] aparece la indicación (*p come pizz.*), notas con punto (.) para su ejecución muy cortas y secas. El acompañamiento del piano [5-27] está basado en *corcheas*, con algunas intervenciones de dos *semicorcheas* con corchea. Siempre con una escritura muy vacía de notas pero muy rítmica.

Aparece la influencia de **Stravinsky** “*Petruska*” o **Milhaud**, en el compás [18] en el que en la parte del piano podemos encontrar una politonalidad. En efecto, en este compás aparecen conjuntamente las dos tonalidades de **Mi mayor** y **Do menor**.

Después de esta exposición temática aparecen tres compases [27-29] que hacen de puente hacia la **Sección B**, con una progresión descendente hacia el bajo del piano, dando paso de esta manera a la **Sección B** [30-54] con un *ostinato* en la mano izquierda del piano.

En los siguientes tres compases [30-32] se presentan los tres motivos que se van a desarrollar en esta sección. Uno es, como ya hemos dicho, el bajo tanto en las corcheras *ostinato* [30], que vuelve a aparecer un tono más bajo en el compás [34], un semitono más bajo en el [40] y otro semitono más bajo cuando llegamos al compás [41]. El otro motivo, se realiza con la mano derecha del piano en el compás [31] con el diseño rítmico de silencio de *negra*, *corchea*, *negra* y *corchea*. El tercer y último motivo es realmente lo que llamaremos **Tema b** que es cantado por la viola [32].

The image shows a musical score for Viola and Piano. The Viola part is on the top staff, starting at measure 29. It has a 7/8 time signature. In measure 32, it begins with a melodic line marked 'p cantando alla corda'. The Piano part is on the bottom staff, also in 7/8 time. It starts in measure 30 with a rhythmic accompaniment marked 'pp'. The piano accompaniment consists of a series of chords and eighth notes in the right hand, and a steady eighth-note bass line in the left hand.

Hay que señalar como curiosidad que el compositor ha escrito el **Tema a** y **Sección A** en compás de 5/8, mientras que el **Tema b** y **Sección B** se encuentra escrito bajo un compás de 7/8 principalmente.

Aparece un puente [50-54] que nos conduce nuevamente al **Tema a** en la viola y a otra nueva sección que llamaremos **Sección A'**. Ya en este puente aparecen elementos de la **Sección A** tanto en las *corcheas* en *pizz.* de la viola como en la figuración rítmica del piano, todo ello escrito en 5/8 lo que presupone una conducción al **Tema a** que también se encuentra escrito en compás de 5/8.

Esta sección, extraída de la **Sección A**, que llamaremos **Sección A'** abarca los compases [55-71]. Al igual que ocurre en la primera, en esta nueva **Sección A'** la viola presenta el **Tema a** pero esta vez una 9ª más alta y a partir del compás [ancru.57] por movimiento contrario.



The image shows two systems of musical notation. The first system, measures 55-57, features a Viola part in the upper staff and a Piano part in the lower staff. The Viola part is marked 'arco' and 'p' (piano). The Piano part consists of a bass line with chords and single notes. The second system, measures 58-60, shows the Viola part with a repeat sign and a key signature change to one sharp (F#). The Piano part continues with a bass line.

El compás [59] es copia del [9] y sucesivos. Por medio del bajo del piano se va produciendo un puente [69-71] que nos conduce a otra sección que llamaremos **Sección C**. en donde los temas **Tema a** y **Tema b** se van a desarrollar por lo que también podríamos llamar a esta sección desarrollo.

Llegado a este punto conviene recopilar los resultados hasta ahora hallados en el análisis. De este modo la estructura de esta exposición quedaría:

#### EXPOSICIÓN [1-71]

- Sección A [1-29] - Tema a [1-27]  
- Puente [27-29]
- Sección B [30-54] - Tema b, en la viola [32]  
- Puente [50-54]
- Sección A' [55-71] - Con Tema a, una 9ª alta.

La nueva **Sección C.** o **desarrollo**, abarca los compases [72-109]. En ella, como hemos dicho, aparecen tanto elementos del **Tema a** ([80], [81] en la viola) como elementos del **Tema b** ([72], [78], [81] en el piano).

De esta manera en el compás [72] el piano introduce la cabeza del motivo del **Tema b** desarrollado.

Musical score for measures 72-75. The Viola part is silent. The Piano part starts with a forte (*ff*) dynamic and a marcato (*marc.*) marking. The piano part features a rhythmic motif in the right hand and a more active line in the left hand.

Lo mismo ocurre en el compás [78] y en el [81] y [83],

Musical score for measures 78-80. The Viola part is silent. The Piano part continues the motif from measure 72, with a piano (*p*) dynamic.

Musical score for measures 81-82. The Viola part plays a melodic line marked *sul pont* and *pp*. The Piano part continues the accompaniment with a piano (*pp*) dynamic.

Musical score for measures 83-84. The Viola part plays a melodic line marked *sul pont* and *pp*. The Piano part continues the accompaniment with a piano (*pp*) dynamic.

A la vez, la viola realiza motivos del **Tema a** en los compases [80-81] “*con legno*”, y “*sul pont*” en los compases [82-83].

The image shows a musical score for Viola and Piano, measures 80-83. The Viola part is written in a 5/8 time signature. Measures 80 and 81 are marked 'con legno' and measure 80 has a dynamic of *p*. Measures 82 and 83 are marked 'sul pont' and measure 82 has a dynamic of *pp*. The Piano part is written in a 5/8 time signature and has a dynamic of *pp* in all measures.

Todo ello nos conduce a un intercambio de papeles en el compás [93] en el cual es ahora la viola quien realiza el **Tema b** mientras el piano realiza motivos del **Tema a**. **S. Brotons** ha cruzado con gran maestría los temas de un instrumento al otro, sin que ello suponga un cambio o ruptura en el discurso melódico.

The image shows a musical score for Viola and Piano, measures 92-95. The Viola part is written in a 5/8 time signature and has a dynamic of *ff* in measures 93 and 94. The Piano part is written in a 5/8 time signature and has a dynamic of *ff* in measures 93 and 94. The score is marked with the number 92 at the beginning of the first measure.

En el compás [101] sigue la viola con el **Tema b** y el piano con motivos del **Tema a**, pero ya en el [105] ya se produce de nuevo ese intercambio temático; piano **Tema b**, viola **Tema a**, para dar paso de nuevo a una reexposición de la **Sección A** que llamaremos **Sección A''**.

De esta manera esta **Sección C** o desarrollo quedaría delimitada de la siguiente manera:

**SECCIÓN C. (DESARROLLO) [72-109]**

- Con intervenciones desarrolladas de los (Temas a y b)

En efecto, a partir del compás [110] aparece una reexposición del **Tema a** siendo una copia literal de la **Sección A** hasta el compás [131].

En el compás [132] se produce un hecho curioso: aparece otra nueva sección que llamaremos **Sección D** que es elaboración motívica de la **Sección B**. En ella aparece en la viola el ritmo del **Tema b** que realizaba el piano en su mano derecha, mientras que esta vez [134] el piano realiza el **Tema b** que realizaba anteriormente la viola pero esta vez en *octavas*.

A partir del compás [141] se produce un pequeño *interludio* en el que aparecen los tres elementos rítmicos del **Tema b**. De esta manera obtenemos el *ostinato* en el piano [142-144] (que está confeccionado con elementos, tanto de la mano izquierda como derecha del piano, del compás [31] y también de la introducción del movimiento).

En efecto, si nos fijamos en las dos *corcheas* de la mano izquierda del segundo tiempo del compás [31] y de la *negra* seguida de *corchea* que realiza el piano con la mano derecha, obtenemos de este modo la figuración rítmica del compás [142-143]. También se puede obtener esta figuración rítmica con elementos de la introducción que realiza el piano en los primeros compases de este movimiento [2].

Musical score for Viola and Piano, measures 142-143. The Viola part is silent. The Piano part shows a rhythmic pattern in 5/8 time with dynamics *p* and *sub.*

Así mismo, la viola que entra en el compás [148] lo hace con esta misma figuración rítmica que indicaba el piano anteriormente. De nuevo, vuelve a aparecer más tarde el **Tema b** en la viola [152] y [154].

Musical score for Viola and Piano, measures 152-154. Both parts feature a *cresc.* marking. A *Ped.* marking is present at the bottom of the piano part.

Todas estas pequeñas intervenciones temáticas nos conducen a una **Coda** en el compás [161].

Al igual que al principio del movimiento, el piano realiza una introducción [161-165], pero esta vez con una escritura desfigurada rítmicamente, pero preservando las

mismas características que la original. Todo ello da paso a la viola que realiza la cabeza del **Tema a** [166-167], y el piano responde con nuevos elementos del **Tema a** [167-168] cogiendo la viola ese elemento del **Tema a** que vuelve a aparecer en la parte de la viola [189-171]. En el [171] el piano introduce elementos del **Tema b**, es decir; *ostinato* en el bajo y ritmo del **Tema b** en la mano derecha.

166

Viola

*p sub.*

Piano

*p*

169

Viola

*p*

Piano

*pp lontano*

En el compás [173] se produce un efecto sorprendente. Por un lado el piano realiza los dos elementos del **Tema b**, bajo *ostinato* y ritmo en acordes en la mano derecha, y por otro lado la viola también realiza la melodía del **Tema b** pero con el ritmo típico del **Tema a**.

173

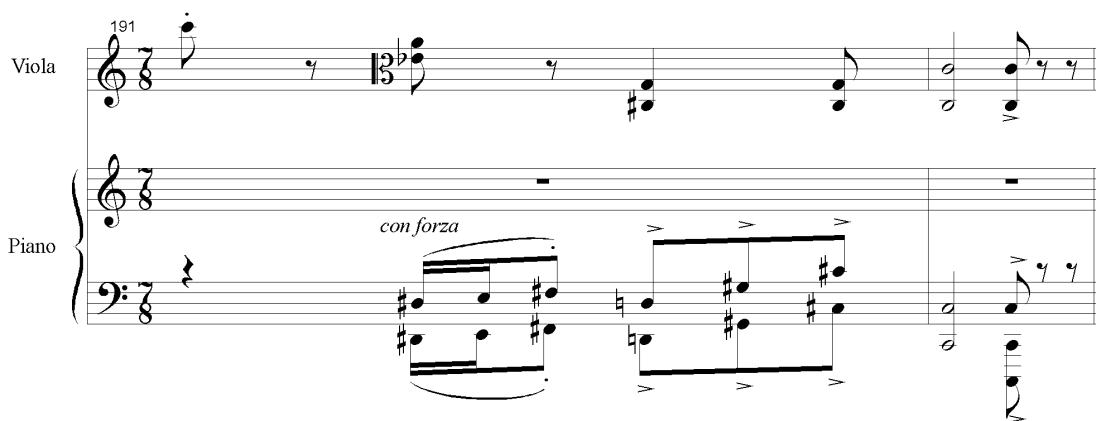
Viola

*p cresc. poco a poco*

Piano

En el [180] aparecen elementos de la **Sección A**, que retoma más tarde la viola en [182], en compás de 7/8, mientras que el piano mantiene un acorde en pedal.

En los últimos compases de esta **Coda** [191-192] aparecen por un lado elementos de la **Sección B** en la viola mientras que el piano concluye con la cabeza del **Tema a**.



De esta manera esta reexposición que se inició en el compás [110] queda esquematizada de la siguiente manera:

#### REEXPOSICIÓN [110-192]

- Sección A'' [110-131]
- Sección D (elaboración motivica de la sección B) [132-160]
- Coda [161-192]

Por todo lo dicho, podemos concluir que si en un primer momento y a la vista de los resultados analíticos que iban apareciendo en la partitura creíamos estar ante una forma de rondó típica, en este caso de:

A	B	A'	C	A''	D	Coda
---	---	----	---	-----	---	------

no es exactamente así. La **Sección C** y la **Sección D** no se pueden considerar como coplas nuevas ya que están extraídas de elementos de la **Sección A** y **Sección B**; de lo que se desprende que se trata más bien de una forma de Rondó Sonata, al estilo de las utilizadas en el clasicismo, entre otros, por uno de sus compositores más importantes como es **W. A. Mozart** (por ejemplo en su *Pequeña serenata nocturna*) **Brotons**, en su “*Sonata para Viola y Piano, 1982*” nos sorprende con un lenguaje muy moderno que hace difícil ver con claridad la estructura clásica que ha utilizado en este último movimiento.

En consecuencia, la estructura de esta **Rondó Sonata** sería:

### EXPOSICIÓN [1-71]

- **Sección A [1-29]**

- Tema a, [1-27] - Puente [27-29]
--------------------------------------
  
- **Sección B [30-54]**

- Tema b, en la viola [32] - Puente [50-54]
--
  
- **Sección A' [55-71]**

- Con Tema a, una 9ª alta.
----------------------------

### SECCIÓN C (DESARROLLO) [72-109]

- **Con intervenciones desarrolladas de los (Temas a y b)**

### REEXPOSICIÓN [110-192]

- **Sección A'' [110-131]**
- **Sección D (elaboración motívica de la sección B) [132-160]**
- **Coda [161-192]**

Recopilando la información obtenida en el análisis de los tres movimientos de la sonata podemos establecer la siguiente tabla resumen de su estructura formal.

- PRIMER MOVIMIENTO (moderado amabile “Corchea =120-126”)

Forma: FORMA SONATA.



### EXPOSICIÓN [ancru.1-42]

- Tema A [ancru.1-9]
  - Tema A en la viola [ancru.1-5]
  - Tema A en el piano [ancru.6-9]
- Tema a' (puente o enlace) [ancru.10-16]
- Tema A [ancru.17-21]
- Tema B [22-38]
  - Introducción piano [22-26]
  - Tema B en la viola [27-34]
  - Tema B en el piano [35-38]
- Enlace o puente [39-42]

### DESARROLLO [43-80]

- Ostinato en piano y desarrollo Tema A en viola [43-56]
- Ostinato en viola y desarrollo Tema B en piano [57-70]
- Intercambio de grupos de semicorcheas [71-78]
- Enlace [79-80]

### REEXPOSICIÓN [81-115]

- Tema A [ancru.81-90]  
(Literal)
  - En viola [81-85]
  - En piano [86-90]
- Tema a' (puente o enlace) [91-96]
- Tema B [97-104]
- Coda [105-115]

- SEGUNDO MOVIMIENTO (Adagio lúgubre “negra =44”)  
Forma: estructura LIBRE con motivos del primer movimiento.

<u>INTRODUCCIÓN [1-23]</u>	<u>SECCIÓN A [24-64]</u>	<u>CODA [65-75]</u>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• 1ª Parte [1-11]</li> <li>• 2ª Parte [12-23]</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Parte a [24-39]</li> <li>• Parte a' [40-57]</li> <li>• Parte a'' [58-64]</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Transición/introducción [65-68]</li> <li>• Coda [69-75]</li> </ul>

- TECER MOVIMIENTO (Molto allegro “negra = 160”)

Forma: RONDÓ SONATA.

### EXPOSICIÓN [1-71]

- **Sección A [1-29]**

- Tema a, [1-27]
- Puente [27-29]
- **Sección B [30-54]**

- Tema b, en la viola [32]
- Puente [50-54]
- **Sección A' [55-71]**

- Con Tema a, una 9ª alta.
----------------------------

### SECCIÓN C. O DESARROLLO [72-109]

- **Con intervenciones desarrolladas de los (Temas a y b)**

### REEXPOSICIÓN [110-192]

- **Sección A'' [110-131]**
- **Sección D (elaboración motívica de la sección B) [132-160]**
- **Coda [161-192]**

#### **2.2.8. Estudio técnico-pedagógico y criterios de interpretación.**

La *Sonata para viola y piano* de **S. Brotons** presenta un alto grado de dificultad técnica. No sólo por el gran número de cambios de posición a registros muy agudos, o por las grandes extensiones entre los dedos de la mano izquierda, o incluso por la agilidad de ambas manos que se requiere para ejecutar pasajes rápidos de gran virtuosismo, sino también por su correcta interpretación.

Dentro de la dificultad de interpretación que entraña la obra podemos destacar, como más relevantes, tres aspectos:

- En primer lugar la correcta afinación del discurso melódico, dada la peculiar interválica utilizada, a pesar de tratarse de una obra no tonal y de tonalidad fluctuante o polar.
- El adecuado fraseo de los temas para conseguir una interpretación de calidad, de acuerdo con las exigencias del compositor.
- Por último, la apropiada utilización de las arcadas y la justa elección de las digitaciones.

A continuación estudiaremos las principales dificultades técnicas de la obra, para proponer algunas posibles soluciones.

## PRIMER MOVIMIENTO

### [1-5]

#### - Digitación del tema

Moderato amabile

The musical score consists of two systems. The first system is in bass clef (5/4 time) and contains measures 1-4. It starts with a dynamic marking of *p amabile*. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. A breath mark (small square) is placed above the first note. The second system is in treble clef and contains measures 3-5. It starts with a dynamic marking of *f*, followed by *mp* and *pp*. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. A breath mark is placed above the first note of the second system.

- **Interpretación:** La interpretación del tema viene señalado con unas comas de respiración [2] y [3] que marcan los reposos en el fraseo. El fraseo así entendido contribuirá a que el pasaje adquiera la frescura y expresividad que el compositor concibió para su interpretación.

### [Anacrusa]

- **Conviene evitar:** cualquier tipo de *rubato* en la interpretación de la anacrusa de *semicorcheas* para dar idéntico valor a cada una de las notas. Evitar igualmente apoyar la primera nota para no ampliar inconscientemente su duración y dar lugar a un grupo de *semicorcheas* irregular e inestable desde el punto de vista rítmico.

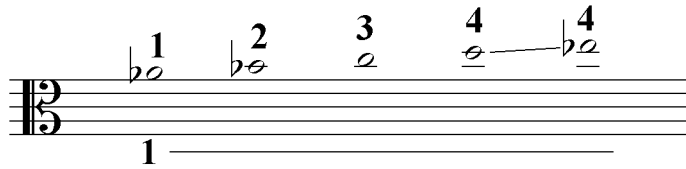
- **Digitación:** Utilizar las dos cuerda centrales de la viola (**Re**, **Sol**) comenzando la nota **Re** en tercera posición con 2º dedo para realizar una extensión en la segunda cuerda entre los dedos 1º, **La** bemol, y 4º, **Mi** bemol, y ampliar seguidamente esta extensión de la mano descendentemente a **Sol**, 1er dedo, y volver al 2º dedo, **Do** sostenido, en la tercera cuerda, esta vez en segunda posición.

- **Justificación:** Esta propuesta se justifica porque se trata de una textura en *p* y con un carácter *amabile*, y las cuerdas centrales son el registro de la viola en donde la textura del sonido es más aterciopelada y se puede conseguir tocar en *p* de una manera muy expresiva y amable.

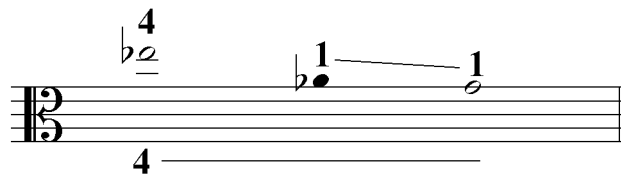
- **Conviene evitar:** la digitación de esta anacrusa de *semicorcheas* en tercera posición, ya que ello implicaría:

- un intervalo de 5ª en el mismo dedo 2º entre el **La** bemol y el **Mi** bemol, con la gran dificultad técnica y de afinación que ello conlleva.
- la utilización de tres cuerdas en lugar de dos.
- la utilización de la Iª cuerda que es demasiado agresiva en viola y que no cuadra con el carácter sonoro del pasaje.

- **Técnica de estudio:** tocar en primer lugar el intervalo de 5ª **La** bemol-**Mi** bemol poniendo todos los dedos hasta llegar al 4º **Re** y una vez llegados a esa nota realizar una extensión de un semitono con el 4º dedo para alcanzar el **Mi** bemol. Todo ello en notas con figuraciones largas y cada una de ellas en arcadas diferentes para escuchar la afinación y sin levantar en ningún momento el 1er dedo situado sobre el **La** bemol.



Del mismo modo la extensión descendente al primer dedo **Sol** se realizaría manteniendo el **Mi** bemol 4º dedo mientras que el primero realiza una extensión descendente de semitono del **La** bemol 1er dedo al **Sol** 1º dedo, levantando seguidamente el 4º dedo que hemos mantenido para dejar sonar el 1º **Sol**.



## Repeticiones del Tema A:

El **Tema A** se repite en la viola dos veces más a lo largo del primer movimiento. Por ello es interesante introducir pequeñas modificaciones en su interpretación (arcos, digitaciones, matices) para conseguir ciertas diferencias que, aunque sutiles, son convenientes para ofrecer al oyente la variedad necesaria.

### - Primera repetición

- [an cru. 17] atacar **arco** arriba ya que venimos de una larga arcada arco abajo que acaba en **pp** y casi no hay tiempo de recuperar el arco para comenzar arco abajo como al principio de la obra. Asimismo podemos introducir una nueva **digitación** en el *tresillo* del compás [19] realizando una 5ª en cuarta posición con 1er dedo entre el **Mi** y el **La**.

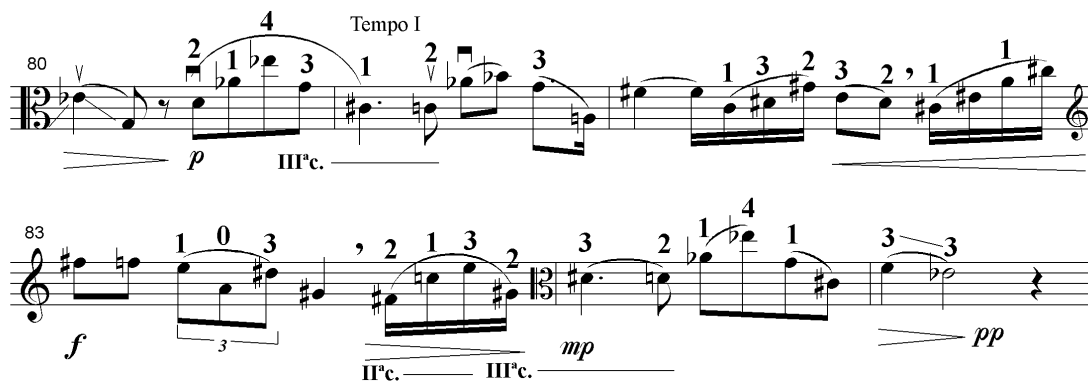


**- Segunda repetición**

- [ancru. 81]: Atacar **arco** abajo. Modificación de la **digitación** en la *anacrusa* de *corcheas* del compás [81]: Al igual que en los dos ejemplos anteriores realizaremos el intervalo de 5ª **La** bemol- **Mi** bemol en la segunda cuerda y con los dedos 1º y 4º respectivamente. La novedad reside en la bajada al **Sol** que esta vez se realizará con 3er. dedo en tercera cuerda.

- [83]: También modificaremos la **digitación** del grupo de *semicorcheas* del compás [83] realizándolas en segunda y tercera cuerda, en lugar de la primera y segunda: el **Fa** sostenido con 2º dedo para subir a VIª posición con el **Do** 1er dedo sobre la segunda cuerda y en esta posición el **Mi** con 3er dedo y el **Sol** sostenido sobre la tercera cuerda con 2º dedo para a continuación bajar al **Re** sostenido del principio del compás [84] con 3er dedo en la tercera cuerda.

- [84]: **Atención** a la modificación en las **arcadas** en este compás [84] que lo diferencian de las dos intervenciones anteriores, como podemos ver en el siguiente ejemplo. La viola cierra su intervención de una manera más expresiva e íntima mediante el deslizamiento del 3er dedo desde el **Fa** al **Mi** bemol.



## [ancru. 10-12]

### Anacrusa:

- **Textura del sonido:** Se pretende conseguir un sonido en *p* y *espressivo* a la vez que íntimo y recatado. Por ello utilizaremos la primera y segunda cuerda en un registro de Vª y VIª posición, las posiciones más altas del mástil, que dan un sonido más velado y menos agresivo.

- **Interpretación:** mismos criterios de interpretación que en el compás [1].

**grupos de fusas:** (intercalados en grupos de semicorcheas):

- **Recomendación:** no precipitar dichos grupos rítmicos ya que normalmente se tiende a ejecutarlos incluso más rápidos. Bajo la indicación de *p espress.* el compositor desea que estas figuraciones de fusas se realicen pausadamente, dentro de una línea que permita imprimir al pasaje expresividad y sosiego.

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation begins with a measure containing a whole rest, followed by a series of notes with various fingerings and string positions indicated below. The notes are: G4 (finger 2), A4 (finger 1), B4 (finger 2), C5 (finger 2), D5 (finger 3), E5 (finger 0), F#5 (finger 3), G5 (finger 2), A5 (finger 1), B5 (finger 3), C6 (finger 2), D6 (finger 1), E6 (finger 3), F#6 (finger 2), G6 (finger 1). The string positions are: Iª c., IIª c., Iª c., IIª c., IIIª c. The dynamics and articulation are marked as *p espress.*

- **Digitación:** llegar a la *negra Sol* sostenido del primer tiempo del compás [10] con la extensión del segundo dedo en la primera cuerda, para después bajar a lo largo de la primera cuerda.

## [ancru. 11-11]

- **Ejecución:** Proceder del mismo modo que en los compases [ancru.10-12] pero esta vez sobre la segunda y tercera cuerdas,

## [ancru. 91-91]

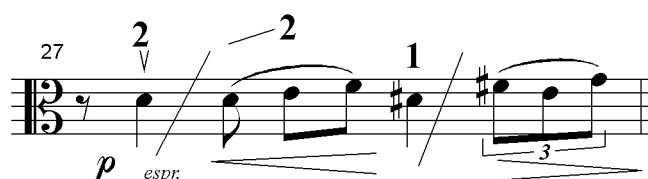
- **Ejecución:** ídem sobre la segunda y tercera cuerdas.

## Tema B.

- **Observación:** Sorprende por su escritura sincopada.

[27]

- **Recomendación:** Resaltar las *sincopas*. Cada *síncopa* deberá ser apoyada por medio del arco y la acción del *vibrato* parando levemente antes de apoyar y atacar la siguiente nota. De esta manera el ritmo será entendido por el oyente a la perfección.



- **Atención:** Las dos barras transversales que cruzan el pentagrama representan las paradas o cortes en el fraseo que hay que realizar con el arco para su correcta interpretación. Cabe señalar que la última de estas barras no se encuentra entre síncopas, como ocurre con la primera, pero el corte es necesario para destacar la figuración de *tresillo de corcheas*.

- **Digitación** pensada para tocar todo este compás en la tercera cuerda, produciendo a su vez un pequeño *glissando* expresivo entre el **Re corchea** y el **Mi corchea** por medio del segundo dedo que se arrastra sobre la tercera cuerda.

[35-39]

- **Observación:** Contracanto de la viola que interrumpe la interpretación del **Tema B**, a cargo del piano. La indicación que aparece en la parte de viola en el compás [35] es de *pp sotto voce*.

- **Atención:** No tocar demasiado piano ya que la viola se encuentra en un registro muy grave (cuarta y tercera cuerdas). Interpretar las *corcheas* con más presencia sonora y peso.



- **Recomendación:** Además de los reguladores que se abren y cierran por compases, considerar todo el contra-canto como una frase más extensa: compás [35], en *pp*; el compás [36], con un poco más de sonoridad; compases [37-38], punto culminante del fraseo; final del compás [38] y principio del [39], volver a *diminuir* a *pp*.

- **Arcos:** Las arcadas señaladas favorecen la interpretación de este fragmento al hacer coincidir el arco arriba con el *crescendo* y el arco abajo con el *diminuendo*.

## [43-49]

- **Interpretación:** Es aquí donde comienza el **allegro marcato** y como su nombre indica hay que ejecutar las *corcheas* a la cuerda, muy marcadas y con gran vigorosidad en cuanto al sonido y a la velocidad del arco.

- **Arcos:** Este fragmento debe realizarse al talón del arco, lugar en donde se consigue un sonido más fuerte y desgarrador, realizando un movimiento rápido y corto arco abajo, y además dejando todo el peso del brazo derecho sobre el arco y las cuerdas.

- **Atención:** a la hora de tocar las *corcheas* en dobles cuerdas, tener el arco reposado sobre las cuerdas antes de realizar cualquier tipo de movimiento arco abajo.

## [43]

- **Ejecución** del primer acorde, de tres notas: ejecutar las tres notas a la vez y no quebrando el acorde de dos notas en dos.

## [44]

- **Técnica de estudio:** realizar dos pasos antes de ejecutar las cuatro *corcheas* en dobles cuerdas arco abajo. A) reposar el arco sobre las cuerdas; B) imprimir un movimiento marcado y rítmico con el antebrazo.

## [47]

- **Ejecución:** Las *corcheas* dobladas que aparecen por primera vez en el compás [47] se deben ejecutar en *dininuendo*, desplazándose hacia el centro del arco y en *spiccato* para conseguir una mayor claridad.

Allegro marcato

43 *ff* (pu.) pizz. (co.) arco

47 *dim.* pizz. (co.) (pu.) arco *p*

### Ejecución del pizzicato

Dedos de la mano derecha con los que hay que ejecutar los pasajes en *pizzicato*: [45] la primera *negra*, con el pulgar (pu.) ya que es una cuerda grave y necesita más sonoridad para que sobresalga del piano; la siguiente *corchea* en doble cuerda, con el dedo corazón (co.) facilitando de esta manera su realización. [48], con el dedo corazón y [49], con el dedo pulgar.

## [57-70]

- **Observación:** La viola retoma el diseño de *semicorcheas* que venía haciendo el piano.

- **Atención:** En este pasaje se requiere una gran fuerza rítmica como indica el compositor en la partitura (*con tutta la forza e marc.*).

### - Digitación:

57 4 3 2 1 1

*con tutta la forza e marc.*

- **Ejecución:** Se repite el mismo patrón a lo largo de toda la intervención de la viola en este pasaje.

- compás [57]: atacar las *semicorcheas* al talón muy marcadas y destacadas entre ellas.

- compás [58]: estirar un poco más las notas o tocar más a la cuerda, sobre todo en las dobles cuerdas, para conseguir mayor sonoridad y contraste con el anterior compás más marcado.

## [97-99]

- **Recomendación:** En el **Meno mosso** la viola ha de permanecer siempre en un segundo plano y no adquirir ningún tipo de protagonismo, para destacar sólo cuando realmente cante el tema.

- **Digitación** sobre la tercera cuerda, que ofrece, en su registro más agudo, un timbre aterciopelado y expresivo.

Meno mosso

97

*pp* *sotto voce appena espr.* *p espr.*

III<sup>a</sup>c.

## SEGUNDO MOVIMIENTO

- **Consideración previa:** Muy diferente del anterior. Es un movimiento muy sentido, patético, expresivo, de gran lirismo desolador. Presenta un carácter tan íntimo y personal que en algunas ocasiones la libertad metronómica permite pasajes donde el *rubato* adquiere gran protagonismo.

## [4-20]

- **Características:** exposición de la viola, cadencial, relajada y sentida.

- **Ejecución:** de manera flexible respecto al tempo, permitiéndose el recurso del *rubato* en ciertas ocasiones.

- **Digitación:**

Adagio lugubre  
 1 3 con sord. 2 3 1 4 2 1 3 3 1 4 2 1 2 3 2 4 3  
*pp espr.* *poco cresc.* *mf* *pp sentito*

## [24-36]

- **Características:** tema de la viola. El movimiento metronómico se hace constante y preciso.

- **Interpretación:** *vibrato* expresivo, entrando en la cuerda y dejando todo el peso del brazo sobre la cuarta cuerda para conseguir un fraseo *sostenuto* con un sonido amplio y lleno.

- **Digitación:**

Appena più ma sempre sostenuto  
 24 3 2-2 1-1 2 1 3  
 IVª c. IIIª c. *mp*

## [40]

- **Observación:** entra de nuevo la viola junto con el piano, esta vez en *pp*, que viene de manera súbita y sin preparar.

- **Interpretación:** sonido muy piano, alejado del puente y casi sin *vibrato*.



## [46]

- **Recomendación:** reservar el *crescendo* para el compás [48] ya que la progresión que comienza en el [45] es bastante extensa.

## [58]

- **Conviene evitar:** la realización de las células rítmicas que presenta la viola tan *sotto voce* como indica la partitura, ya que son de importancia y deben escucharse, tanto más cuanto que se encuentran en un registro bastante grave, aunque no hay que olvidar que es el piano quien canta la melodía en este momento.

- **Digitación:**



- **Ejecución:** estos compases deben ejecutarse sobre la tercera y cuarta cuerdas de la viola respectivamente. De este modo se podrá realizar un fraseo adecuado al pasaje en cuestión.

## TERCER MOVIMIENTO

- **Consideración previa:** en el tercer y último movimiento el correcto y profundo trabajo camerístico entre pianista y violista se hace imprescindible. En efecto,

este movimiento vigoroso, de gran dificultad interpretativa, presenta una gran espectacularidad. En todo él deberemos cuidar la articulación, ya que es muy importante que resulte ligero.

## Introducción

- **Características:** A cargo del piano, con pedal y gran viveza rítmica. A la entrada de la viola, en el compás [5], el piano acompañará a modo de *pizzicato*.

Molto allegro

*ff* *marcato*

*ped.* (m. d.)

5

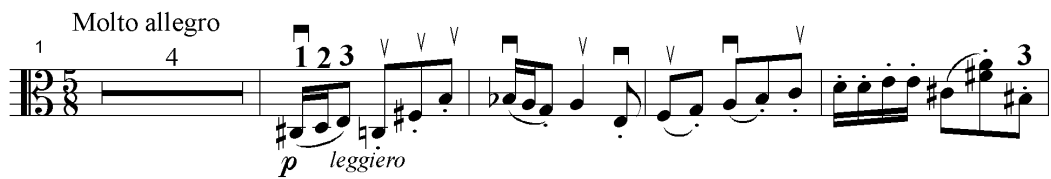
*p* (*come pizz.*)

The image shows a musical score for piano introduction. The first system covers measures 1 to 4. The tempo is 'Molto allegro'. The music is in 5/8 time and D major. The right hand plays chords and moving lines, while the left hand plays a simple bass line. Dynamics include 'ff' and 'marcato'. A 'ped.' (pedal) marking is present, with '(m. d.)' indicating the end of the pedal. The second system covers measures 5 to 7. Measure 5 is marked with a '5' above the staff. The dynamics change to 'p' and 'come pizz.' (pizzicato).

### [5-8]

- **Interpretación:** La viola debe tocar en *p* pero con presencia. En la cuarta y tercera cuerdas, con más peso (matiz cercano al *mf*) para que el tema de la viola sobresalga, ya que se encuentra en un registro muy grave.

- **Arcos:** realizar las tres últimas *corcheas* del compás [5] arco arriba, como se puede apreciar en el siguiente ejemplo, para dejar caer todo el peso de la articulación sobre el grupo de dos *semicorcheas* y *corchea* del primer tiempo del compás [6].



## [12-16]

- **Ejecución:** Pasaje de *corcheas* dobladas, totalmente a la cuerda (*detaché*) y con un amplio movimiento del antebrazo del arco, incrementado a lo largo del *crescendo* cada vez con mayor cantidad de **arco**.



## [32]

- **Característica:** pasaje a la cuerda, muy cantado, expresivo y *legato*.

## [37]

- **Arco:** realizar en la mitad inferior del arco.

- **Interpretación:** destacar el cambio de carácter que se produce de *cantabile f* a la cuerda por el de *p* y ligero. Más adelante, en el compás [39] volveremos por medio de un *crescendo* al carácter del compás [32].



## [80-84]

- **Atención:** En este pasaje, la viola tiene que ser muy ágil a la hora de intercambiar el golpe de arco *col legno* con el de *sul ponticello*, ya que ambos se encuentran muy próximos y sin apenas tiempo para situar el arco.

col legno  
80  
*p*

sul pont.  
*pp*

col legno  
*p*

sul pont.  
*pp*

### - Recomendaciones:

El golpe de arco *col legno* se debe ejecutar a la altura del diapasón para que el rebote natural del arco nos ayude a realizar el ritmo de dos *semicorcheas* con tres *corcheas*.

Hay que imprimir un solo impulso al arco para la primera de las *semicorcheas* y dejarlo rebotar posteriormente sobre la cuerda para ejecutar la *semicorchea* y las tres *corcheas* restantes de la figuración rítmica de los compases [80] y [82].

Conviene aprovechar el silencio de *negra* para reposar el arco cerca del puente y poder tocar las corcheas dobladas *sul ponticello*.

- **Ejecución:** las *corcheas* que se toquen *col legno* se deben ejecutar con gran claridad y precisión rítmica produciendo una percusión bien sonora sobre la cuerda. **Conviene evitar** que resulten tan *piano* como indica la partitura. Por el contrario las *corcheas* que aparecen después del *sul pont.* sí deben ejecutarse muy *piano* y con sonido metálico y estridente.

## [132]

- **Observación:** Pasaje en el que la viola porta el elemento rítmico mientras que el piano interpreta el tema.

- **Arco:** este pasaje debe ejecutarse al talón del arco, con gran precisión rítmica y muy *marcato*.



- **Ejecución:** Es importante acentuar bien las *corcheas* para poder ejecutarlas muy cortas. Por el contrario, las dos primeras (**Do, Sol**), que aparecen al principio de cada compás de este fragmento deben ejecutarse a la cuerda y en el talón del arco para que resuenen al aire.

132  
marcatissimo

## [139-145]

- **Atención:** al igual que en el anterior compás [37] vuelve a aparecer un *subito p*. En este pasaje [139-145] es muy importante, y además es deseado y está indicado por el compositor, que se interpreten correctamente los *p* y los *ff subito* que aparecen intercalados entre el piano y la viola.

139  
Viola  
*p sub. e legg.*  
*ff sub.*  
Piano  
*pp sub.*  
*ff sub.*  
*p sub.*

143  
Viola  
*ff*  
Piano  
*ff sub.*

- **Recomendación:** exagerar los *p* y *f* *subitos* que aparecen intercalados en ambos instrumentos en el ejemplo anterior y no mantenerse todo el pasaje en un *f* relativo. Este hecho demanda del intérprete gran agilidad y destreza para cambiar rápidamente de matiz.

## [182-192]

- **Ejecución:** Ejecutar las *corcheas* dobladas a la cuerda y con matiz de *ff*.

- **Recomendación:** En estos últimos compases de la coda, el discurso musical tiene que avanzar siempre con un tempo cada vez más rápido para llegar a hacerlo frenético en los dos últimos compases de la obra [191-192].

- **Digitación:**

The musical score shows two staves of music. The first staff is in bass clef and the second in treble clef. Both are in 5/8 time. The first staff contains measures 185, 186, 187, and 188. The second staff contains measures 189, 190, 191, and 192. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4 above notes. Accents (v) are placed above notes in measures 185, 186, 187, 188, 189, 190, and 191. Measure 192 ends with a double bar line.

- **Arcos:**

Cada vez que aparece la cabeza del motivo los arcos serán los ya utilizados anteriormente: las tres *corcheas* ascendentes, arco arriba.

Por el contrario, en el compás [190] las ejecutaremos arco abajo ya que este grupo presenta las *corcheas* dobladas.

La última *corchea* del compás [192] es mejor realizarla arco abajo al igual que su anterior *blanca*, ya que así podremos acentuar perfectamente la última nota como expresa el compositor.

- **Justificación:** esta recuperación arco abajo no va a afectar al valor de la *blanca* anterior puesto que el **Do** grave se va a quedar resonando cuerda al aire.

## UBICACIÓN EN LA PROGRAMACIÓN DIDÁCTICA

Enclavamos esta sonata, tanto por su gran dificultad técnica como interpretativa, en cualquiera de los dos últimos cursos<sup>20</sup> del grado superior de viola. Las capacidades técnicas que requiere por parte del alumno son bastante elevadas:

- alto grado de madurez interpretativa y de fraseo,
- correcta afinación,
- potencia de sonido,
- dominio de los golpes de arco,
- correcto uso del vibrato.

---

<sup>20</sup> Tercer y cuarto curso respectivamente del Grado Superior de Viola.

En el 3º y 4º cursos el alumno posee gran parte de estas capacidades, que con el trabajo y estudio de esta obra son susceptibles de desarrollo.

PGT 3

<u>AUTOR:</u>	<b>FRANCISCO FLETA POLO</b>	<i>1931 Barcelona</i>
<u>TÍTULO:</u>	<b>Sonata para viola y piano Op. 62</b>	
<u>EDICIÓN:</u>	Barcelona, Clivis Publicacions, 1980.	
<u>ARCHIVOS DONDE ESTÁ REGISTRADA:</u>	Biblioteca Nacional [MP/3334/40] Associació Catalana de Compositors [E/296] Fundación Juan March	
<u>FECHA DE COMPOSICIÓN:</u>	<b>1962</b>	

<u>MOVIMIENTOS DE LA OBRA:</u>		1°- Allegro molto 2°- Lento 3°- Molto vivo
<u>DURACIÓN TOTAL DE LA OBRA:</u>		16' 68''
<u>ESTILO:</u>	Nacionalista. Formalmente académico (forma sonata). De clara armonía Tonal-modal y carácter medieval. Gran riqueza en dinámicas.	
<u>RECURSOS VIOLÍSTICOS TÉCNICOS UTILIZADOS:</u>	Legato, détaché, dobles cuerdas, acordes, pizzicatos, recuperación de arco abajo.	
<u>Nº DE PÁGINAS:</u>	Parte de viola: portada y 9 páginas impresas.  Partitura General: 2 hojas de portada y 29 páginas impresas, más página de contraportada.	
<u>DIMENSIONES DE LA PARTITURA:</u>	29'7 x 21 cm.	
<u>UBICACIÓN EN LA PROGRAMACIÓN DIDÁCTICA DE VIOLA DE LOS CONSERVATORIOS:</u>		
2º curso Grado Superior		
<u>GRABACIONES:</u>		
- Casete: Emilio Mateu (viola) y Luciano González (piano). Fundación Juan March DL. 1982.		
<u>OBSERVACIONES:</u>		
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Esta sonata es la obra que interpretaban los alumnos de F. Fleta al terminar los estudios superiores. Ha sido interpretada en concierto por: <ul style="list-style-type: none"> <li>- Guillermo Perich (viola) y Manuel García Morante (piano), el 06/05/1978, en Conservatorio Superior de Música de Barcelona.</li> <li>- Emilio Mateu (viola) y Luciano González (piano), 23/10/1997, en la Casa-Museu Alegre de Segre.</li> <li>- Enrique santiago (viola) y Juian Dawson-Lyell (piano), 09/02/1983, en el Palau de la Música Catalana.</li> <li>- Ashan Pillai (viola) y Albert Attenelle (piano), 26/11/1998, Saló de Cent. Barcelona.</li> </ul> </li> </ul>		

### 2.3.2. Ubicación de la obra y el compositor.

**Francisco Fleta**, perteneciente al movimiento artístico de la Generación del 51, compone su *Sonata para viola y piano Op. 62* en la ciudad de Barcelona, en el distrito V (llamado también Barrio Chino) que actualmente se conoce como barrio del Raval, en el año 1962.

En los años 60 el ambiente musical de la ciudad nada tenía que ver con el actual. La vida del músico era difícil y el trabajo escaso. Por lo que nuestro compositor, para ganarse la vida, tocaba la trompeta en fiestas mayores, cabarets, teatros, Hoteles de 5 estrellas, etc., hasta que en el año 1961 entró a formar parte de la Orquesta Sinfónica del

Gran Teatro del Liceo, en la que ocupó por oposición la plaza de viola, pero aun así tuvo que complementar el escaso sueldo que allí cobraba con otros trabajos, como el de tocar en bodas y misas de difuntos, mientras dicha práctica fue permitida por el Vaticano. En general y debido a las ínfimas retribuciones que percibía el instrumentista, los músicos profesionales pertenecían a la vez a las dos grandes orquestas de la ciudad, la Orquesta del Liceo y la Orquesta Municipal de Barcelona, cuyas plantillas, de unos 78 miembros, eran prácticamente la misma. Además la Orquesta del Liceo funcionaba durante 2 ó 3 meses al año y completaba su programación anual con un ciclo de Ballet, que solía durar un mes.

En la Orquesta del Liceo compartió atril con el viola **Emilio Mateu**<sup>21</sup>, lo que aportó a nuestro compositor una importante e interesante experiencia profesional.

En esa misma época, **Fleta** proseguía sus estudios de armonía. Además en 1962, año de composición de su Sonata, finalizó sus estudios de Viola en el Conservatorio Superior Municipal de Barcelona, obteniendo el Premio Final de Carrera de esa especialidad.

Afortunadamente, esta *Sonata para viola y piano*, perteneciente a su primera etapa no fue destruida, como ocurrió con la mayoría de sus primeras composiciones.

### 2.3.3. Biografía.

**Francisco Fleta Polo** nació en 1931 en la ciudad de Barcelona y estudió en el Conservatorio Superior Municipal de música de dicha ciudad. Siendo estudiante, recibía entradas para el Liceo y de esta manera pudo conocer a **Wagner** que ofreció varios conciertos en esta ciudad.

Obtuvo los títulos superiores de Violín, Viola y Trompeta. Además de realizar los estudios de Composición y Dirección de Orquesta. Obtuvo el premio final de carrera en la especialidad de viola en el año 1962.

---

<sup>21</sup> Primer Catedrático de viola del real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Se ha jubilado recientemente en el año 2004.

Entre sus profesores más relevantes podemos destacar: en el Grado Elemental de violín, a **Enrique Ribo** (director de coros en el teatro del Liceo y Nacional de Madrid). En el Grado Superior (de 4º a 8º cursos) a **Eduardo Toldrá**, compositor, violinista y director de orquesta. En el ciclo de 9º y 10º cursos, que antiguamente se llamaba de Virtuosismo, destacamos al gran violinista **Francisco Costa** (concertista en la Orquesta Municipal de Barcelona) y premio en Bruselas. Este último le preparó la *Chacona* de J. S. Bach para opositar a la Orquesta de la RTVE. Estudio teoría, armonía, fuga y contrapunto con **Zamacois** y un año con **Montsalvatge**. Instrumentación y dirección de orquesta con **Pich Santasusana**.

Como interprete de Viola formó parte de las orquestas Sinfónicas del Gran Teatro del Liceo (Barcelona 1961-1964), Sinfónica RTVE (Madrid 1965-1969) y Orquesta ciudad de Barcelona (desde 1970).

En 1970 obtuvo, por oposición, la plaza de Catedrático de Viola en el Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona, que ocupó durante veinticinco años, hasta su jubilación.

En la actualidad se encuentra jubilado y está centrado exclusivamente en la composición.

#### 2.3.4. Notas sobre el catálogo.

En el gran catálogo<sup>22</sup> de obras que nos presenta el compositor **Fleta Polo**, compuesto por 65 títulos, existen ciertos rasgos comunes característicos.

El primero es que el número de los Op. de sus obras corresponde al año en que fueron escritas. Así, la *Sonata para viola y piano Op. 62* está compuesta en ese año 1962.

---

<sup>22</sup> Catálogo que se encuentra en el Anexo I.

Suele realizar frecuentemente diferentes versiones de una misma obra. No le importa reinstrumentar una obra, concebida originalmente para un grupo de instrumentos determinado, y adaptarla para otros instrumentos distintos. Un claro ejemplo de ello es la *Sonata para viola y piano Op.62*, que también está escrita para saxofón. Su idea era abarcar más instrumentistas para interpretar su obra, y acaparar mayor mercado de venta. Esta circunstancia complica la catalogación de sus obras.

En su catálogo abundan obras muy cortas, de un cierto carácter rapsódico, a las que llama *impromptus* o *caprichos*. Sus 7 sinfonías son mucho más extensas. De estas 7 sinfonías, 5 son concertantes y en todas ellas el instrumento solista es de cuerda, exceptuando la 4ª sinfonía "*Helénica*" en la que no hay instrumento solista. Todas ellas han sido interpretadas por la Banda o la Orquesta de Barcelona, a excepción de la 5ª, 6ª y 7ª, que todavía no han sido estrenadas.

En sus primeras producciones escribe obras para instrumentos que conoce muy bien. De hecho compone para el violín, viola, guitarra y trompeta, pero paulatinamente ampliará su repertorio a otros instrumentos. No obstante cabe señalar que en su catálogo apenas encontramos obras para piano solo o piano y orquesta.

Cabe señalar una interesante *Fantasía concertante para viola*, estrenada por el violista **Aureli Vila**.

La mayor parte de sus obras se encuentran editadas por la Editorial Clivis Publicacions. En ocasiones se trata de obras hechas según las necesidades de sus alumnos e incluidas en sus programaciones didácticas.

Como pedagogo ha elaborado un eficaz método práctico tanto para la Viola como para el Violín, titulado "*Nuevo sistema*" que consta de nueve volúmenes y abarca desde el grado elemental hasta el grado superior.

### **2.3.5. Estilo.**

El estilo de **Fleta Polo** pasa por tres etapas distintas:

Podemos encontrar una primera etapa, importante y necesaria para su formación y la consolidación de su escritura, que se extiende hasta los 30 años de edad, en que **F. Fleta** escribió sus obras bajo la influencia de la música Nacionalista (entonces llamada española). Este músico y compositor perteneciente a la Generación musical del 51, fue seguidor principalmente de compositores como **Falla**, **Turina**, **Granados**, etc. De toda la producción de esta primera etapa **F. Polo** destruyó la práctica totalidad, por



considerar que se trataba de obras de aprendizaje. Tan solo queda la *Sonata para viola y piano Op. 62* y el *Corregidor D. Juan de Bobadilla* que era originalmente cuatro canciones para voz y piano.

Una segunda etapa formada por la influencia del dodecafonismo. En efecto, bajo la influencia de este estilo musical escribió las obras *Fantasia concertante para viola y orquesta de viento* y el *Cuarteto de cuerda Op. 69*, que sin ser dodecafónicas en sentido estricto, juegan con las serie de doce sonidos.

Una tercera y última etapa, que continúa hasta hoy día, en donde el compositor ha desarrollado un estilo totalmente libre y personal, que identifica claramente su música.

Los principales rasgos estilísticos de su *Sonata para viola y piano Op.62*. son su estilo nacionalista y aire hispano, que consigue sin recurrir a la combinación de acordes basados en el modo frigio y característicos de la música andaluza: **La menor, Sol mayor, Fa mayor, Mi mayor**. La principal idea que ha guiado su composición ha sido la búsqueda de la belleza de la melodía y del sonido de la viola.

Nunca ha sido seguidor del estilo de las músicas más vanguardistas, como la música experimental, que él mismo califica de sonidos, ritmos, efectos, ruidos. Compara a algunas de estas obras con un diccionario en el que hay muchas palabras, ordenadas, pero hay que desordenarlas y combinarlas para construir una novela. Si no, solo las palabras, solo los sonidos por si solos carecen de sentido.

Por su parte **Fleta** siempre ha estado comprometido con su música y con el intérprete que la ejecuta. Considera que su música está escrita por un profesional: música para ser ejecutada, que sea ejecutable y que llegue al oyente.

Profundo admirador de los compositores clásicos y de **Beethoven** muy especialmente. **F. Fleta** reconoce que ha aprendido más escuchando e interpretando música que lo que le han podido enseñar los libros. También admira al **Strawinsky** de "*El pájaro de fuego*" por su imaginación rítmica, y su sonoridad inconfundible. Su estética coincide en muchos puntos con la de **Bartók**.

Otra característica curiosa, de **F. Polo**, es la forma de componer. Nunca escribe sobre el piano, probando sonoridades, acordes, melodías acompañadas, etc... sino directamente sobre el papel, a tinta, en su mesa de trabajo y sin borradores de ningún tipo.

### 2.3.6. Génesis de la obra.

**F. Fleta** se decidió escribir esta *Sonata para viola y piano Op. 62* con ocasión de su ingreso como violista en la Orquesta del Liceo de Barcelona.

Le impulsó a escribirla la constatación del escaso catálogo de sonatas españolas para viola que existía en aquella época. Cuando pasó del violín a la viola escribió su propia sonata de viola, que no dedicó a nadie.

En el momento de creación de la sonata **F. Fleta** componía bajo las influencias de la música nacionalista española. Fue una creación muy espontánea, escrita con gran ilusión, de un tirón, en tan solo tres semanas, pese a simultanear su composición con el trabajo diario de tarde y noche en la Orquesta.

El mismo año en que escribió la sonata para viola y piano 1962, se examinó de los 8 cursos de viola (Grado Superior) y ganó el premio final de Grado Superior.

El primero en interpretar su obra y estrenarla fue el propio compositor ante un público entre el que se encontraba **Antonio Ros Marbá**.

Más tarde un violista cubano, **Guillermo Perric**<sup>23</sup>, la dio a conocer en Estados Unidos de Norteamérica. En efecto esta sonata fue interpretada por **Guillermo Perric** (viola) y el pianista estadounidense **Eric Dalheim** en el “Great Hall, Kramert Center for the Performing Arts University of Illinois” y más tarde en el “VII Congreso de la Sociedad Internacional de viola de Brigham Young” en el estado de Utah.

Entre otros violistas que han interpretado su *Sonata para viola y piano Op.62* destacamos a **Emilio Mateu**, **Enrique Santiago**<sup>24</sup> y el actual viola solista de la Orquesta O.B.C de Cataluña **Ashan Pillai**.

### 2.3.7. Análisis musical.

Partitura de gran riqueza rítmica y expresiva, con una estructura ciertamente original y vanguardista en el tercer movimiento, la *Sonata op. 62 para viola y piano* de

---

<sup>23</sup> Fleta nos comenta que la versión de su sonata realizada por este violista fue muy brillante, pero excesivamente rápida para su gusto.

<sup>24</sup> Según afirma Francisco Fleta, la versión de esta Sonata realizada por el viola Enrique Santiago es sin duda la mejor.

**F. Fleta Polo** sorprende sobre todo por la armonía utilizada, que fluctúa entre lo modal y lo armónico. La escritura de los dos instrumentos es clara y convencional, pese a la gran cantidad de alteraciones con las que se ven recargados algunos pasajes, en especial los del piano. Asimismo, son claras y regulares las figuraciones rítmicas. Es más, se podría decir que se trata, por este hecho, de una obra bastante homofónica en cuanto a la cuadratura rítmica. Y es que los compases son bastante comunes y estables en casi toda la obra. Cabe también destacar que el compositor utiliza muchos cambios de agógica en un mismo movimiento, lo que confiere a la obra gran expresividad y riqueza rítmica.

Todo ello, nos hace presuponer que la obra pueda presentar una estructura clara y una forma convencional o escolástica.

Esta sonata está dividida en tres movimientos, estando el segundo y tercero conectados entre sí:

- Primer movimiento: **Allegro molto**.
- Segundo movimiento: **Lento**.
- Tercer movimiento: **Molto vivo**.

- PRIMER MOVIMIENTO: **Allegro molto**.

En este primer movimiento escrito en compás de *compasillo* y con una agógica de *Allegro molto* (negra = 138), presenta un juego tonal entre el **Do menor** y el modo *frigio*, mediante la alteración de la sensible.

(Ejemplo del modo *Frigio* en que esta basada la composición de esta sonata)



Su estructura está formada por tres grandes secciones que corresponden a una **exposición** [1-73], una segunda sección que correspondería al **desarrollo** [74-141], y una última sección que correspondería a una **reexposición** [142-121].

En la primera gran sección o **Exposición** [1-73] aparece en (*mf*) directamente el tema en la viola sin ningún tipo de introducción ni preparación. Este tema que llamaremos **Tema A** abarca los compases [1-37]. En él, la viola con figuras rítmicas grandes (*redondas ligadas, redondas, blancas, blancas con puntillo...*) canta la melodía que presenta un carácter *legato* y reposado, mientras que el piano realiza un acompañamiento en figuraciones de *tresillo de corcheas* resaltando el tiempo débil del compás con un pedal de *negra*. Todo ello bajo la indicación de (*p leggero e legatissimo*).

The image shows a musical score for Viola and Piano. The Viola part is in the upper staff, marked 'Allegro molto' and 'mf'. It features a melodic line with long notes, starting with a first ending bracket. The Piano part is in the lower staff, marked 'p' and 'leggero e legatissimo'. It features a rhythmic accompaniment of eighth-note triplets. Pedal markings 'Ped \*' are present in the piano part.

Terminada esta presentación del tema aparece seguidamente un enlace [15-21] que nos conduce de nuevo al **Tema A** pero esta vez aparece en el piano mientras que la viola asume el papel de acompañamiento con el mismo diseño de *tresillo de corcheas* [22-34]. Poco a poco los *tresillos* van dando paso a *semicorcheas* en la viola y a una disolución del tema.

Viola

Piano

*p*

*mf*

Ped \*

Ped \*

8ª Baja

Ped \*

*loco*

Viola

Piano

Estos *tresillos de corcheas* son retomados por el piano en el compás [30] en el que aparece, por un lado, el **Tema A** que está finalizando en la mano derecha del piano, la figuración de *tresillos*, como hemos mencionado anteriormente, en la mano izquierda del piano y mientras la viola realiza acordes en *pizz.* a modo de acompañamiento. A destacar, al igual que ocurre en el compás [21], el último acorde realizado por la viola en el compás [34] cuya construcción presenta dos intervalos de quinta (**Do-Sol, Sol-Re**). Este hecho otorga a la composición un carácter modal.

Viola

Piano

Después de esta interpretación del **Tema A** por el piano nos aparece de nuevo un enlace [35-37] que nos conduce a la presentación de un nuevo tema que llamaremos **Tema B** [38-73] y que a su vez se subdividirá en tres pequeñas secciones que llamaremos (**Tema b, Tema b'** y **Tema b''**) respectivamente.

En efecto, aparece un nuevo elemento en la parte del piano más vigoroso y enérgico [38]. Este nuevo elemento que constituye el **Tema b** se encuentra en una nueva tonalidad de **La menor**. La viola retoma este elemento del tema y lo repite después del piano en el compás [39] rompiendo con los ritmos largos y expresivos del primer **Tema A** y presentando una nueva figuración rítmica basada en *semicorcheas* y *corcheas*.

En la *anacrusa* del [49] y con la indicación de “**Meno**” aparece un nuevo tema extraído del **Tema b**, esta vez más melódico, en una nueva tonalidad de **Re menor** y con un carácter claramente modal (modo *frigio*). Este nuevo tema que llamaremos **Tema b'** abarca los compases *anacrusa* del [49] hasta el compás [60]. Esta expuesto primeramente por la viola [49-56] y por el piano [57-60] que lo presenta esta vez con acordes y no en su totalidad.

Seguidamente el **Tema b'** se convierte en apasionado dando lugar a una nueva variación temática de este **Tema b'** que llamaremos **Tema b''** en la misma tonalidad de **Re menor** [61-71] y con una indicación de **Tempo primo** (negra = 138), lo que supone

una agónica más movida que la anterior pero con un carácter muy similar en cuanto al fraseo y expresividad. Tan solo cabría destacar el cambio de registro que introduce este nuevo **Tema b''**. Además el piano intercambia la escritura de la mano derecha por la izquierda, como ocurre en los compases del [61-63] por [64-66]. Se puede ver claramente que este nuevo tema es una variación de **Tema b'** en el compás [65], pues presenta una figuración rítmica muy similar al del compás [53-54].

The image shows a musical score for Viola and Piano. The top system covers measures 61 to 63, and the bottom system covers measures 64 to 66. The key signature is one flat (B-flat major) and the time signature is 5/4. The Viola part is written in a higher register than the Piano part. The Piano part features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. Dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). A 'Tempo I°' marking is placed above the first measure of the top system.

En los compases [70-73] el piano inicia una pequeña **coda** que finaliza con el acorde de **Re** sin su tercera.

Toda esta gran sección ha correspondido a una **Exposición** que quedaría establecida de la siguiente manera:

**EXPOSICIÓN [1-73]**

<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Tema A</b> [1- 37] (<i>Do menor/modo frigio</i>)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>Tema A</b> en la viola [1-14]</li> <li>- Pequeño enlace [15-21]</li> <li>- <b>Tema A</b> en el piano [22-34]</li> <li>- Enlace [35-37]</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Tema B</b> [38-73] (<i>La menor/ Re menor</i>)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>Tema b</b> (<i>La menor</i>) [38-48]</li> <li>- <b>Tema b'</b> (<i>Re menor</i>) [ancru.49-60]</li> <li>- <b>Tema b''</b> (<i>Re menor</i>) [ancru.62-71]</li> <li>- <b>Coda</b> [71-73]</li> </ul>

Seguidamente encontramos otra gran sección que corresponde al **Desarrollo** y abarca los compases [74-141]. En ella el compositor ha desarrollado únicamente elementos del **Tema B**. Así mismo en esta sección no se puede precisar una tonalidad concreta y el carácter modal y tonal se mezclan creando una atmósfera muy peculiar.

El piano realiza una breve introducción rítmica de *corcheas* en la mano izquierda a modo de *ostinato* [74]. Además este nuevo elemento de *corcheas* rítmicas se encuentra escrito sobre un pedal de **Mi** bemol que se prolonga del inicio del desarrollo hasta el compás [108]. En el compás [76] la mano derecha del piano empieza a introducir elementos del **Tema b'** con acordes con movimientos armónicos de cuartas, quintas y octavas prohibidas (paralelas). Después de esta breve introducción del piano [74-76] es la viola quien presenta elementos del **Tema b'**, resaltando la figuración de *negra con puntillo* ligada a *corchea* que le es propia [77-86].



73

Viola

Piano

Poco meno

*p* molto ritmico (marcato)

*mf*

77

Viola

*p*

*mf*

*f*

Piano

*p*

*mf*

*f*

Después, en los compases [88-97] ocurre lo mismo pero transportado una 3ª menor ascendente. Después de estas dos intervenciones va apareciendo esporádicamente esta figuración rítmica del **Tema b'** en el compás [101-102] y [104-105], finalizando el piano su *ostinato* de *corcheas* en el compás [108].

Bruscamente aparecen en el compás [109] en el piano y más tarde en el compás [111] en la viola, elementos rítmicos del **Tema b**.

109

Viola

Piano

*f*

El compás [113] es una copia del [111] pero con figuraciones de *semicorcheas* en la parte de la viola, que confirieren así a este elemento temático del **Tema b** un carácter más rítmico y ornamentado.

113

Viola

Piano

*f*

*ff*

En los compases [115-118] van apareciendo figuraciones rítmicas del **Tema b** de *corchea* y dos *semicorcheas* más *negra*. Asimismo, el compás [120] aparece el elemento rítmico de **Tema b** pero esta vez escrito en una quinta aumentada ascendente para prolongar más tarde sobre los compases [121-123] un largo **Do** sostenido, mientras el piano sigue realizando su figuración rítmica.

120

Viola

Piano

*f*

*ff*

En los compases que siguen a continuación [124-133] se produce un *ostinato* tanto en la viola como en el piano, rompiendo brevemente este esquema estructural en la mitad del compás [130] y compás [131] y siguiendo con el esquema de figuración de *ostinato* hasta el compás [133].

The image shows three systems of musical notation for Viola and Piano. The first system starts at measure 124. The Viola part begins with a rest, followed by a melodic line with dynamics *f* and *ff*. The Piano part consists of chords and moving lines, with dynamics *f* and *ff*, and pedal markings (Ped \*) in measures 125 and 126. The second system starts at measure 127, with the Viola playing a melodic line and the Piano providing harmonic support with dynamics *f* and *ff*, and pedal markings (Ped \*) in measures 128 and 129. The third system starts at measure 130, showing the Viola and Piano parts with dynamics *ff* and *f*, and a pedal marking (Ped \*) in measure 130.

A partir del compás siguiente [134] se producen una serie de *estrechos* que nos conducen a la reexposición que se encuentra en el compás [142].

En definitiva esta segunda gran sección, que corresponde como ya hemos mencionado anteriormente al **Desarrollo**, queda establecida con la siguiente estructura formal:

### **DESARROLLO [74-141]**

- Pedal rítmico de **Mi** bemol con elementos del **Tema b'** [74-108]
- Elementos temáticos del **Tema b** [109-123]
- *Ostinato* del piano y viola [124-133]
- Serie de *estrechos* [134-141]

Por último nos encontramos con la última sección de este primer movimiento que corresponde a una **Reexposición**. En efecto el **Tema A** vuelve a aparecer en el compás [142-154] de una manera literal en la parte de la viola ampliado en dos compases más que en la exposición [155-156] y con una tonalidad de **Do menor**. De esta manera esta reexposición del **Tema A** abarcaría los compases [142-156]. Sin embargo en lo que respecta a la parte del piano **Fleta** introduce esta vez un acompañamiento con figuraciones más cortas. De este modo la mano derecha que anteriormente realizaba figuraciones de *tresillo de corcheas* esta vez presenta figuraciones de *semicorcheas*, mientras que la mano izquierda que introducía *negras* esta vez lo hace con figuraciones de *corcheas*.

142 1º Tempo

Viola

*mf*

Piano

*p* *leggiero legato*

Ped \* Ped \* Ped \* Ped \* simile

Al igual que el **Tema A** en esta sección de **Reexposición** se van a volver a presentar los tres (**Temas b, b', b''**) correlativamente y enlazados unos con otros. De este modo, en el compás [157] el compositor presenta de nuevo el **Tema b** sin ningún tipo de preparación y subitamente en la parte del piano, primeramente y en la parte de la viola al compás siguiente, pero esta vez una segunda mayor más baja hasta el compás [167].

157

Viola

*f*

Piano

*f*

Ped \* Ped \* Ped \* Ped \*

También podemos encontrar en la *anacrusa* de [168] el comienzo del otro nuevo **Tema b'** [ancru.168-183] por un lado en la viola hasta el compás [175] y por otro en el piano que lo presenta esta vez completo [176-183].

Seguidamente aparece en la viola el **Tema b''** [ancru.185-196] pero esta vez variado y como el anterior una segunda mayor por debajo de como aparece en la exposición. Se puede observar asimismo que el acompañamiento del piano está confeccionado con un patrón repetido varios compases.

Para finalizar este primer movimiento, se nos presenta una **Coda** [197-221] en la que se pueden distinguir tres secciones diferentes:

- Primera sección de la **Coda** [197-209]: en esta primera parte de la coda se puede apreciar cómo el compositor emplea elementos del **Tema A** de la **Exposición**. De esta manera se distingue por una parte el tema en la mano derecha del piano [200-206]; en la izquierda el motivo rítmico de *corcheas* que aparecía en el desarrollo [197-207], y por

último el motivo de acompañamiento de la viola [198-205] de corcheas, de *tresillos de corchea* y *semicorcheas*, hasta que la viola retoma la parte final del tema el compás [206].

197  
Viola  
*p* *p subito* *cantando*

Piano  
*molto marcato* *p* *mf*

201  
Viola  
Piano  
Ped \* Ped Ped \*

- Segunda sección de la **Coda** [210-215]: en esta sección la viola realiza un recitativo a modo de *fermata* que comienza con figuraciones de *corcheas*, y sigue primero con *tresillos de corcheas*, y después con *semicorcheas* (lo cual le da un carácter de *acelerando*) para finalizar ampliando las figuraciones rítmicas a *negras* y finalmente a *redondas*, recalcando el grupo de cuatro notas (**Do, Si, La, Sol**).

209  
Viola  
*Recitativo*

Piano  
Ped \*

213  
Viola  
Piano

- Tercera sección de la **Coda** [216-221]: esta última parte o Coda de la Coda está basada en elementos rítmicos del **Tema b** y con una indicación de **a tempo**. Finaliza el movimiento con un *pizz.* de la viola cuerdas al aire seguido de una seca intervención del piano con mordente y dos *corcheas* en *fortísimo*.

De esta manera esta última gran sección de **reexposición** quedaría estructurada de la siguiente manera:

**REEXPOSICIÓN** [142-221]

- **Tema A** [142-156]  
(*Do menor*)
- **Tema b** [157-167]  
(2ª mayor descendente)
- **Tema b'** [ancru.168-183]      

- <b>Tema b'</b> en la viola [ancru.168-157] - <b>Tema b'</b> en el piano [156-183]
--
- **Tema b''** variado [ancru.185-196]  
(2ª mayor descendente)
- **Coda** [197-221]      

- Primera sección [197-209] (elementos del <b>Tema A</b> )
- Segunda sección [210-215] (recitativo-fermata)
- Tercera sección [216-221] (elementos rítmicos <b>Tema b</b> )

Esquematizando la estructura de este primer movimiento (**Allegro molto**) obtendríamos:

### EXPOSICIÓN [1-73]

- **Tema A** [1- 37]  
(*Do menor*)  
“eólico”

- **Tema A** en la viola [1-14]  
- Pequeño enlace [15-21]  
- **Tema A** en el piano [22-34]  
- Enlace [35-37]

- **Tema B** [38-73]  
(*La menor/ Re menor*)

- **Tema b** (*La menor*) [38-48]  
- **Tema b'** (*Re menor*) [ancru.49-60]  
- **Tema b''** (*Re menor*) [ancru.62-71]  
- **Coda** [71-73]

### DESARROLLO [74-141]

- Pedal rítmico de *Mi bemol* con elementos del Tema b' [74-108]
- Elementos temáticos del Tema b [109-123]
- *Ostinato* del piano y viola [124-133]
- Serie de estrechos [134-141]

### REEXPOSICIÓN [142-221]

- **Tema A** [142-156]  
(*Do menor*)

- **Tema b** [157-167]  
(2ª mayor descendente)

- **Tema b'** [ancru.168-183]

- **Tema b'** en la viola [ancru.168-157]  
- **Tema b'** en el piano [156-183]

- **Tema b''** variado [ancru.185-196]  
(2ª mayor descendente)

- **Coda** [197-221]

- Primera sección [197-209]  
(elementos del **Tema A**)  
  
- Segunda sección [210-215]  
(recitativo-fermata)  
  
- Tercera sección [216-221]  
(elementos rítmicos **Tema b**)



- SEGUNDO MOVIMIENTO: Lento.

Este breve segundo movimiento, que se encuentra enlazado con el tercero, abarca los compases [1-63]. Su agónica es de **lento** (blanca = 40) por lo que presenta un carácter lento y pausado. Escrito en el modo de **Re Dórico** no ofrece cambios tonales contundentes.

Presenta, en cuanto a su estructura, una pequeña introducción confeccionada a base de acordes que realiza el piano a solo [1-12] donde la indicación de *piano* está presente en todos los compases, matizado con la presencia de pequeños reguladores, para terminar el último acorde con un *pianísimo*.

1 Lento

Viola

Piano

*legato espressivo*

*p*

Ped \* Ped \* Ped \* Ped \* Ped Ped \*

Seguidamente es la viola en el compás [13] la que expone el motivo temático, acompañado por el piano que presenta un acompañamiento muy homofónico a base de acordes. En este tema presentado por la viola se distingue claramente un motivo que llamaremos **(a)** [an cru. 14-16] que aparece repetidas veces inalterable,

13

Viola

Piano

*p*

*p*

Ped \* Ped \* Ped \* Ped

y otro motivo que llamaremos (**a'**) y que por el contrario varía en cada una de sus apariciones. No obstante este motivo (**a'**) esta generado por el motivo (**a**). Es decir, el motivo (**a'**) se construye por la agregación por cuartas ascendentes con resolución de segunda descendente al motivo (**a**) [ancru.18-21].

The image displays two systems of musical notation. The first system, measures 17-20, features a Viola part with a melodic line starting on a whole note, followed by a half note, and then a quarter note, all under a slur. The dynamic marking *mf* is placed below the staff. The Piano accompaniment consists of chords in both staves, with a dynamic marking of *p*. Pedal marks are indicated below the piano part: \* Ped, \* Ped, \* Ped, \*, Ped, \*, Ped, \*. The second system, measures 21-24, shows the Viola with a slur and the Piano with a dynamic marking of *p*. Pedal marks are indicated below the piano part: Ped, \*.

Cada vez que aparece una nueva intervención del motivo (**a'**) su extensión se va ampliando del modo anteriormente mencionado [ancru.27-31], [ancru.37-41]. Además, tanto el motivo (**a**) como el (**a'**) se van intercalando entre sí.

Para finalizar este pequeño movimiento aparece una **Coda** [ancru.55-63] que cierra, con un *acelerando* y posterior *diminuendo*, este movimiento, que no es más que una gran introducción al tercer movimiento. En efecto, más que un movimiento aislado, este segundo movimiento hace función de introducción lenta y cadencial al tercero. Además, tanto el motivo que hemos llamado (**a**) como el (**a'**) nos están introduciendo en lo que va a resultar como nuevo tema del tercer movimiento, ya que la interválica va a ser la misma. Tan solo van a cambiar las figuraciones rítmicas que en el último movimiento van a ser más breves.

Por todo ello este segundo movimiento o introducción hacia el tercero se estructuraría de la siguiente manera:

- Introducción del piano [1-12]  
“modo de *Re*”

- Sucesión de motivos temáticos

<ul style="list-style-type: none"> <li>- motivo (a) [ancru.14-16]</li> <li>- motivo (a') [ancru.18-21]</li> <li>- motivo (a) [ancru.23-25]</li> <li>- motivo (a') [ancru.27-31]</li> <li>- motivo (a) [ancru.33-35]</li> <li>- motivo (a') [ancru.37-49]</li> <li>- motivo (a) [ancru.51-53]</li> </ul>
---

- Coda [ancru.55-63]

- TERCER MOVIMIENTO: **Molto vivo.**

Este último movimiento mucho más vivo y rítmico que los anteriores presenta, bajo la forma de *rondó*, una estructura bastante novedosa que consiste en el hecho de adoptar en su composición una forma simétrica o de espejo. Es decir, nos encontramos ante una estructura:

<p>A-B-A + (repeticiones imitativas de A) / C-D-C/ A-B-A + (coda)</p>
---

donde D es el eje central. En efecto, como constataremos más adelante, la partitura presenta tres grandes secciones.

En la **Primera Sección** que abarca los compases [1-78] podemos encontrar el primer tema o “estribillo” que llamaremos **Tema A** [1-7] y que aparece súbitamente y repetido en la partitura de mano de la viola. Asimismo, habría que destacar la constante aparición de intervalos de 4ª ascendente que presenta la melodía.

Molto vivo

Este tema está escrito bajo una agónica de “**Molto vivo**”, en una tonalidad que vuelve a aunar la tonalidad de **Do menor** con el *modo frigio* (o modo de **Mi**);



(Do menor)



(modo frigio)

y con un matiz de “*forte*” presenta una estructura por compases muy novedosa en relación con los otros dos movimientos estudiados. En efecto, la alternancia de métricas de compases se suceden en cada compás de la partitura. De este modo aparecen compases de (4/8, 5/8 y 9/8). Esto es algo que va a ser propio de todo el movimiento aunque aún se presentarán otros compases como; (6/8, 4/4, 2/4 y 3/4) confiriendo de este modo gran viveza rítmica a la partitura. Mientras la viola interpreta la melodía en estos siete primeros compases del movimiento, el piano realiza un acompañamiento en *corcheas* en tiempo débil principalmente rompiendo de esta manera la acentuación del otro instrumento.

En los compases [8-14] es esta vez el piano el que a solo interpreta el **Tema A**, al igual que la viola, dos veces, manteniendo el mismo tipo de acompañamiento.

Viola

Piano

Ped \*Ped \* Ped \* Ped \*Ped \* Ped \*

Ped \*Ped \*

Siguiendo el discurso musical que nos propone el compositor aparece un nuevo tema que llamaremos **Tema B** [ancru.15-37], que correspondería a una “copla”, algo más *legato* y expresivo que el anterior pero sin perder su carácter rítmico. En los compases [ancru.32-37] se presenta este **Tema B** esta vez una octava alta.

Viola

Piano

Ped \*

Ped

*mf*

*mf*

De nuevo y sin preparación previa vuelve a aparecer, en la misma tonalidad de **Do menor** y el *modo frigio*, el **Tema A** en los compases [38-50]. Primeramente lo presentará la viola [38-43] repitiendo estos compases dos veces al igual que la primera vez, y seguidamente aparecerá en el piano [44-55] que lo irá desfigurando en sus últimos compases. Después, el compositor nos ofrece una sección [56-78] en donde tanto la viola como el piano van a repetir la cabeza del **Tema A** y que nos servirá de

enlace entre toda esta **Primera Sección** y la siguiente que se iniciará en el compás [79] cerrando de esta manera esta primera parte del movimiento.

Esta sección del compás [1] al [78] correspondería a la **Primera Sección** cuya estructura quedaría establecida de la siguiente manera:

### **PRIMERA SECCIÓN [1-78]**

- **Tema A** [1-13]  
(*Do menor/modo frigio*)
 

- <b>Tema A</b> en la viola [1-7]
- <b>Tema A</b> en el piano [8-14]
  
- **Tema B** [an cru.15-37]
  
- **Tema A** [38-55]  
(*Do menor/modo frigio*)
 

- <b>Tema A</b> en la viola [38-43]
- <b>Tema A</b> en el piano [44-55]
  
- Repeticiones imitativas del **Tema A** entre viola y piano [56-78]

A continuación entramos en la **Segunda Sección**, comprendida entre los compases [79-156]. Desde los primeros compases [79-92] aparece un tema, que llamaremos **Tema C**. Este tema puede estar extraído y elaborado sobre una escala descendente del **Tema B** y más concretamente del compás [21] y similares, pero con

otra figuración rítmica y en este caso un semitono más bajo. En los compases [93-98] vuelven a aparecer elementos del **Tema A**.

Musical score for Viola and Piano, measures 21-24. The Viola part starts with a melodic line in 3/4 time, marked with a fermata over the first two notes. The Piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand, marked *mf*.

Como hemos mencionado, la melodía de la viola de este compás [21] sirve de base para confeccionar el **Tema C**.

Musical score for Viola and Piano, measures 79-81 and 82-84. The first system (measures 79-81) shows the Viola with a long melodic line across measures, marked *mf*. The Piano accompaniment has a rhythmic pattern of eighth notes. The second system (measures 82-84) shows the Viola with a long note in measure 82, followed by rests. The Piano accompaniment has a rhythmic pattern of eighth notes.

Un pequeño enlace [99-109] con dobles cuerdas en la viola, basado en la cabeza del **Tema A** y ampliado rítmicamente, es el encargado de conducirnos hacia un nuevo elemento que llamaremos **Tema D**. Este tema, bajo la indicación de “**Poco pesante**” está extraído del *ostinato* del primer movimiento [125], pero en este último movimiento aparece más desarrollado y abarca los compases [110-125].

109 *Poco pesante*

Viola

Piano

En efecto, el compositor nos sorprende rompiendo los esquemas establecidos de la *forma sonata* convencional, ya que en este caso nos desarrolla un elemento que no es propio de este movimiento sino del primero y que no había vuelto a aparecer hasta ahora. Por otra parte, destaca el corte opcional, desde el compás [110] al compás [156] inclusive, que deja en manos del intérprete la opción de anular estos compases de la interpretación musical.

En este momento nos encontramos en el punto central del discurso musical, que es el eje de simetría del movimiento. Llegados a este punto se repiten los mismos temas y secciones que habían aparecido hasta ahora pero esta vez en sentido contrario. De ahí que califiquemos esta forma musical como simétrica.

De nuevo vuelve a aparecer lo que hemos llamado **Tema C** en la viola [126-139] para conducirnos a un elemento del **Tema A** en el compás [140-143].

139

Viola

Piano



Un enlace con dobles cuerdas en la viola [144-156] es el encargado de llevarnos de nuevo a la reexposición del **Tema A** en el compás [157].

Por todo lo dicho, esta larga **Segunda Sección** queda establecida con la siguiente estructura:

**SECCIÓN SEGUNDA [79-156]**

- **Tema C** [79-92] (extraído de la escala descendente del **Tema B**)
- Elementos del (**Tema A**) [93-98]
- Enlace [99-109]
- **Tema D** [110-125] (extraído del primer movimiento)
- Elementos del **Tema C** [126-139]
- Elementos del **Tema A** [140-143]
- Enlace [144-156]

En la **Tercera Sección**, que es la última de las secciones en que hemos dividido este movimiento, aparece de nuevo el **Tema A** de una manera literal, en los compases [157-170] en la misma tonalidad de **Do menor** y jugando con el *modo frigio*. Al igual que la primera vez que apareció, la viola repite dos veces el tema [157-163]. Lo mismo ocurrirá en el piano que lo hace en los compases siguientes [164-170].

Sin embargo la nueva aparición del **Tema B** en los compases [ancru.171-193] no es del todo literal ya que aparece una quinta justa ascendente con relación a la primera vez que apareció en la exposición.

De nuevo el **Tema A** hace su reaparición en los compases [194-219]. Después de repetir dos veces literalmente el **Tema A** en la viola [194-200], en los compases siguientes vuelve a aparecer este tema, tanto en la viola como en el piano que van al *unísono*, pero una octava alta en la viola y además cambiando el carácter a *legato* y matiz de *piano* [201-106].

Después de esto se van sucediendo las intervenciones de este tema pero cada vez con un matiz más fuerte. En el compás [213] aparece el comienzo del tema una octava alta y con dobles cuerdas a intervalo de octava, continuando en el siguiente compás en la octava original grave y así sucesivamente cada dos compases del **Tema A** rompiendo este esquema el último compás [217] que se mantiene en la octava alta.

Seguidamente en los últimos compases del tercer movimiento [219-246] podemos encontrar una coda que comienza con el primer tema del primer movimiento y que correspondería a los compases [219-230], en la misma tonalidad original y en compás de *compasillo* pero esta vez con un agógica más lenta que la original (**Adagio** negra = 96) en lugar del (**Allegro molto** negra = 138) del inicio del primer movimiento.

219 Adagio

221

Este tema que aparece en la coda va llegando a su fin por medio de un gran *diminuendo* y con la aparición de notas redondas y *p* hacia el compás [227-228], compases en los que el piano a partir del [228] realiza una progresión ascendente desde un matiz de *p* llegando al *f* en el siguiente compás [229]. En este compás se produce un “*rall*” para caer a tempo en el siguiente compás [230]. De esta manera vemos cómo el compositor ha introducido en esta coda el tema de inicio de la sonata pero modificando en esta coda su final por aumentación de las figuras rítmicas en la parte de la viola, y añadiendo nuevas figuraciones rítmicas al acompañamiento del piano (*cinquillos*).

226

En los siguientes compases [231-238] sucede lo mismo que en los compases [55-63] del segundo movimiento. Se va hacia un *acelerando* con la repetición de las

notas en figuraciones de *corcheas* (**La, Fa, Si**) llegando a un *calando* con estas mismas notas pero con una escritura más larga de *blancas* y *redondas* con *calderón* para finalizar. De esta manera se produce un efecto de conclusión y reposo del discurso musical roto repentinamente y sorpresivamente por el “**Presto**” que aparece en los últimos movimientos de la sonata y que no es más que una **Coda** de la **coda** [239-246]. Esta **Coda** de la **coda** esta confeccionada con el segundo compás del **Tema A** que se repite en el siguiente compás una cuarta más alta y en el tercero a octava alta. Así, en el compás [239] se comienza en **Re**, en el siguiente [240] una cuarta más alta, es decir, en **Sol**, y por último en **Re**, a octava alta, al siguiente compás [241]. Todo esto nos conduce a los últimos acordes de resolución en los que la viola y el piano van rítmicamente cogidos de la mano para finalizar la sonata con un *fortisimo*, en el compás [246].

239 Presto (al)

Viola

Piano

*f cresc.* *ff* *ff sempre* *fff*

Ped

246

Viola

Piano

*m.d.*

\*

De esta manera la estructura de esta **Tercera Sección** sería la siguiente:

### **TERCERA SECCIÓN [157-246]**

- **Tema A** [157-170]  
(*Do menor/ modo frigio*)

- **Tema A** en la viola [157-163]  
- **Tema A** en el piano [164-170]

- **Tema B** [ancru.171-193]  
(5ª justa ascendente)

- **Tema A** [194-219]

- **Tema A** en la viola [194-200]  
- **Tema A** en viola 8º alta y piano [201-106]

- **Coda** [219-246]

- **Tema A** del primer movimiento [219-230]  
- Acelerando [231-238]  
- Coda de la coda [239-246]  
(del **Tema B**)

Por todo lo expuesto podemos concretar que la estructura de este último movimiento presenta una forma simétrica como ya habíamos comentado al principio siguiendo el patrón:

A-B-A + (imitaciones de A) / C-D-C / A-B-A + (coda)

Resumiendo, las tres secciones en que está dividido el movimiento quedan establecidas de la siguiente manera:

### PRIMERA SECCIÓN [1-78]

- **Tema A** [1-13]  
(Do menor/modo frigio)

- <b>Tema A</b> en la viola [1-7] - <b>Tema A</b> en el piano [8-14]
---

- **Tema B** [anru.15-37]

- **Tema A** [38-55]  
(Do menor/modo frigio)

- <b>Tema A</b> en la viola [38-43] - <b>Tema A</b> en el piano [44-55]
--

- Repeticiones imitativas del **Tema A** entre viola y piano [56-78]

### SECCIÓN SEGUNDA [79-156]

- **Tema C** [79-92] (extraído de la escala descendente del **Tema B**)
- Elementos del (**Tema A**) [93-98]
- Enlace [99-109]
- **Tema D** [110-125] (extraído del primer movimiento)
- Elementos del **Tema C** [126-139]
- Elementos del **Tema A** [140-143]
- Enlace [144-156]

### TERCERA SECCIÓN [157-246]

- **Tema A** [157-170]  
(*Do menor/ modo frigio*)

- **Tema A** en la viola [157-163]  
- **Tema A** en el piano [164-170]

- **Tema B** [an cru. 171-193]  
(5ª justa ascendente)

- **Tema A** [194-219]

- **Tema A** en la viola [194-200]  
- **Tema A** en viola 8ª alta y piano [201-106]

- **Coda** [219-246]

- **Tema A** del primer movimiento [219-230]  
- Acelerando [231-238]  
- Coda de la coda [239-246]  
(del **Tema B**)

#### **2.3.8. Estudio técnico-pedagógico y criterios de interpretación.**

La *Sonata para viola y piano* op. 62 de **Francisco Fleta Polo** presenta pasajes de gran dificultad técnica e interpretativa. Por un lado, sorprende la gran cantidad de indicaciones de matices, arcos, ataques de notas, acordes y registros de pasajes que presenta la partitura, lo que, unido a una forma de escritura muy personal, la convierte en una obra que demanda del violista un alto grado de dominio y recursos técnicos. Por otro lado, la dificultad técnica de la obra aumenta por el hecho de estar escrita entre lo tonal y lo modal, con las exigencias de afinación en algunos pasajes que ello conlleva.

# PRIMER MOVIMIENTO.

## - Consideraciones previas:

- Es importante respetar las arcadas que aparecen en la partitura original de la sonata ya que su compositor conoce perfectamente la técnica de este instrumento y escribe muy adecuadamente para él.
- Debemos procurar conseguir siempre un sonido potente, amplio y vibrado.
- Es conveniente interpretar este movimiento bajo la pulsación metronómica de (*blanca* = 69) en lugar de (*negra* = 138). De esta manera vamos a conseguir llevarlo a dos, en lugar de a cuatro, y haremos el discurso musical más fluido y direccional.

## [1-12]

- **Interpretación:** Estos compases, comienzo de la obra y exposición del **Tema A** por parte de la viola, deben interpretarse con un carácter *legato* y misterioso.

## - Digitación:

Allegro molto (♩ = 138)

The musical score consists of two staves. The first staff is in bass clef and contains measures 1 through 6. It starts with a fermata over the first measure. The dynamics are marked *mf*. The second staff is in bass clef and contains measures 7 through 12. It starts with a fermata over the last measure. The dynamics are marked *f* and *mf*. The second staff is marked "IIª c." at the bottom.

- **Ejecución:** Es importante pasar la mitad del arco (aproximadamente), entrando en la cuerda, sobre las *corcheas* sueltas [7] y [10]. De esta manera las recalcaremos sobre las demás notas y no precipitaremos su ejecución.



Como podemos observar en el ejemplo anterior los compases [10-12] se ejecutan sobre la IIª cuerda.

## [19-21]

- **Ejecución:** Realizaremos las *corcheas* del compás [19], todas ellas destacadas con acento, comenzando la primera arco arriba, arco abajo la segunda y así sucesivamente en el centro del arco. Incrementaremos progresivamente la longitud de arco sobre cada una de ellas a medida que avanza el *crescendo*, para ir de un *mp*, al principio del compás [19], a un *mf*, en el compás [20], y llegar a *ff* en el compás [21].

- Daremos el mismo tratamiento al compás [19] teniendo en cuenta que aquí partimos de un *mf* hacia un *ff*, que las *corcheas* no están acentuadas (sólo hay que destacarlas) y que en este caso se trata de *corcheas* dobladas. Cabe precisar que la primera de las *corcheas* dobladas se ejecuta arco arriba para poder llegar de esta manera arco arriba a la *blanca* del compás [21] y así realizar el acorde, como es normal, arco abajo.

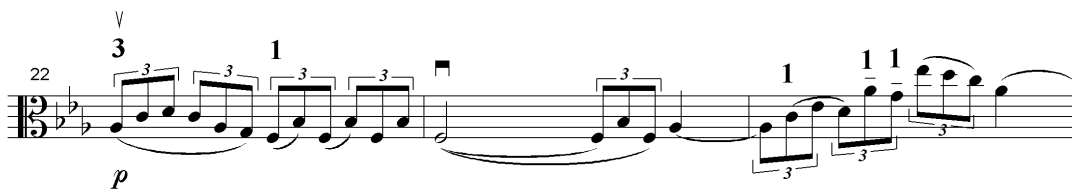
### - Digitación:

- El acorde del compás [21] es arpegiado y conviene pasar, en su ejecución, por todas y cada una de sus notas. Conviene señalar que este pasaje se comienza en 2ª posición para pasar después a 1ª posición, como se puede apreciar en el ejemplo anterior.

## [22-24]

- **Interpretación:** Este pasaje se debe interpretar arco arriba, en la mitad superior del arco. Siempre en matiz de *p*, dado que es el piano quien presenta ahora el tema y la viola pasa a un segundo plano, aunque no debe perder ritmo ni precisión. A partir del compás [24] se puede ampliar un poco más la intensidad del sonido debido al fraseo interno del pasaje en cuestión.

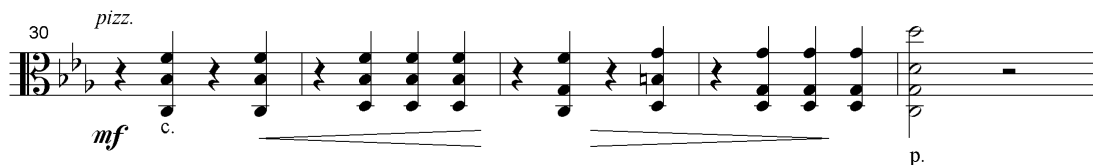
### - Digitación:



- **Ejecución:** Observemos de nuevo las *corcheas* sueltas del compás [24] que deben interpretarse apoyadas totalmente a la cuerda.

## [30-34]

- **Ejecución:** Los acordes en *pizzicato* de tres notas se deben realizar simultáneamente, mientras que el de cuatro notas debe ser *arpegiado*. Para ello ejecutaremos los primeros con el dedo corazón (c.) y el último arpegiado, bien sonoro y con el dedo pulgar (p.).



- **Atención:** Observemos que la frase que se debe construir debe crecer hacia la mitad del pasaje para ir *diminuendo* hacia el final.

## [39-41]

- **Interpretación:** Estos compases requieren de una gran fuerza y energía interpretativa. Se deben interpretar con una gran cantidad de sonido en matiz de *f*. Siempre en la mitad inferior del arco y a la cuerda atacaremos el pasaje al talón del arco. Las *corcheas* con punto ligadas que aparecen en los compases [39] y [41] se deben ejecutar también al talón del arco pero cortas arco arriba y no a la cuerda.



- Por el contrario, las *corcheas* sueltas, a modo de anacrusa, que aparecen en el compás [40] se deben interpretar a la cuerda y largas. Siempre con dirección hacia la siguiente nota.

## [44-47]

- **Interpretación:** Especial atención merecen estos compases en donde las extensiones que se producen en su ejecución dificultan la correcta afinación. En efecto este pasaje de *corcheas* dobladas se debe interpretar siempre a la cuerda con un amplio movimiento de antebrazo derecho. El primer compás [44] se realizará en las dos primeras cuerdas de la viola (**La, Re**) y en 4ª posición, mientras que los siguientes se realizan por entero sobre la Iª cuerda (**La**) y sobre la 4ª y 5ª posiciones.

- **Digitación:**



Es concretamente a partir del compás [45] cuando pasamos de 4ª posición a 5ª posición con el 1er dedo **Fa** y su correspondiente extensión al 4º dedo al **Do**. De nuevo se vuelve a realizar una extensión en el compás [46] del **Mi** 1er dedo en 4ª posición al **Si** 4º dedo. Procederemos del mismo modo en el resto del pasaje.

- **Técnica de estudio:** Es conveniente trabajar este juego de extensiones con el 4º dedo para conseguir una correcta afinación del pasaje, siempre relajando la mano izquierda e intentando situar el 4º dedo lo más plano posible sobre la cuerda.

## [ancru. 62-66]

- **Interpretación:** Este pasaje, escrito en un registro agudo del instrumento, se debe interpretar por entero a la cuerda con un claro carácter *legato*. Todo ello unido a un sonido expresivo junto con la acción del *vibrato*, que debe ser siempre activo.

- **Atención:** Es importante utilizar bien las distintas velocidades del arco para dar dirección al fraseo.

- **Digitación:**

A Tempo (♩ = 138)

The musical score shows two staves of music. The first staff begins at measure 61 with a rest, followed by a quarter note G4 (marked with a vibrato 'V' and finger '4'), a quarter note A4 (marked with a square accent '♩' and finger '1'), a quarter note B4 (marked with a vibrato 'V' and finger '1'), a quarter note A4 (marked with a vibrato 'V' and finger '1'), a quarter note G4 (marked with a vibrato 'V' and finger '3'), a quarter note F4 (marked with a vibrato 'V' and finger '2'), and a quarter note E4 (marked with a vibrato 'V' and finger '3'). The dynamic markings are *mf* and *f*. The second staff begins at measure 64 with a quarter note G4 (marked with a vibrato 'V' and finger '1'), a quarter note A4 (marked with a vibrato 'V' and finger '3'), a quarter note B4 (marked with a square accent '♩' and finger '3'), a quarter note A4 (marked with a vibrato 'V' and finger '1'), a quarter note G4 (marked with a vibrato 'V' and finger '1'), and a quarter note F4 (marked with a vibrato 'V' and finger '1'). The dynamic marking is *mf*.

- **Ejecución:** Como podemos apreciar en el ejemplo anterior la *corchea* **Re** y *blanca* **La** que aparecen en los compases [ancru. 62-62] y [ancru. 64-64] son notas *armónicas* y se deben ejecutar como tales.

- **Conviene evitar** los *glissandos* que se producen en los cambios de posición, tanto ascendentes como descendentes. De esta manera obtendremos una interpretación limpia del pasaje.

## [ancru. 67-71]

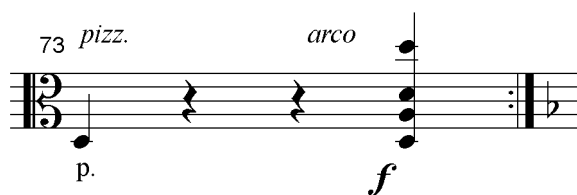
- **Ejecución:** Mismas consideraciones que las expuestas anteriormente. En este caso se ejecuta todo el pasaje en IVª cuerda, con más peso de brazo derecho sobre las cuerdas (dado que se trata de una cuerda muy grave) y matiz sonoro de *f*. Asimismo se pasará menor cantidad de arco sobre las cuerdas, en comparación con el pasaje anterior, dado que se trata aquí de un pasaje más grave en donde el arco debe estar más concentrado.

- **Digitación:**

The image shows a musical score for measures 66-71. The first staff (treble clef) contains measures 66-71. The second staff (bass clef) contains measures 69-71. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff starts with a measure number 66 and a dynamic marking *f*. The second staff starts with a measure number 69. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff starts with a measure number 66 and a dynamic marking *f*. The second staff starts with a measure number 69. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

## [73]

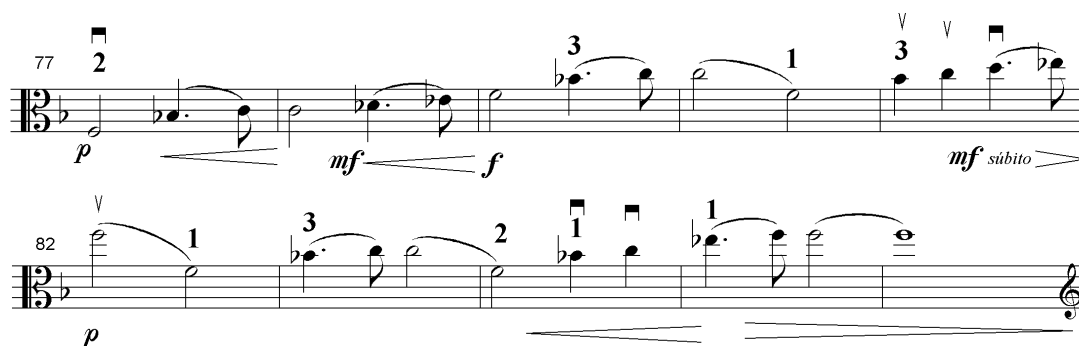
- **Ejecución:** El *pizzicato* que aparece en este compás se debe realizar sonoro y con el dedo pulgar (p). Además el acorde que aparece esta vez no es arpegiado y se debe ejecutar de dos en dos notas (dos graves más dos agudas) pasando poco arco en las notas graves y rápidamente atacar las agudas con todo el arco restante.



## [77-86]

- **Interpretación:** La frase que aparece en estos compases debe interpretarse con un tempo algo más lento (*negra* = 120). Con un carácter *legato*, totalmente a la cuerda, expresivo y muy vibrado.

### - Digitación:



- Como podemos comprobar en este ejemplo la frase aparece desde un matiz de *p*, para elevarse hacia el *mf* en el compás [81] y volver de nuevo al *p* en el compás [82] mediante un *p súbito*.

- **Ejecución:** Las dos *negras* del comienzo del compás [81] se deben realizar arco arriba para finalizar dicho compás arco abajo y atacar el *p súbito* en la punta del arco y arco arriba. De esta manera el efecto buscado por el compositor es más efectivo.

- Igual ocurre con el regulador de los compases [84-86], en el que las *negras* del compás [84] se ejecutan arco abajo para aumentar la intensidad del sonido arco arriba y caer arco abajo, desde el talón hasta la punta, sobre el último **Fa blanca** ligada a *redonda*. De este modo el fraseo es acompañado por la naturaleza del arco.

## [120-121]

- **Interpretación:** Mismos criterios de interpretación que los expuestos anteriormente para el compás [39].

### - Digitación:

Musical notation for measures 120-121. The notation is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 120 starts with a whole rest, followed by a quarter note G2 (fingered 1), a quarter note A2 (fingered 4), a quarter note B2 (fingered 2), and a quarter note C3 (fingered 4). Measure 121 starts with a quarter note D3 (fingered 3), followed by a quarter note E3 (fingered 4), and a quarter note F#3 (fingered 3). A slur covers the final two notes of measure 121. Below the staff, a line indicates the string change from IV<sup>a</sup> c. to III<sup>a</sup> c. during the first measure.

- **Ejecución:** Como podemos apreciar en el ejemplo anterior, comenzamos ejecutando el pasaje en IV<sup>a</sup> cuerda para pasar posteriormente a III<sup>a</sup> cuerda.

## [125-128]

- **Ejecución:** Estos compases se deben ejecutar en IV<sup>a</sup> y III<sup>a</sup> cuerdas. Incluso el compás de las octavas se debe realizar con el 1er dedo sobre la IV<sup>a</sup> cuerda y el 4<sup>o</sup> dedo sobre la III<sup>a</sup> cuerda, ya que se trata de un pasaje muy agresivo y de gran potencia sonora.

- **Arco:** El carácter del pasaje debe ser pesante. Debe realizarse en la mitad inferior del arco, con un *detaché* a la cuerda, pero destacado (sobre las *corcheas* sueltas) y dejando todo el peso del antebrazo del arco sobre la cuerda.

Musical notation for measures 125-128. The notation is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 125 starts with a quarter note G2 (fingered 1), a quarter note A2 (fingered 4), a quarter note B2 (fingered 2), and a quarter note C3 (fingered 4). Measure 126 starts with a quarter note D3 (fingered 3), followed by a quarter note E3 (fingered 4), and a quarter note F#3 (fingered 3). Measure 127 starts with a quarter note G3 (fingered 1), a quarter note A3 (fingered 4), a quarter note B3 (fingered 2), and a quarter note C4 (fingered 4). Measure 128 starts with a quarter note D4 (fingered 3), followed by a quarter note E4 (fingered 4), and a quarter note F#4 (fingered 3). Dynamics include *f*, *ff*, *f*, *cresc.*, and *ff*. A slur covers the final two notes of measure 128. Below the staff, a line indicates the string change from IV<sup>a</sup> c. y III<sup>a</sup> c. during the first measure.

## SEGUNDO MOVIMIENTO.

### [13-21]

- **Consideraciones previas:** Este segundo movimiento presenta un carácter mucho más recogido, melancólico y profundo que el movimiento anterior. Por ello es importante crear misticismo y suspense en su interpretación, sobre todo en los primeros compases, que deben interpretarse bajo una agógica muy lenta de (*blanca* = 40).

- **Interpretación:** La viola ejecuta su primera intervención arco arriba ligando notas de valores muy largos. Casi sin *vibrato*, con un sonido superficial, estático, y en los compases [13-18] siempre sobre la IIIª cuerda.

Es importante que no se note el cambio de arcada entre los compases [14] y [15]. Como si se tratara de una sola arcada.

A partir del compás [17] el *vibrato* se hace cada vez más presente generando tensión y dirección en el discurso musical hacia la *redonda* del compás [19] que se debe ejecutar con una dinámica de *mf*.

## TERCER MOVIMIENTO.

### [1-6]

- **Observación:** la numeración de compases a que se hace referencia en este tercer movimiento corresponde a la partitura de viola y no a la partitura general de



viola y piano. Ello es debido a que en la partitura general aparecen repeticiones de compases, mientras que en la particella de viola estas aparecen escritas.

- **Ejecución:** Estos primeros compases se deben ejecutar a la cuerda, en el talón del arco, pero con muy poco arco, es decir con el arco muy concentrado, ya que la potencia sonora ha de ser de *f*, nos encontramos sobre la IVª cuerda y en un registro grave y además el pasaje requiere de sucesión de arcadas arco abajo para cada nota.

- **Digitación:**

Molto vivo

1 2 2 1 2 4

*f*

- **Ejecución:** Como podemos comprobar, en el ejemplo anterior, hasta el compás [4] todo se ejecuta sobre la IVª cuerda. Sin embargo, en los dos compases siguientes [5-6] pasaremos a ejecutar el discurso musical de la viola en IIIª cuerda.

- **Atención:** Es importante marcar bien la acentuación, con el arco y la acción del *vibrato*, que aparece sobre las *corcheas* de los compases pares [2], [4], [6].

## [ancru. 27-32]

- **Ejecución:** Estos compases deben ser ejecutados en la mitad inferior del arco. Exceptuando las dos primeras *corcheas*, las dos últimas del compás [28] y las del compás [31], que se atacan al talón del arco con un *spicato* destacado y no demasiado corto, las demás notas del pasaje se deben ejecutar a la cuerda.

26 *mf*

30 *p* *f*

## [ancru. 33-36]

- **Ejecución:** Este pasaje es parecido al anterior pero en este caso se ejecuta por entero a la cuerda con un claro carácter *legato* y pasando todo el arco. Para ello empezamos atacando las primeras *corcheas* en la punta del arco para después pasar todo el arco en las siguientes dos *negras* y de esta manera conducirnos al talón del arco en donde se realizan las otras dos *corcheas* y así sucesivamente.

32 *mf* *f*

## [74-75]

- **Atención:** Diferenciar bien en estos dos compases el compás de dinámica *f* del contrastante compás siguiente de dinámica en *p*. Además es conveniente realizar las octavas del compás [74] sobre la IIIª y IIª cuerdas (es decir en 1ª y 4ª posición) con el fin de poder realizar el siguiente compás [75] en 4ª posición sobre la IIª cuerda como se puede apreciar en el siguiente ejemplo.

74 *f* IIIª c. y IIª c.

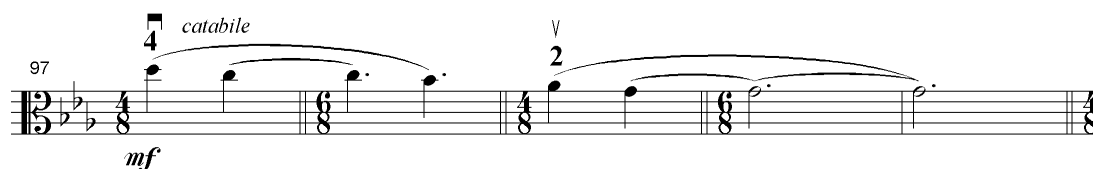
75 *p* IIª c.

- **Ejecución:** Las *corcheas* del compás [75] son cortas en *spicato* y no a la cuerda.

## [97-101]

- **Interpretación:** En estos compases hay que cambiar totalmente el carácter interpretativo que habíamos establecido hasta el momento. En efecto nos encontramos con un pasaje de largas arcadas, *legato*, expresivo y *cantabile*. Por ello es necesario mostrar aquí un sonido expresivo y aterciopelado, pero intenso, gracias a la acción del *vibrato* que debe ser muy activo y constante.

- **Digitación:**



- **Ejecución:** Para conseguir la textura sonora deseada puede ser interesante ejecutar estos compases sobre la IIª cuerda.

## [241-242]

- **Ejecución:** Estos dos compases presentan un pasaje de octavas seguidas a la cuerda. Se deben realizar todas ellas con la digitación (1-3) y sobre la IIIª y IIª cuerdas. Además hay que ejecutarlas al talón del arco.



- **Atención:** Efectivamente el compás [242] se ha de interpretar una 8ª alta.

## UBICACIÓN EN LA PROGRAMACIÓN DIDÁCTICA

Podemos enclavar esta sonata, dada su dificultad técnica e interpretativa, en el 2º curso de Grado Superior. Es una buena obra para iniciarse, durante el Grado Superior, en el repertorio español contemporáneo del siglo XX. En efecto esta obra requiere y desarrolla en el alumno ciertas capacidades técnicas, como son:

- Desarrollo del vibrato para conseguir un sonido expresivo,
- sincronización de ambas manos,
- correcta afinación,
- estudio de 8ª,
- agilidad en los cambios de posición,
- potencia y proyección del sonido,
- dominio de los golpes de arco,
- desarrollo de la técnica al talón del arco,
- cambios de posición sin *glissando*,

<b>AUTOR:</b>	<b>ROBERT GERHARD OTTENWAELDER</b>		25-09-1896 Valls 05-01-1970 Cambridge
<b>TÍTULO:</b>	<b>Sonata para viola y piano</b>		
<b>EDICIÓN:</b>	No se ha encontrado la edición de la sonata original para viola y piano. (Versión para violonchelo y piano: Londres, Oxford University Press. 1972.)		
<b>ARCHIVOS DONDE ESTÁ REGISTRADA:</b> No se ha encontrado			
<b>FECHA DE COMPOSICIÓN:</b>	<b>1948</b>		
<b>MOVIMIENTOS DE LA OBRA:</b>	1º- Allegro molto energico 2º- Grave 3º- Molto vivace		
<b>DURACIÓN TOTAL DE LA OBRA:</b>	16' 02''		
<b>ESTILO:</b>	Utilización de la música popular. Lenguaje particular, basado en elementos seriales, que reintegra el concepto de escala en el orden serial. Formalmente académico (Forma Sonata).		
<b>RECURSOS VIOLÍSTICOS TÉCNICOS UTILIZADOS:</b>	Legato, détaché, spiccato, staccato, ricochet o getato, armónicos, dobles cuerdas.		
<b>DIMENSIONES DE LA PARTITURA:</b>	No se ha encontrado		
<b>UBICACIÓN EN LA PROGRAMACIÓN DIDÁCTICA DE VIOLA DE LOS CONSERVATORIOS:</b>			
3º - 4º curso Grado Superior			
<b>GRABACIONES:</b>			
- Compact Disc: Paul Cortese (Viola) y Michel Wagemans (Piano). Badalona. Auditorio del Conservatorio de Música de Badalona. Anacrusi produccions. 6 y 7 de junio de 1998.			
<b>OBSERVACIONES:</b>			
- Esta sonata fue estrenada en 1950 por el violista Anatole Mines, acompañado al piano por el propio R. Gerhard. En 1956 realizó una nueva versión revisada y ampliada para violonchelo y piano. - La versión para violonchelo fue estrenada en una retransmisión de la BBC el 10 de octubre de 1964.			

#### 2.4.2. Ubicación de la obra y el compositor.

Las adversidades que **R. Gerhard** ha tenido que sufrir a lo largo de su vida han dificultado en gran medida su carrera creativa. Los inicios musicales de **Gerhard** en Munich se vieron truncados por la Primera Guerra Mundial, por lo que tuvo que volver a España. El desarrollo de su actividad creativa durante su más larga estancia en Barcelona se produjo en condiciones difíciles debidos a la fuerte crisis económica que atravesaba el país, al periodo de transición política que precedió a la instauración del régimen republicano y a la concesión de la autonomía a Cataluña. Cuando comenzaban a abrirse grandes esperanzas de mejora de la situación cultural, la guerra civil española se encargó de echarlas estrepitosamente por tierra. El desenlace de la contienda provocó su exilio a Inglaterra. Al poco tiempo de vivir en Cambridge estalló la Segunda Guerra Mundial; y acabada esta, la España del régimen franquista seguía anclada en un aislamiento completo. Todo este cúmulo de vicisitudes, con su secuela de circunstancias adversas, contribuyó en gran parte a que **Gerhard** no pudiese desarrollar su actividad creadora con un mínimo de holgura, hasta los últimos 15 años de su vida.

La *Sonata para viola y piano* fue compuesta en Cambridge, en 1948, a los pocos años de su estancia en Inglaterra. Poco antes había completado la versión definitiva de su ballet *Don Quijote* (1947) al que siguió la música de escena para dos obras de **Shakespeare**, *Cymbeline* y *Romeo y Julieta*. Durante esa época, **Gerhard** sacaba el máximo partido al componente étnico de su música para poder abrirse camino. De hecho no se decidió a dejar en segundo término esta orientación musical hasta el año 1949, año en el que ya empezaba a adquirir un merecido prestigio como compositor.

El propio **Gerhard** interpretó la sonata al piano junto con el violista **Anatole Mines** en un concierto ofrecido en el año 1950.

Más tarde, en 1956, esta sonata, escrita originalmente para viola y piano, fue repensada y ampliada para violonchelo y piano, versión que se interpreta en la actualidad.

### 2.4.3. Biografía.

**Robert Gerhard Ottenwaelder** nació en Valls (Tarragona) el 25 de septiembre de 1896. Su padre, de origen suizo, se dedicaba a la exportación de vinos. Su madre era de origen alsaciano. Fue el mayor de tres hermanos.

A los 12 años sus padres le enviaron a Lausanne (Suiza), para ingresar en una escuela de comercio y ampliar estudios musicales. Pero su fuerte vocación musical le llevaba a gastar todos sus ahorros en lecciones de armonía y contrapunto, hasta el punto que, contrariando los proyectos paternos, a los 17 años de edad, se negó a seguir la carrera de comercio para dedicarse por completo a la musical y marchó a Munich para ingresar en la Academia Real. Desgraciadamente la Primera Guerra Mundial de 1914 le obligó a volver a Valls.

Más tarde se trasladó a Barcelona donde inició los estudios de piano con **Granados** y **Marshall** a partir de 1915, y composición desde 1916 a 1920 con el maestro **Pedrell**. De hecho fue el último discípulo de **Pedrell**.

En 1921, a los 25 años, **Gerhard** sintió la necesidad de profundizar en su formación musical. Con este fin realizó unos primeros viajes informativos a París y a diversas ciudades alemanas, también a Madrid y a Granada en donde visitó a **Falla**.

Finalmente atraído por las características más renovadoras del movimiento musical impulsado por **Schoenberg**, se fue a estudiar a Viena y Berlín entre 1923 y 1928, años que marcaron para siempre su carrera musical y a través de él la de Cataluña. En 1925 gestionó la presencia de **Schoenberg** en Barcelona con el fin de estrenar el *Pierrot lunaire*, con notas de programa suyas.

Para cubrir sus gastos durante su estancia en Viena, **Gerhard** daba lecciones de español en un céntrico piso en el que tenía alquilada una habitación y donde disponía de un piano de cola, con el nombre de *Dr. Castells*, más apropiado que el suyo propio para ese fin. Una de sus alumnas, **Leopoldina Feichtegger**, se convirtió en su esposa el 27 de abril de 1930. Hasta finales de 1938 el matrimonio Gerhard residió en Barcelona,

Como consecuencia de la guerra civil española, el matrimonio se exilió, en 1939, en París hasta que unos meses después, en julio de 1939, declarada la Segunda Guerra Mundial, tuvo la oportunidad de residir en Inglaterra y se estableció finalmente en la ciudad de Cambridge.

En esa ciudad le ofrecieron, por medio de dos grandes hispanistas amigos de **Salazar y Falla**, **E. L. Dent** y **J. B. Trend**, una beca de investigación que le permitió vivir sin mayores obligaciones. En esa época además de componer se dedicó a ofrecer conciertos como pianista. Inglaterra pasó a ser una especie de segunda patria por decisión propia y por la gran acogida que tuvo su obra, sobre todo a partir de la década de 1950. Cabe señalar que **Gerhard** regresó numerosas veces a Cataluña de vacaciones, por lo que su sentido del exilio fue desapareciendo con el tiempo.

Al final de su vida recibió el Doctorado Honoris Causa otorgado por la Universidad de Cambridge en 1968, así como el título de Commander of the Order of the British Empire. Ambas distinciones significaron el reconocimiento de la obra de un compositor situado en la cumbre de la creación musical española. Falleció el 5 de Enero de 1970 en la ciudad inglesa de Cambridge.

Es interesante señalar que el compositor había adquirido unos conocimientos profundos de la lengua y la literatura inglesas. Tanto es así que en diversos artículos que se publicaron con motivo de su muerte le calificaban de verdadero << master of the english language>>.

#### 2.4.4. Notas sobre el catálogo.

El amplio catálogo<sup>25</sup> de obras que presenta **Robert Gerhard** abarca multitud de géneros musicales: desde obras de ballet y partituras de ópera a música electroacústica, pasando por arreglos de zarzuelas españolas, y cobla entre otros.

Además, es curioso comprobar en este catálogo que tan solo escribió una única obra para viola y una única sonata: la *Sonata para viola y piano*, que más tarde transformó en *Sonata para violonchelo y piano*. Sin embargo, sí que cultivó la música de cámara con la composición de 15 obras para este tipo de música. Entre otras obras de cámara cabe destacar sus dos cuartetos *Cuarteto nº1 (1950-1955)* y *Cuarteto nº 2(1961-1962)* para agrupaciones de cuerda. Además de un *Trío para violín, violonchelo y piano (1918)* de composición más temprana. El *Concertino para cuerdas (1927-1928)* y la

---

<sup>25</sup> Catálogo que se puede encontrar en el Anexo I.



obra *Gemini* (1966) para violín y piano, completan la totalidad de obras para cuerda o cuerda con piano de todo su repertorio de música de cámara.

Además compuso *dos Sardanas* en 1928-1929 para cobla (orquestina popular catalana) y cuatro obras para música electroacústica entre 1958 y 1963.

También son importantes y numerosos sus escritos musicales y su música incidental, tanto para la radio como para el teatro, que no aparecen en el catálogo que en esta tesis se adjunta.

En total **Gerhard** compuso 6 obras para el ballet, una ópera, 16 obras para orquesta, 3 para orquesta y voz, 3 para orquesta y solista, 2 para cobla, 12 canciones, 15 obras para conjunto instrumental, 6 para piano. Y para diversos instrumentos solistas, 5 obras de música electroacústica y 3 arreglos de zarzuelas españolas.

#### 2.4.5. Estilo.

**R. Gerahrd** se enmarca dentro de la Generación musical del 27 y más concretamente en el grupo de Compositores Catalanes Independientes de Barcelona. Es una de las personalidades más atractivas de esta generación tanto por la originalidad de su obra como por la opción distinta que plantea dentro de su generación a la influencia francesa simbolizada por **Debussy** y **Stravinsky**.

Su estilo pasa por diferentes etapas: la primera, hasta el año 1922, marcada por los años de formación. Comenzó en Barcelona sus estudios con **F. Pedrell**, que le marcaron profundamente en toda su vida compositiva. En **Pedrell** encontró **Gerhard** la idea de la restauración musical, adecuándose a las modernas corrientes musicales europeas con un lenguaje propio. Por otra parte **Gerhard** dedicó más de tres años a estudiar la música de **Bach** y la de los polifonistas españoles. De este primer periodo de formación aparecen las primeras obras del compositor. La base nacionalista del joven músico está muy lejos de revestir la apariencia regional de tantos otros compositores españoles. Por ejemplo los lieder de **Gerahrad**, pese a sus raíces catalanas, tienen un valor general que lo incluyen entre los últimos grandes liederistas germánicos.

En una segunda etapa, entre los años 1923 y 1928, el compositor busca un lenguaje propio junto a **Schoenberg**. Fue así como el estilo de su música se acercó a la serialidad y los nuevos postulados de la Nueva Escuela de Viena. Aunque, una

aceptación total de este método no se da en la obra de este compositor hasta la década de 1950, estos años marcaron para siempre su carrera musical y de alguna manera, a través de él, la de Cataluña, donde la estética de la Escuela de Viena ha dado magníficos resultados.

Una tercera etapa en su estilo se da durante su estancia en Cambridge desde 1939, la época más fructífera de su producción, en la que el compositor utiliza al máximo el componente étnico en su música. Así aparecen dos elementos constantes en su música: uno que podría tipificarse como nacionalista y otro de carácter estructural, frecuentemente relacionado con la presencia de elementos seriales. No abandonará esta orientación musical hasta 1950.

En este estilo hay que encuadrar su *Sonata para viola y piano de 1948*. En ella podemos encontrar elementos étnicos del folclore español mezclados con una manera muy particular de tratar los elementos seriales<sup>26</sup>. De hecho no se trata de una obra estrictamente serial, sino que se permite repetir notas en una misma melodía compuesta por el total cromático, es decir reintegra el concepto de escala en su propia interpretación de la técnica de composición serial.

En general se pueden apreciar ya en esta tercera etapa las constantes de su estilo y oficio musical: la importancia de la línea melódica, lo que le permite una natural adecuación a la música de **Schoenberg**; una gran variedad rítmica; un espíritu vitalista al estilo de **Bartók**, y un enriquecimiento de la estructura formal.

La cuarta etapa arranca en 1950. En esta época el compositor se dedicó a reexaminar su posición personal respecto a la técnica schoenbergiana. Si las obras de carácter hispánico compuestas entre 1940 y 1947 ya le habían hecho alcanzar una alta consideración como figura nacional, comparable a **Falla**, sus inquietudes y aspiraciones como compositor le exigían explorar caminos más personales en la técnica compositiva y en la propia concepción de la obra musical, que en la década de los 50 provocaron profundas evoluciones en su música.

De esta manera **Gerhard** usó diversas variedades de tratamientos de series de tonos que desarrolló y aplicó ampliamente en los primeros cinco años de la década de los 50. **Homs**<sup>27</sup> cita las técnicas de las que se valió para desarrollar sus obras seriales en dicha década:

---

<sup>26</sup> Como se puede comprobar en el exhaustivo análisis que se realiza de esta obra más adelante.

<sup>27</sup> Joaquín Homs *Robert Gerhard y su música*. Universidad de Oviedo. Ethos Música. 1987.

1. Segmentar la serie de 12 tonos en grupos de 3 o 4 notas y el uso de permutaciones de entre los tonos que componen cada grupo.
2. Reintegrar el concepto de escala en el orden serial; escala compuesta por las notas de cada hexacorde dispuestas en las posiciones más próximas.
3. No utilizar las series en funciones temáticas, sino como código combinatorio.

En la serie de obras que compuso **Gerhard** a partir de 1954, trató de aprovechar todas las posibilidades combinatorias de las series de **Schoenberg**, sobre todo en sus posibles nuevas funciones.

En la última etapa de su producción (1960-1970) **Gerhard** desplegó una gran actividad creativa por lo que se refiere al método de 12 tonos preservando siempre su independencia con respecto a **Schoenberg**. La prueba es que solo son plenamente seriales una cuarta parte de las obras de esa etapa. En 1952 ya había manifestado en uno de sus escritos que la aplicación literal a ultranza del método serial a todos los parámetros musicales, conduciría a un academicismo absurdo. En todas sus últimas obras, trata de volver a explotar recursos y mundos expresivos inexplorados y desconocidos. El virtuosismo instrumental, la capacidad de provocar acontecimientos musicales contrastantes entre momentos plenos de sucesos y momentos de calma, llega a su plasmación más perfecta.

En resumen, la importante figura de **Robert Gerhard** es la síntesis de tres estilos diferentes. El nacionalista, que con ciertas matizaciones anteriormente señaladas hemos de incluir en el círculo de **Pedrell**; el ecléctico, que se desmarca de lo nacional para buscar nuevas expresiones y lenguaje no practicado en España durante los años treinta y cuarenta; y el serial, seguidor de la escuela de **Schoenberg** y sus colaboradores pero siempre usado desde un punto de vista muy personal.

#### 2.4.6. Génesis de la obra.

El periodo de tres años, 1947-1949, en que compuso la sonata para viola y piano (1948) suponen en la carrera de **Gerhard** una verdadera pausa creativa ya que solo completó la versión definitiva de su ballet *Don Quijote* (1947), que debía estrenar en el

Covent garden, el Sadler's Wells ballet con coreografía de **Ninette de Valois**, decorados del pintor **Edward Burra**, además de la música de escena par dos obras de **Shakespeare** en 1949 (*Cymbeline* y *Romeo y Julieta*). Fueron años en que se dedicó a reexaminar su posición personal respecto a la técnica schoenbergiana. Su pensamiento musical se enriqueció entonces con intensas exploraciones de algunos campos de la filosofía y la literatura, mediante lecturas de **William James**, **Whitehead**, **Bertrand Rusell**, por un lado, y **Albert Camus**, **Simone Weil**, por otro.

No sabemos a ciencia cierta la razón por la que **Gerhard** decidió componer esta sonata para viola. Hasta ese momento ningún otro español había compuesto una sonata para viola en el s. XX. En cualquier caso es la única obra de viola de su repertorio y también su única sonata. Sabemos, sin embargo, que la obra fue compuesta por entero en la ciudad inglesa de Cambridge en el año 1948. Más tarde fue interpretada por **Anatole Mines** (viola) y **Robert Gerhard** (piano) en Cambridge.

Más tarde fue repensada en 1956, año en que realizó una nueva versión ampliada y revisada para violonchelo y piano. En ella podemos encontrar una dedicatoria que encabeza la partitura. En efecto, según aparece la sonata fue dedicada a *Lord and Lady Chaplin*. Esto sucedió en una época en la que el compositor gozaba de un sólido prestigio en Inglaterra aunque no le hubieran editado allí ninguna de sus obras. La primera fue editada en 1958.

También desconocemos la razón que le impulsó a realizar una nueva versión ampliada de esta sonata y repensarla para el violonchelo. Posiblemente lo hizo pensando en su buen amigo **J. Homs** que era violonchelista, al que le propuso si se veía con ánimo de tocarla y recordar así las piezas para aquel instrumento y piano que habían tocado juntos cuando vivía en Barcelona. Además, en aquella época no existía una importante escuela de viola con numerosos y renombrados violistas, por lo que **Gerhard** pensó que si la rescribía par violonchelo esta sonata tendría más posibilidades de ser ejecutada en público.

Es curioso comprobar cómo prodiga **Gerhard** la utilización en sus obras del material folclórico español. En el tercer movimiento de la Sonata encontramos una canción popular andaluza: *Tienen las sevillanas* como explicamos en el análisis de esta obra que aparece mas adelante. Muy parecida es otra canción madrileña recopilada por **F. Pedrell**<sup>28</sup>, que aparece con el título de Copla de Corro. Pues bien, el mismo material

---

<sup>28</sup> en su *Cancionero Musical Popular Español*, Tomo II. Valls, Cataluña. Eduardo Castells editor.

folclórico está también utilizado en la danza de los muleros del ballet *Don Quijote*, de la misma época. Por otra parte cuando en 1956 transforma la sonata de viola en sonata de violonchelo también incluye el mismo material en su *Concierto para clave (1955-1956)*. El deseo de recrear el sabor popular español en sus obras no le impide la reutilización en cuatro ocasiones del mismo material étnico

Esta sonata para viola y piano está compuesta en la década de los 40, década muy fructífera en lo que a la producción de **Gerhard** se refiere, ya que en estos diez años compuso más música que en las dos décadas anteriores. Por ello podemos afirmar que la realización de esta sonata es fruto de la intensa labor compositiva de esta década de los 40.

#### 2.4.7. Análisis musical.

Vamos a realizar el análisis de esta *Sonata para viola y piano* de **R. Gerhard** sobre la partitura para violonchelo<sup>29</sup> y piano, ya que parece imposible encontrar dicha obra en su versión original de viola y piano. **J. Homs**<sup>30</sup> nos comenta que esta sonata inicialmente compuesta para viola en 1848 fue estrenada en 1950 por el violista **Anatole Mines** acompañado por el autor y posteriormente revisada, transcrita y ampliada por el propio **Gerhard** en 1956 para violonchelo.

Por lo que se deduce que esta parte de violonchelo no debe diferir demasiado de la original de viola, y si lo hace lo será en el desarrollo de los motivos o temas, probablemente más extenso y elaborado.

La estructura global de esta sonata, de tres movimientos, presenta una clara concepción clásica en sus partes. El primero de ellos, el más extenso y elaborado, en forma sonata, como veremos más adelante. El segundo es una canción o lied, con forma (A-B-A), de claro carácter popular e hispánico. Y en el tercero y último, nos encontramos con un típico rondó cuyo tema principal está extraído e inspirado también en la música popular española. Lo cual no debe causarnos ninguna extrañeza si tenemos en cuenta que la formación del **R. Gerhard** estuvo en sus comienzos muy influenciada

---

<sup>29</sup> **Roberto Gerhard**: *Sonata for cello and piano*, London, Oxford University Press, 1972.

<sup>30</sup> **HOMS, Joaquín**: *Robert Gerhard i la seva obra*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1991.

por la figura de **F. Pedrell**, que fue su profesor y le inculcó el gusto por el folclore y el estilo popular español.

A la vez observamos que el compositor en esta obra sigue fielmente los cánones compositivos clásicos de los grandes compositores, mostrándonos un primer movimiento de larga extensión, bien estructurado y muy bien pensado y estudiado en cuanto a elaboración del desarrollo de motivos y temas. Un segundo movimiento más corto y de carácter más lento y melancólico que el anterior. Y para finalizar un rondó, forma musical muy típica en el último movimiento de la sonata clásica.

Realmente, en lo que este compositor español, exiliado en Inglaterra, nos va a sorprender, es en el lenguaje utilizado en la escritura de esta sonata, ya que construye los temas con la totalidad de la escala cromática “a modo de serie” aunque el tratamiento, así como el desarrollo posterior, no es serial sino libre. De esta manera nos encontraremos con un lenguaje puramente atonal basado en la escala cromática con una forma muy personal de tratar el cromatismo. De hecho utiliza este sistema para intentar escapar de la tonalidad y evitar jerarquizaciones tonales, que sin embargo se producen por la repetición exhaustiva de una misma nota.

La escala de 12 sonidos que **Gerhard** presenta en esta sonata corresponden exactamente a los 12 semitonos de la escala o totalidad de la escala cromática, que reproducimos a continuación, debidamente numerados para su posterior reconocimiento.



Con esta escala cromática de 12 sonidos se van a construir los temas principales de esta sonata. Cabe señalar que **Gerhard** utilizará estas notas repitiéndolas tantas veces como requiera la construcción del tema y sin un orden o rigor preestablecido.

En ningún caso podemos decir que se trata de una obra serial por que:

- no se puede establecer una serie original o básica, ya que no aparecen las 12 notas de la escala semitonal dispuestas en un orden específico.
- Una misma nota aparece varias veces dentro del tema o posible serie.

- Tampoco se pueden establecer ningún tipo de exposición de la serie lineal en ninguno de sus diferentes aspectos, (básico, inversión, retrogradación, e inversión retrógrada).

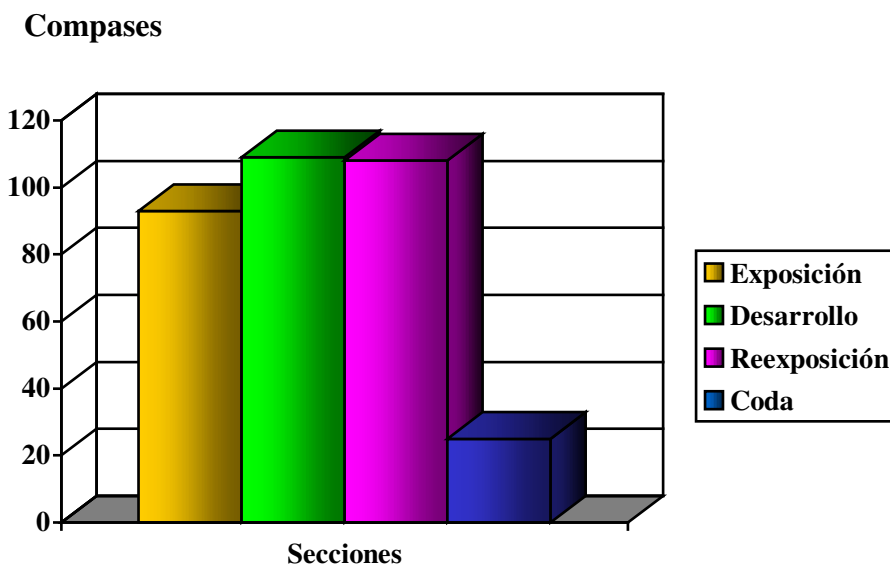
Por todo ello podemos decir que nos encontramos ante una obra puramente cromática.

- PRIMER MOVIMIENTO (**Allegro molto energico** “*negra* = ca. 144”)

Este primer movimiento presenta una clara estructura de *Forma Sonata*, que consta de tres grandes secciones más una coda: La primera, o **Exposición**, está formada por los compases [ancru.1-93]. La segunda sección, o **Desarrollo**, comprende los compases [94-202]. Para finalizar con la tercera y última sección, **Reexposición**, en los compases [203-310] y **Coda final**, que se encuentra desde el compás [312] hasta el final [335].

La siguiente gráfica nº 1 nos da idea de la extensión de cada una de las secciones de este primer movimiento.

Gráfica nº 1



Como podemos observar, existe un gran equilibrio entre las tres primeras grandes secciones, siendo la Exposición la más corta, con 93 compases. El **Desarrollo**, de 109 compases, es ligeramente superior a la **Reexposición**, de 108 compases. Así pues, las dos secciones centrales, las más extensas, son muy similares por lo que se refiere a la extensión. Y para finalizar encontramos la **Coda**, en los 25 últimos compases de este movimiento.

La **Exposición** [ancru.1-93] comienza en los primeros compases [ancru.1-3] mediante una pequeña introducción a cargo del piano, que presenta una escala ascendente y sorprendentemente politonal ya que la mano derecha realiza *semicorcheas* en tonalidad de **Do mayor**, mientras que la izquierda se encuentra realizando *corcheas* en tonalidad de **Si mayor**.

Allegro molto energico  
♩ = ca.144

Viola

Piano

*f* *cresc.* *ff*

1 3 6 8 10

2 4 5 7 9 11 12

Ped

Como podemos comprobar, ya en esta pequeña introducción del piano<sup>31</sup> aparecen las 12 notas cromáticas de escala cromática anteriormente expuesta.

La viola expone el tema, que llamaremos **Tema A**, desde el compás [4] al [12], construido con todas las notas cromáticas de la escala, es decir, el total cromático.

<sup>31</sup> En este ejemplo se ha especificado el número que ocupa la nota de la escala cromática para poder comprobar que utiliza el total cromático.



Viola

Piano

7

10

*f* *sfz* *mf*

*mf* *sfz* *mf*

*f* *mf*

*cresc.* *ff*

*Ped. \** *Ped. \** *Ped. \** *Ped. \** *Ped. \**

Este **Tema A** está construido principalmente por cuatro motivos. El primero de ellos, que denominaremos **motivo 1º**, aparece en el compás [4] y corresponde al silencio de *corchea* y tres *corcheas*.

Viola

4

*f*

El segundo, **motivo 2º**, lo podemos encontrar en el compás [5] en la voz de la viola y está compuesto por *corchea*, *semicorchea* y silencio de *semicorchea*.

Viola

5

*sfz*

El tercer motivo (**motivo 3º**) aparece también en la voz de la viola en el compás [7]. Este nuevo motivo resulta de la inversión rítmica del motivo 2º resultando estar formado por dos *semicorcheas* seguido de *corchea*.



Y el cuarto y último motivo (**motivo 4º**) sigue apareciendo en la voz de la viola en el compás [an cru. 9-9]. Este nuevo motivo, más expresivo y *legato*, rompe con el carácter de los tres motivos anteriores.



Por otro lado el piano acompaña a la viola con figuraciones de *corchea*. También aquí vuelven a aparecer los 12 semitonos de la escala cromática desde el compás [5] a la primera corchea del [8], como se puede apreciar en el siguiente ejemplo.

Piano

*mf*

*sfz*

*mf*

*ped.* \*

Siguiendo con la voz del piano encontramos en el compás [8], mientras la viola sigue exponiendo lo que hemos llamado **Tema A**, la cabeza de dicho tema en la mano derecha.

Como podemos comprobar en el ejemplo anterior, el piano acompaña a la viola en el compás [8] con el **motivo 1º**, en el [9] con el **motivo 2º** y en el [10-11] aparece el **motivo 3º**, creando una progresión ascendente durante estos dos compases.

Después de esta presentación del **Tema A** se van sucediendo en los posteriores compases entre la viola y el piano a modo de canon la cabeza del **Tema A**. En efecto, entre los compases [12-15] el piano responde canónicamente con ambas manos a la viola, que presenta el **motivo 1º**, con este mismo motivo.

De nuevo, en el compás [16] reaparece el **Tema A**, esta vez en distinta tonalidad, aunque variado e incompleto. Es como si el compositor quisiera disgregar el **Tema A** poco a poco, separando los elementos que lo componen.

De este modo encontramos en la viola el **Tema A** con sus tres motivos en los compases [16-19]. Mientras tanto, el piano realiza una progresión descendente de *corcheas* a modo de acompañamiento en la que podemos identificar la escala cromática a falta de una de sus notas, el **Sol** natural.

En los compases [20-25] se interrumpe la aparición de motivos del **Tema A** para dar paso a un pequeño juego de escalas ascendentes que son retomadas sin cesar por viola y piano. Estas escalas recuerdan a la introducción [ancru. 1-3] de esta exposición.

Obsérvese que la parte de la viola [20-23] aparecen las 12 notas cromáticas.

Sigue el discurso musical en el compás [20] con sucesivas repeticiones del **motivo 3º** en la voz de la viola, mientras que el piano realiza el acompañamiento de la melodía en *corcheas*, que por un lado en la mano derecha construye una escala ascendente [ancru. 28-31], que recuerda mucho a la introducción de este movimiento pero esta vez construida por ampliación, y en la que podemos encontrar los 12 sonidos cromáticos. Y por otro lado la mano izquierda del piano que esta vez realiza tetracordos

de *corcheas* descendentes por compases [27-33] formados también por las 12 notas cromáticas de la escala.

Musical score for Viola and Piano, measures 26-33. The Viola part starts with a forte (*f*) dynamic and features a descending chromatic scale. The Piano part has a complex texture with *sfz* (sforzando) accents and a dynamic range from *f* to *sfz*. The score includes dynamic markings like *dim.* and *Ped.*

Sorpresivamente, la viola anticipa, en el compás [32], la cabeza de lo que llamaremos **Tema B**, que aparecerá propiamente en el compás [50].

Musical score for Viola and Piano, measures 31-33. The Viola part begins with a piano (*p*) dynamic and features a descending chromatic scale. The Piano part continues with a piano (*p*) dynamic and a chromatic bass line. The score includes a *Ped.* marking.

Sucesivas intervenciones canónicas entre el piano y la viola se suceden entre los compases [34-48] presentando el **motivo 1º** para finalizar esta **Exposición** a modo de enlace o puente hacia el nuevo tema.

Viola

Piano

37

*poco allarg.*

*mf*

*ff*

*mf*

*a tempo*

*Ped.*

\* *Ped.*

No sin antes esbozar la cabeza del nuevo **Tema B** que se viene aproximando en la parte del piano [an cru. 44-44].

Viola

Piano

43

*f*

*dim.*

Prosigue este enlace hacia el **Tema B** con una ampliación del **motivo 1º** en la viola y la aparición en el piano del **motivo 3º** en sucesión descendente, llegando así hasta la entrada del nuevo tema en el compás [50].

Viola

Piano

46

*p*

*f*

*Ped.*

\* *Ped.*

\* *Ped.*

\* *Ped.*

En el compás [50] aparece el nuevo **Tema B** [50-71]. Más lento y sosegado que el anterior (**Poco più calmo**), muestra una escritura más ligada y expresiva. La viola

canta la melodía en la que aparecen grandes intervallos de 8ª disminuida [50] y 9ª menor [54]. Mientras tanto, el piano realiza un aserie de acordes ligados y engranados unos con otros, dibujando a la vez una línea melódica en la parte del bajo.

The image shows two systems of musical notation. The first system covers measures 50 to 54. The top staff is for Viola, starting at measure 50 with a tempo marking 'Poco più calmo' and a dynamic marking 'p'. The bottom staff is for Piano, starting at measure 50 with a dynamic marking 'p legato'. The piano part includes markings for 'Ped.' (pedal), a '\*' symbol, and 'una corda'. The second system covers measures 55 to 61. The top staff is for Viola, starting at measure 55. The bottom staff is for Piano, starting at measure 55 with a dynamic marking 'cresc.' (crescendo).

Más adelante, en el compás [62], la línea melódica del bajo del piano pasa a la parte superior de la mano derecha, dibujando una progresión descendente de *negras*.

The image shows a system of musical notation for measures 62 to 71. The top staff is for Viola, starting at measure 62. The bottom staff is for Piano, starting at measure 62 with a dynamic marking 'mp'. The piano part shows a descending melodic line in the right hand, with notes moving from higher registers to lower registers.

Esta línea melódica recorre descendientemente todo el registro del piano desde la parte más aguda hasta la más grave, en el compás [72]. Además podemos observar una ampliación del acompañamiento descendente del piano en la voz más aguda utilizando esta vez *blancas* en lugar de *negras*, en los compases [68-71].

Bajo una gran pedal de **Mi** en el bajo del piano, reaparece la melodía del **Tema B** en la viola [71]. Acompañada de acordes muy largos y mantenidos que anuncian la disolución y final de esta exposición del **Tema B**.

El tema desaparece en los siguientes compases aunque el piano, en su mano derecha, nos recuerda la cabeza del tema ampliada a *negras*, a modo de reminiscencia, en los compases [ancru. 80-86].



Finalizada la exposición del **Tema B** en el compás [88], aparecen seis compases [88-93] que hacen función de enlace hacia el desarrollo.

The image shows a musical score for Viola and Piano. The Viola part (top staff) begins at measure 90 with a double-crescendo scale (marked *sfz* and *cresc.*). The Piano part (bottom staves) starts with a forte (*f*) introduction and then moves to a mezzo-forte (*mf*) staccato passage. The score is in 2/4 time and the key signature has one sharp (F#).

En él podemos observar cómo la viola realiza una escala de *corcheas* dobladas que recuerdan la introducción realizada por el piano al inicio de la obra y en la que, por supuesto, reaparecen las 12 notas de la escala cromática.

El esquema de esta **Exposición** quedaría establecido de la siguiente manera:

### **EXPOSICIÓN [1-93]**

- **Introducción** [an cru. 1-3]
- **Tema A** [4-34]
 

- **Motivo 1°** [4]
  - **Motivo 2°** [5]
  - **Motivo 3°** [7]
  - **Motivo 4°** [an cru. 9-9]
- **Enlace o puente** [34-49]
- **Tema B** [50-88]
- **Enlace hacia el Desarrollo** [88-93]

En el compás [94] da comienzo la segunda gran sección, o **Desarrollo**, de este primer movimiento, que podemos dividir en dos Subsecciones. La primera, **Subsección 1ª**, estaría comprendida entre los compases [94-138], y la **Subsección 2ª** abarcaría los compases [139-202].

Ya en los compases anteriores a este desarrollo [92-93] **Gerhard** retoma material del desarrollo del **Tema B**. Se trata de las *corcheas* que aparecen en el bajo del piano formando intervalos de 4ª. Están extraídas del primer compás del **Tema B** [50] en donde aparece un intervalo de 4ª ascendente. En este momento aparecen, a modo de repetición, sucesivos intervalos de 4ª, esta vez descendentes y con un carácter corto totalmente diferente al anterior.

Musical score for Viola and Piano, measures 92-93. The Viola part starts with a treble clef and a key signature of one flat. The Piano part has a grand staff with treble and bass clefs. Dynamics include 'cresc.' for Viola and 'mf' and 'stacc.' for Piano.

En la **Subsección 1ª** [94-138], el compositor intercala motivos del **Tema B** (*corcheas* descendentes de intervalos de 4ª) con el motivo 3º del **Tema A** en el que no ha modificado el ritmo pero sí los intervalos que lo componen.

Musical score for Viola and Piano, measures 94-98. The Viola part starts with a treble clef and a key signature of one flat. The Piano part has a grand staff with treble and bass clefs. Dynamics include 'f', 'pp subito', 'ff', and 'pp'. Performance instructions include 'Con brio', 'una corda', and 'Ped. \*'.

Mientras tanto, el piano se limita a hacer un acompañamiento de *corcheas* de un claro y marcado carácter popular o folclórico.

También aparecen esporádicamente elementos del Motivo 2º del **Tema A** en los compases [117-20] en la parte de la viola, y en el compás [123] en la mano derecha de la parte del piano.

En el compás [126] se produce un enlace que nos va a conducir hacia la **Subsección 2ª**, en el compás [139]. En este enlace aparece la ya típica preparación del piano que presenta una pequeña escala ascendente y que después queda suspendida en el aire con acordes mientras la viola imita, con *corcheas* dobladas [130-131], la intervención inicial del piano [126-127].

A continuación sigue este enlace con elementos del **Motivo 1º del Tema A** hasta el compás [138].

En el compás [139] aparece la **Subsección 2ª** de este **Desarrollo**. En ella el compositor nos muestra el desarrollo del **Motivo 4º del Tema A**, esta vez en figuraciones de *corcheas* dobladas [139-148].

**Animato assai** (*negra* = ca. 152)  
sul pont.

Viola

Piano

139

143

Como podemos observar en el ejemplo anterior, se produce una imitación canónica de la viola por parte del piano que repite el mismo diseño melódico de la viola pero con figuraciones simples de *corchea*.

A partir del compás [an cru. 149] aparece el desarrollo de las *corcheas* ligadas del compás [55] del **Tema B**, ahora sueltas y dobladas en la parte de la viola. El piano, en su mano derecha, imitará a la viola, también aquí, a modo de canon con *corcheas*, mientras que la mano izquierda realiza un bajo de *corcheas* dibujando una progresión cromática ascendente.

Viola

Piano

148

Mediante una nueva escala ascendente, a modo de introducción [184-187], el piano interrumpe el discurso musical de la viola, intercalando esta escala ascendente compuesta de nuevo por el total cromático.

Musical score for Viola and Piano, measures 184-187. The Viola part (top staff) begins at measure 184 with a melodic line. The Piano part (bottom staves) begins at measure 185 with a chromatic scale. Dynamics include *cresc.*, *f*, and *ff*. Performance markings include *Trattenuto modo ord.* and *Ped.*.

En los compases [an cru. 188-202] se produce un enlace, basado en el **Motivo 1º** del **Tema A**, hacia la **Reexposición**. En él, la viola y el piano se van imitando intercambiándose la cabeza del **Tema A** como podemos apreciar en el siguiente ejemplo.

Musical score for Viola and Piano, measures 187-190. The Viola part (top staff) starts at measure 187 with a sustained note. The Piano part (bottom staves) starts at measure 188 with a sustained note. Dynamics include *mf* and *ff*. Performance markings include *Trattenuto modo ord.* and an asterisk *\**.

Así llegamos a la **Reexposición**, en el compás [203], quedando establecido el esquema de este desarrollo de la siguiente manera:

**DESARROLLO [94-202]**

• **Subsección 1ª [94-138]**

- Motivos de intervalos de 4ª del **Tema B**
- **Motivo 3º del Tema A**

- **Enlace** hacia la Subsección 2ª [126-138]

• **Subsección 2ª [139-202]**

- **Motivo 4º del Tema A** [139-148]
- **Motivos corchea Tema B** [anctu. 149-186]

- **Enlace** hacia la Reexposición [anctu. 188-202]

Comienza la **Reexposición**, [203], con una introducción de tres compases a modo de escala de *corcheas*, que recuerda mucho a la introducción del comienzo de la obra, aunque esta vez en dirección descendente y no ascendente como lo hacía anteriormente. En su construcción **Gerhard** vuelve a utilizar las 12 notas cromáticas de la escala.

The image shows a musical score for Viola and Piano. The Viola part is in a 3/8 time signature and begins with a fermata at measure 203. The Piano part is in a 3/8 time signature and begins with a *ff* dynamic marking. The Piano part features a descending chromatic scale of eighth notes in the right hand and a bass line with chords and eighth notes in the left hand. Above the Viola staff, the text "Subito Tempo I" is written, and the number "203" is written above the first measure of the Viola staff.

Es el piano quien se encarga de reexponer el **Tema A**. Pero en esta ocasión este tema, es más corto y presenta variaciones respecto al anterior. Mientras tanto, la viola se limita a repetir el **Motivo 4º** del **Tema A**.

En el compás [229] vuelve la cabeza del **Tema A** en la viola, a la que responde el piano, que desde el compás [225], venía mostrando este **Motivo 1º**.

Como podemos observar en el ejemplo anterior, y más concretamente en el compás [233] en la voz de la viola, aparece, como ocurría anteriormente en la exposición, una anticipación de la cabeza del **Tema B**.

Pero realmente es en el compás [237] en donde se reexpone el **Tema B** en la parte de la viola hasta el compás [266], mientras el piano sigue repitiendo esporádicamente la cabeza del **Tema A**.

Una pequeña *cadencia* del piano en los compases [266-270] sirve de preámbulo al enlace que aparece en los compases [270-273]. En él, podemos observar cómo entre la viola y el piano se muestra de nuevo la totalidad de los semitonos cromáticos de la escala.

270

Viola

Piano

8<sup>va</sup> - 1

pp

cresc.

8<sup>va</sup> - 1

f

Sub. \*

Este enlace nos conduce hacia una nueva sección de desarrollo [274-311], con claro sentido final<sup>32</sup>. En ella volvemos a encontrar los mismos motivos que aparecían en la anterior.

274

Viola

Piano

Con brio

f

pp subito

una corda

s fz

Ped.

Seguidamente, y para finalizar este elaborado movimiento, aparece en el compás [ancru.313-335] una cuarta y última sección que corresponde a una **Coda**. Esta presenta en sus compases de inicio la misma introducción del piano, que ya había aparecido en el comienzo de la obra.

<sup>32</sup> Es muy probable que esta nueva sección o reexposición del desarrollo sea uno de los puntos ampliados en la nueva versión para violonchelo y que en la de viola no aparecía, ya que puede ser suprimido para enlazar directamente desde el compás [273] con la coda en el compás [312]. R. Gerhard no se limitó a transcribir y revisar la partitura de viola sino que también la amplió, (según consta en el libro de J. Homs anteriormente mencionado)



La viola responde con la misma escala en **Do** [315-316] retomada del piano. En los compases siguientes aparece en la parte del piano [317] la cabeza del **Tema A** y más tarde [327] el **Motivo 3º** formando una progresión ascendente. Por su parte la viola presenta principalmente el **Motivo 3º** [319], para finalizar la obra con una gran ampliación del **Motivo 1º** [332-335] mientras el piano realiza una escala descendente de *corcheas*.

### REEXPOSICIÓN [203-335]

- **Introducción** [203-205]
- **Tema A** [206-236]
- **Tema B** [237-266]
- **Enlace** hacia la reexposición del Desarrollo [266-273]
- **Reexposición del Desarrollo** [274-311]
- **CODA** [ancru. 313-335]

Definitivamente, el esquema de este Primer movimiento *Forma Sonata* queda establecido de la siguiente manera:

### EXPOSICIÓN [1-93]

- **Introducción [ancru.1-3]**
- **Tema A [4-34]**
- **Enlace o puente [34-49]**
- **Tema B [50-88]**
- **Enlace hacia el Desarrollo [88-93]**

- **Motivo 1º [4]**
- **Motivo 2º [5]**
- **Motivo 3º [7]**
- **Motivo 4º [ancru. 9-9]**

### DESARROLLO [94-202]

- **Subsección 1ª [94-138]**
- **Enlace hacia la Subsección 2ª [126-138]**
- **Subsección 2ª [139-202]**
- **Enlace hacia la Reexposición [ancru. 188-202]**

- **Motivos de intervalos de 4ª del Tema B**
- **Motivo 3º del Tema A**

- **Motivo 4º del Tema A [139-148]**
- **Motivos corchea Tema B [ancru. 149-186]**

### REEXPOSICIÓN [203-335]

- **Introducción [203-205]**
- **Tema A [206-236]**
- **Tema B [237-266]**
- **Enlace hacia la reexposición del Desarrollo [266-273]**
- **Reexposición del Desarrollo [274-311]**
- **CODA [ancru. 313-335]**

- SEGUNDO MOVIMIENTO (Grave “corchea = ca. 63”)

Este segundo movimiento contrasta totalmente con el anterior. En efecto, es mucho más lento (**Grave**) y con un carácter más expresivo, reflexivo y profundo.

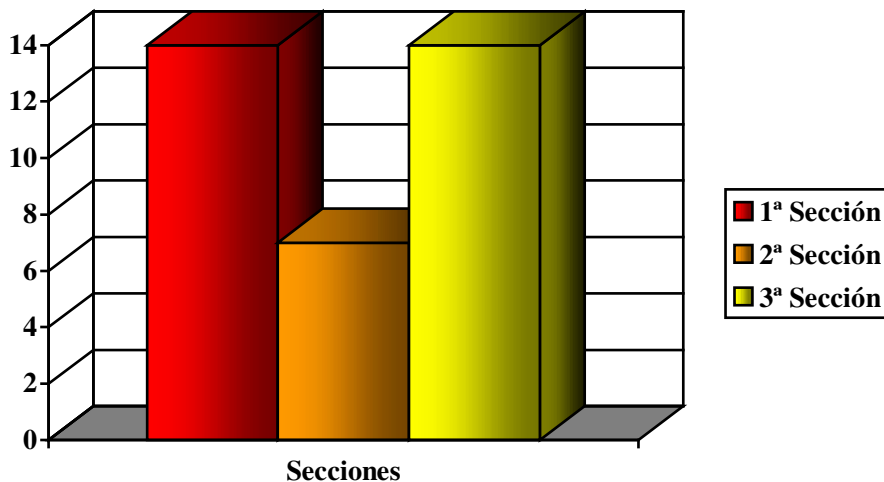
Su estructura es la de una canción o lied, de marcado estilo popular, muy próximo al estilo de **Bartok**. Esta evidencia se deduce de la melodía de la canción, con requiebros de grupos de *fusas* más propios de la voz cantada y del acompañamiento del piano, que evoca, por su ritmo constante y sincopado, el acompañamiento rítmico de una guitarra, como podemos constatar en el siguiente análisis.

Distinguimos tres secciones: la **Primera Sección**, comprendida entre los compases [1-14], aunque la melodía de la viola se mantiene sobre el siguiente compás [15] que pertenece ya a la siguiente sección; sigue la **Segunda Sección** que se encuentra entre los compases [15-21] y finaliza con la **Tercera Sección**, en los compases [22-35].

La siguiente **Gráfica n° 2** nos muestra la exacta simetría que se da entre estas tres secciones.

**Gráfica n° 2**

**Compases**



Como vemos, la primera y tercera sección tienen el mismo número de compases (catorce), mientras que la sección central es exactamente la mitad de las otras dos (siete compases).

Comienza el discurso musical con la viola, que presenta una clara, sosegada, expresiva y profunda melodía [1-5]. Esta, a su vez, va acompañada por el piano, siempre con el mismo patrón rítmico sincopado.

Grave (corchea = ca. 63)

The musical score consists of two systems. The first system shows the Viola and Piano parts. The Viola part begins with a melodic line in the first system, marked *p espr.* and *sim.*, and continues in the second system. The Piano part provides a rhythmic accompaniment in the first system, marked *pp ten.* and *sim.*, and continues in the second system. Pedal markings *Ped* and *Ped sim.* are present at the bottom of the piano part. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes.

Como podemos observar en el ejemplo anterior, el piano ejecuta, en su acompañamiento, tres *corcheas* en la tercera y cuarta parte del compás que recuerdan la cabeza del **Tema A (Motivo 1º)** del movimiento anterior. Además observamos que en la melodía expuesta por la viola [1-5] se pueden encontrar de nuevo los doce semitonos cromáticos de la escala<sup>33</sup>. En efecto, **Gerhard** también utiliza en este segundo movimiento la serie cromática de doce sonidos que utilizó en el movimiento anterior. Pero al igual que señalaba allí, este segundo movimiento no puede considerarse plenamente serial ya que el compositor reintegra, una vez más, el concepto de escala en

<sup>33</sup> aparecen numerados, en el ejemplo anterior, según el orden que ocupan en la escala cromática anteriormente expuesta.

el orden serial y no la utiliza en funciones temáticas, sino más bien como código combinatorio, como se aprecia en el ejemplo anterior, sin cumplir ningún tipo de regla serial.

A partir del compás [5] y hasta el compás [14], sobre el mismo acompañamiento que desde el principio del movimiento viene haciendo el piano, la viola desarrolla su melodía ahora con figuraciones más cortas (*semicorcheas, fusas y semifusas*). Todo esto produce unos requiebros en el tema de la viola que reproduce las articulaciones vocales del canto.

Musical score for Viola and Piano, measures 5 to 14. The Viola part features a melodic line with dynamic markings: *poco sfz*, *p*, *mf*, *poco rit.*, *pp dolcissimo*, and *a tempo*. The Piano part provides accompaniment with markings like *poco cresc.* and *pp*.

Como vemos estos diseños de *fusas* y *semifusas* confieren a la obra un carácter musical popular español, procedimiento semejante al de las melodías populares rumanas y húngaras de **Bartók**.

Un enlace preparado por el piano, mediante una escala arpegiada, en los compases [13-14], dan paso a la segunda y nueva sección.

Musical score for Viola and Piano, measures 13 to 14. The Viola part shows a melodic line with dynamic markings: *p*, *mf*, and *dim.*. The Piano part features an arpeggiated scale with markings like *pp* and *Ped*.

La **Segunda Sección** se caracteriza por las intervenciones cadenciales del piano, en primer lugar, [15-17] y después de la viola [16-22]. Como veremos esta **Segunda Sección** hace función de gran enlace cadencial hacia la **Tercera** y última **Sección**.

En la primera cadencia del piano [15-17] aparecen los doce semitonos cromáticos de la escala.

Musical score for Viola and Piano, measures 15-17. Measure 15 shows a piano cadence with a chromatic scale in the right hand and triplets in the left hand. Measure 16 shows the viola's second cadence with a chromatic scale. Measure 17 shows the piano's final cadence. Dynamics include *ppp*, *pp*, *p*, and *cresc.* Pedal markings are present throughout.

Observemos en el ejemplo anterior cómo el final de la **Sección Primera** y el inicio de la **Sección Segunda** se solapan en el compás [15].

En la segunda cadencia de la viola [16-17], también superpuesta al final de la cadencia del piano, encontramos el total cromático en la construcción del discurso de la viola en el compás [16], a excepción del **Fa** sostenido o **Sol** bemol.

Musical score for Viola and Piano, measures 16-17. Measure 16 shows the viola's second cadence with a chromatic scale. Measure 17 shows the piano's final cadence. Dynamics include *p*, *cresc.*, *mf*, *rit.*, and *calmo*. Pedal markings are present throughout.

Antes de finalizar el discurso cadencial que desarrolla la viola desde el compás [16], el piano, en los compases[22-25], imbrica una vez más, en su mano derecha, el final de la **Segunda Sección** con el principio de la **Tercera Sección**, mostrando el mismo tema que la viola había presentado al principio de este movimiento. Por otra parte, la mano izquierda del piano rompe el carácter *legato* de la melodía con el nuevo carácter *staccato* del acompañamiento, como vemos en el siguiente ejemplo.

The image shows a musical score for Viola and Piano. The top system covers measures 22 and 23. The Viola part (measures 22-23) is marked *pp* and features a melodic phrase. The Piano part (measures 22-25) is marked *p espr. legato* in the right hand and *stacc. una corda* in the left hand. The bottom system covers measures 24 and 25. The Viola part (measures 24-25) is marked *p* and features a melodic phrase. The Piano part (measures 24-25) continues with a staccato accompaniment.

En este caso también la melodía que presenta el piano en el compás [22-25] contiene los doce semitonos de la serie cromática.

Tras estos compases y por medio de una escala ascendente la viola retoma la melodía mientras que el piano se limita a realizar el acompañamiento sincopado al que nos tenía acostumbrados al principio del movimiento.

Viola

Piano

26

*sfz mf*

*p*

*p sempre*

*pp ten.*

Una vez finalizado el discurso melódico de la viola al compás [32] aparece, en la parte del piano e iniciada por él, una pequeña **Coda** [32-35] que se extiende durante cuatro compases hasta el final del movimiento. En ella podemos encontrar, desde los *pizzicatos* de *negra* de la viola, al final del compás [32], hasta el largo acorde de la mano derecha del piano y corcheas descendentes en la mano izquierda, a partir del segundo tiempo del compás [34], los doce sonidos cromáticos de la escala, con los que concluye este movimiento.

Viola

Piano

32

*pizz.*

*p*

*p*

*delicatamente*

*Ped*

*\* Ped*

33

*rall.*

*8va*

*loco*

*\* Ped*

*\* Ped*

*\* Ped (keep)*

*8vb*

*lift Ped.*

*gradually \**

Por consiguiente el esquema de este **Segundo Movimiento** o canción quedaría establecido de la siguiente manera:



## PRIMERA SECCIÓN [1-14]

- **Melodía en la viola [1-5]**
- **Desarrollo de la melodía [5-14]**

## SEGUNDA SECCIÓN [15-21]

- **Cadencia del piano [15-17]**
- **Cadencia de la viola [16-22]**

## TERCERA SECCIÓN [22-35]

- **Melodía en el piano [22-25]**
- **Melodía en la viola y desarrollo de esta [26-32]**
- **CODA [32-35]**

- TERCER MOVIMIENTO (**Molto vivace** “*negra con puntillo* = ca. 88”)

En este tercer y último movimiento **Gerhard** nos sorprende con un clásico *Rondó*. Al igual que hacía **M. de Falla**, **Gerhard** recupera una canción popular española modificándola y variándola para mostrárnosla en el estribillo de este *rondó*, como veremos a continuación. Concretamente se trata de la canción popular andaluza “*Llevan la sevillanas*”<sup>34</sup> cuyo texto y música son las siguientes:

Llevan las sevillanas  
En la mantilla,  
Un letrero que dice  
Viva Sevilla.

Arrión, trencilla y cordón  
De Valencia.  
¿dónde vas, hijo mío,  
sin mi licencia?

Las calles de Sevilla  
Se están arando,  
De rosas y claveles  
Se están sembrando.

Arrión, trencilla y cordón  
De la Italia,  
¿dónde vas, hijo mío,  
sin que yo me vaya?

<sup>34</sup> Recopilada por **ANGULO, Manuel** en su libro de canciones populares españolas: *España canto y poesía*, Madrid, editorial Alpuerto S.A. 1975.

**Allegro**

Lle - van las se - vi - lla - nas en la man - ti - lla,  
un le - tre - ro que di - ce: Vi - va Se - vi - lla,  
un le - tre - ro que di - ce: Vi - va Se - vi - lla, a - rri -  
ón, tren - ci - llay cor - dón, cor - dón de Va - len - cia,  
¿don - de vas hi - jo mi - o, sin mi li - cen - cia?

Muy parecida esta canción andaluza con otra madrileña recopilada por F. Pedrell<sup>35</sup>, que aparece con el título de *Copla de Corro*, y que presenta una melodía que se asemeja a la anterior. Esta canción de corro madrileña es la siguiente:

### Copla de Corro (Madrid)

Tan - to ves tí do blan - co tan ta pa ro - la Yel pu che roa la lum bre Con a gua  
so - la A - rri - ón tí ra del cor dón Cordón de la l ta lia

<sup>35</sup> en su *Cancionero Musical Popular Español*, Tomo II. Valls, Cataluña. Eduardo Castells editor.

Como todo *rondó*, éste, está estructurado en la sucesión de estribillo y coplas. En este caso podemos encontrar la siguiente estructura:

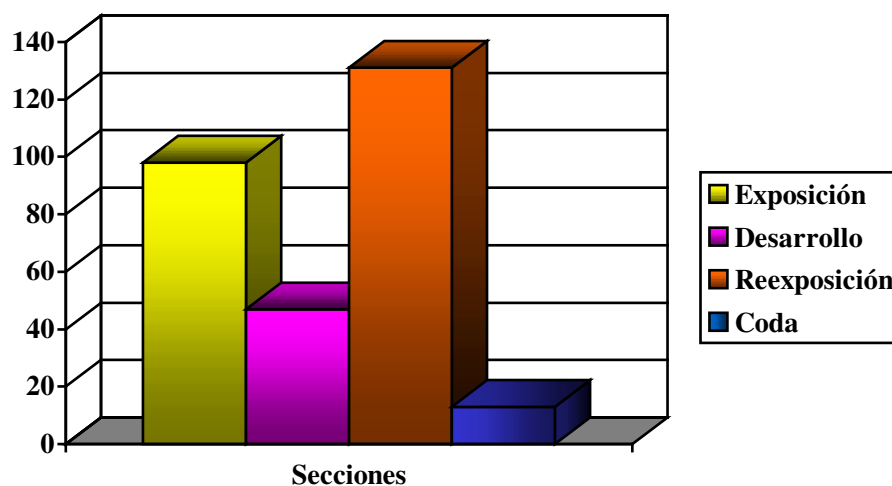
- A- Primer Estribillo. [1-49]
- B- Copla 1ª. [50-98]
- A- Segundo Estribillo. [99-123]
- C- Copla 2ª. [123-145]
- D- Tercer Estribillo. [146-189]
- E- Copla 3ª. [190-236]
- F- Cuarto Estribillo. [237-258]
- G- Copla 4ª. [259-276]
- CODA. [277-289]

No obstante, debemos considerar que no solo se trata de un simple rondó en forma de sucesión de estribillos y coplas, sino que más bien este tercer movimiento se encuentra estructurado formalmente bajo la forma sonata. En efecto, **Gerhard** nos sorprende aquí con un *Rondó Sonata*, muy utilizado en el clasicismo por compositores como **Mozart**, y bajo esa forma musical vamos a guiar su análisis.

De esta manera la estructura tripartita de este movimiento quedaría establecida definitivamente de la siguiente manera: la Primera Sección o **Exposición** está comprendida entre los compases [1-98], la Segunda Sección o **Desarrollo** abarca los compases [99-145] y la Tercera y última sección o **Reexposición** se encuentra entre los compases [146-276] agregándole a esta una pequeña **Coda** para finalizar el movimiento que se encuentra entre los compases [277-289].

La siguiente **Gráfica n° 3** nos muestra la extensión de cada una de estas secciones por compases:

(Gráfica n°3)



Como podemos apreciar en la gráfica anterior, las secciones más amplias son la **Exposición**, con 98 compases, y sobre todo la **Reexposición**, con 131 compases. Sin embargo sorprende que el **Desarrollo** sea tan poco extenso, tan solo 47 compases, en comparación con las otras dos secciones. Esto puede deberse a que los temas que presenta la **Exposición** son bastante extensos y en la **Reexposición** aparecen ampliados o en su caso parte del desarrollo que vuelve a reaparecer en esta última gran sección. Por el contrario, encontramos al final del movimiento una pequeña coda de tan solo 13 compases. En definitiva en este movimiento no va a primar tanto el desarrollo de los temas cuanto la exposición y reaparición de los mismos. Posiblemente esto sea debido a que se trata de una canción popular y el compositor no desee modificarla y desarrollarla demasiado para conseguir de esta manera hacerla perfectamente reconocible y audible en todo momento al oyente.

Conviene señalar que en este movimiento Gerhard ya no utiliza los doce sonidos cromáticos como recurso para construir los temas y alejarse de las normas de la música tonales, como venía haciéndolo en los dos anteriores. De hecho, muchos de los pasajes de este *Rondó* son prácticamente tonales, aunque sigue persistiendo la atonalidad.

Comienza el discurso musical con la **Exposición** [1-98] y presenta directamente, sin ningún tipo de preparación, el **Tema A** que abarca los compases [1-49]. La viola es la encargada de exponer la melodía en esta primera sección, mientras que el piano se dedica a realizar un acompañamiento de *corcheas* (a modo de vals) propio de una canción popular española escrita en compás de 3/8.

Molto vivace (♩. = ca. 88)

Viola

Piano

*pocco sfz* *p leggiero* *mf*

*p molto* *stacc.* *mf* *p* *mf*

*una corda* *Ped.* \*

Como vemos en el ejemplo anterior, el **motivo principal** sobre el que está compuesta esta melodía de la viola es el que se aprecia en el primer compás (*semicorchea*, silencio de *semicorchea* y grupo de cuatro *semicorcheas*).

En el compás [31] es el piano quien dibuja el motivo principal de esta melodía modificando la *semicorchea* por la *corchea* como se puede apreciar en el siguiente ejemplo.

Musical score for Viola and Piano, starting at measure 31. The Viola part (top staff) has a treble clef and contains a melodic phrase starting with a quarter note, a quarter rest, and a group of four eighth notes. The Piano part (bottom two staves) has a bass clef and features a rhythmic accompaniment of quarter notes. Dynamics include *mf*, *sfz*, and *p*. The instruction *una corda* is written below the piano part.

Más adelante la viola toma el relevo melódico [39] y el piano vuelve a realizar el acompañamiento.

Musical score for Viola and Piano, starting at measure 39. The Viola part (top staff) has a bass clef and contains a melodic phrase starting with a quarter note, a quarter rest, and a group of four eighth notes. The Piano part (bottom two staves) has a treble clef and features a rhythmic accompaniment of quarter notes. Dynamics include *f* and *p*.

De esta manera llegamos a un enlace en el compás [50] que nos va a conducir al nuevo **Tema B**. De carácter muy rítmico, está compuesto por el desarrollo del grupo de cuatro *semicorcheas* del motivo principal del **Tema A** [50-61].

50  
Viola *p*

Piano *f* *p* *poco sfz* *poco*

\* *una corda* *Ped. \**

56  
Viola *mf* *cresc.*

Piano *sfz* *mf* *ff* *p*

*Ped. \** *Ped. \** *Ped. \** *Ped. \**

El Tema B [61-90], presenta un carácter totalmente opuesto al anterior. Es decir, si el primero era rítmico, de figuraciones rápidas y carácter corto, este segundo presenta un carácter más *legato*, con figuraciones más largas y de carácter amplio.

61  
Viola *f*

Piano

En el compás [85] aparece una nueva variación del motivo principal.

85  
Viola *sfz* *p*

Piano *sfz* *p*

Un enlace [91-98], compuesto por una escala descendente que inicia la viola en el compás [91-92] y seguidamente retoma el piano ascendente, nos conducen hacia el **Desarrollo** en el compás [99].

The image displays two systems of musical notation. The first system covers measures 91-98. The Viola part (top staff) begins with a descending scale in measures 91-92, marked with a dynamic of *f p*. The Piano part (bottom staves) features an ascending scale starting in measure 94, marked with *pp* and *cresc.*. Pedal marks (*Ped.*) and the instruction *\* una corda* are present. The second system covers measures 94-98. The Viola part (top staff) has a sustained chord in measure 94. The Piano part (bottom staves) continues the ascending scale, marked with *f* and *Ped.* in measure 98.

Podemos apreciar en el ejemplo anterior cómo el piano realiza una escala politonal ascendente, como ocurría al principio de la obra. Como vemos se utilizan las mismas tonalidades que en las escalas que realiza el piano al comienzo de la obra pero en esta ocasión es la mano derecha la que realiza una escala en **Si mayor**, mientras que la izquierda lo hace en **Do mayor**. Justamente al contrario que en el principio de esta sonata.

Después de este enlace que finaliza con una progresión descendente, por parte de la mano izquierda del piano, del motivo principal [95-98], da comienzo el **Desarrollo**, que abarca los compases [99-145]. En esta segunda sección nos encontramos con desarrollos de los motivos del **Tema A**. Ya en el compás [99-123] aparece en la viola, y más adelante en el piano, la sucesión del motivo principal del **Tema A**.

The image shows the beginning of the development section, measures 99-103. The Viola part (top staff) starts with a motif marked *p*. The Piano part (bottom staves) features a motif marked *pp* and *una corda*. Pedal marks (*Ped.*) are present in measures 99 and 101.

En el compás [124] aparece una nueva variación de la cabeza del **Tema A** que llega hasta el compás [145]. En ella distinguimos el Motivo rítmico principal, en la mano izquierda del piano, al que se le han añadido después dos *corcheas* más, como podemos apreciar en siguiente ejemplo. Todo ello unido a una ampliación del compás ya que hemos pasado de un compás de 3/8 a uno de 5/8.

The image shows a musical score for Viola and Piano. The Viola part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. The score is divided into two time signatures: 3/8 and 5/8. The Viola part starts at measure 123 with the tempo marking 'poco allarg.' and 'a tempo'. The Piano part starts at measure 123 with the dynamic marking 'mp'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'poco sfz', 'sfz', 'mf', and 'p'. Pedal markings 'Ped.\*' are present in the piano part.

Como vemos, la viola responde a este motivo en el compás [127] volviéndolo a ampliar al añadir a la última de las corcheas un mordente. De esta manera viola y piano se alternan con un *mordente* en la viola mientras que el piano mantiene las dos *corcheas*, la última de las cuales presenta siempre una disonancia principalmente de semitono, como hemos podido apreciar en el ejemplo anterior.

Un enlace [140-145] nos conduce a la **Reexposición**. Este enlace está compuesto principalmente en su comienzo por el grupo de cuatro *semicorcheas* del Motivo principal. Esta vez aparecen en la viola en progresión descendente. Y en el final del enlace podemos encontrar *corcheas* en la viola que son retomadas por el piano en progresión descendente para dar paso a la **Reexposición**.



140 *cresc.* *f* *pizz.* *affrettando*

143 *(corchea = corchea)* *Tempo I* *arco* *dim.*

*Ped.* *\* Ped.* *f* *Sub*

*una corda*

Esta tercera sección que corresponde a la **Reexposición** [146-236] da comienzo en el compás [146] con la reaparición literal, pero en otra tonalidad, del **Tema A**.

146 *p* *mf*

*Ped.* *\** *Ped.* *\**

Mediante un pequeño enlace de *corcheas* en escala ascendente en la mano izquierda del piano [186-189], primero,

186 *poco f* *cresc.*

retomado más tarde [190-199] por la viola, que desarrolla el grupo de *semicorcheas* del Motivo principal,

Musical score for measures 190-199. The Viola part (top staff) features a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *fp*. The Piano part (bottom two staves) features a melody with a dynamic marking of *sfz* and a piano part with a dynamic marking of *pp* and the instruction *subito leggierissimo*.

llegamos a la reexposición del **Tema B** en los compases [200-228] ligeramente distinto del original.

Musical score for measures 200-228. The Viola part (top staff) features a melody with a dynamic marking of *f*. The Piano part (middle two staves) features a melody with a dynamic marking of *cresc.* and a piano part with a dynamic marking of *f* and *sfz*. The Viola part (bottom staff) features a melody with a dynamic marking of *p* and *marcato*. The Piano part (bottom two staves) features a melody with a dynamic marking of *mf* and *Ped.*

En los compases [237-274] se encuentra una pequeña reexposición de elementos del desarrollo, que representa una copia más breve de este. Podemos considerar esta nueva reexposición del desarrollo como una **coda** que cierra esta **Reexposición** en el compás [274].

Viola

Piano

Incluso en los compases [259-276], reaparece, en esta reexposición del desarrollo, la variación de la cabeza del **Tema A** con la ampliación del compás a 5/8 como ocurría anteriormente en los compases [124-145].

Viola

Piano

Par finalizar esta tercera sección dedicada a la **Reexposición** aparece, en los compases [275-276], un pequeño enlace, de tan solo dos compases, compuesto por el grupo de cuatro semicorcheas del Motivo Principal en progresión descendente que nos conducen a la **Coda**, al igual que ocurría anteriormente en los compases [140-141] para enlazar con la **Reexposición**.

Viola

Piano

La **Coda** que se encuentra en el compás [277] presenta en su inicio el Motivo Principal en la parte de la viola [277-280]. Entre tanto el piano realiza un acompañamiento con acordes en la segunda parte del compás en la mano derecha, mientras que la izquierda mantiene una pedal, ayudando de esta manera a resaltar el Motivo Principal en la viola.

Por medio de una escala en **Sol mayor** de la viola mientras el piano se mantiene sobre una nota pedal de **Do**, llegamos a los dos últimos acordes, tanto en la viola como en el piano, con un acorde de 9ª de **Fa** sostenido en el compás [288] y otra 9ª de **Si** en el último compás [289] finalizando de esta manera el tercer movimiento y la sonata.

Para concluir, el esquema de este tercer movimiento sería el siguiente:

### EXPOSICIÓN [1-98]

- Tema A [1-49]
- Enlace [50-60]
- Tema B [61-90]
- Enlace hacia el desarrollo [91-98]

### DESARROLLO [99-145]

- Desarrollo y variaciones de motivos de Tema A

### REEXPOSICIÓN [146-236]

- Tema A copia literal [146-187]
- Enlace
  - Piano [186-189]
  - Viola [190-199]
- Tema B [200-228]
- Enlace [229-236]
- Reexposición de elementos del desarrollo [237-276]
- Enlace hacia la Coda [275-276]
- CODA [277-289]

#### **2.4.8. Estudio técnico-pedagógico y criterios de interpretación.**

El estudio técnico de la *Sonata para viola y piano* de **R. Gerhard** se realiza sobre la transcripción del violista **Luis Llácer Artigues**<sup>36</sup>. Se ha respetado en todo momento la transcripción a una 8ª más alta de lo que aparece en la partitura de violonchelo. Esto supone que algunos de los pasajes que aparecen en la versión de viola

---

<sup>36</sup> Catedrático de viola en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

resultan extremadamente agudos para este instrumento, lo que confiere al pasaje un alto grado de dificultad técnica e interpretativa. Desconocemos por completo si estos pasajes fueron escritos originalmente, en la primera versión para viola y piano, en registros tan elevados del instrumento, ya que ha sido totalmente imposible encontrar dicha partitura, pero no se descarta la posibilidad, en algunos momentos, de cambiar a una 8° más grave y así facilitar la interpretación del pasaje. No obstante, nosotros nos guiaremos enteramente por la partitura mencionada.

## PRIMER MOVIMIENTO (Allegro molto energico)

### [4-12]

- **Interpretación:** Se deben interpretar estos primeros compases, en los que la viola expone el **Tema A**, con un carácter muy destacado y burlesco. Todo ello bajo un matiz de *f*.

- **Ejecución:** Desde el compás [4] se deben ejecutar estas *corcheas* en la parte del talón del arco, comenzando arco arriba y con un golpe de arco saltado pero entrando en la cuerda, destacando claramente cada una de las *corcheas* que aparecen. Es importante apoyar, también desde el talón del arco, con el *sforzando* por un lado y vibrato por otro, la caída del principio de cada compás como se puede apreciar en el ejemplo siguiente. El *sforzando* que se produce sobre la nota **Sol corchea** de la caída del compás [8] [10] y [12] debe ser con acento y breve ya que es importante escuchar también los dos silencios de *corcheas* que se producen después de ejecutar esta nota. Para ello nunca ejecutaremos estas *corcheas* cuerda al aire, ya que de este modo la resonancia de la cuerda al aire impediría obtener el silencio de dos *corcheas* que se produce inmediatamente después. Será más adecuado ejecutar esta *corchea* con 2º dedo en 3ª posición.

- **Digitación:** La digitación que se propone para este pasaje comienza en 1ª posición con el 2º dedo y sobre la Iª cuerda ya que nos encontramos en este compás [8]

bajo un matiz de *f*, perfecto para ser ejecutado en Iª cuerda. Seguidamente en los compases [9-10] pasamos a la media posición para pasar en el [11] a 3ª posición.

- **Interpretación:** Como se puede apreciar en el ejemplo anterior, a partir del compás [ancru.9-12] se produce un cambio de carácter. En efecto, el destacado carácter saltado que aparecía en los compases anteriores se transforma en un *legato* a la cuerda, siempre direccionando en *sforzando* hacia las *corcheas* de principio de cada compás, en las que recae todo el peso de cada una de las intervenciones de la viola.

- **Atención:** El tempo debe ser estable en todo momento, de *negra* = 144, durante estos compases.

- **Observación:** Es importante diferenciar bien el golpe de arco marcado con punto (que es un golpe de arco corto saltado a modo de *spiccato*) y el golpe de arco marcado con una cuña o triángulo invertido (que es un golpe de arco percusivo con un acento fuerte de tipo consonante y siempre un silencio entre cada uno de los golpes a modo de *martelé*).

## [12-16]

- **Interpretación:** Se produce un cambio de carácter en la interpretación. Las tres últimas *corcheas* del compás [12] deben ejecutarse a la cuerda con un *détaché* a la

punta del arco. Apoyando, como viene siendo común en los anteriores compases, la cuarta nota, la primera *negra* del compás [13], ya que la música sigue esa dirección. En el compás [13] es necesario realizar el *allargando* que indica el compositor.

Procederemos del mismo modo en los siguientes compases [14-15], esta vez en la mitad superior del arco, ya que estos compases requieren algo más de sonido que los dos anteriores. Además el compás [14] es estrictamente *a tempo*, mientras que el siguiente [15] es un *poco allargando*, como indica el compositor.

Para finalizar el pasaje las tres corcheas que aparecen en el compás [16], se deben ejecutar con todo el arco, en matiz de *f*. Además, en este compás hay que separar bien cada una de las *corchea*, que se deben interpretar a la cuerda con un gran *detaché* a la vez de un largo *cedendo* para dar la sensación que marca el compositor de *incalzando*. Seguidamente debemos caer sobre el compás [17] con esforzando sobre la primera nota y completamente a tempo.

**- Digitación:**

**- Atención:** Vemos en el ejemplo anterior cómo este juego, que se produce entre compases *a tempo* y compases en *allargando* o *incalzando*, se encuentra regulado por un gran *crescendo* escrito, que arranca del *mp* hasta llegar al *f*.

**- Ejecución:** Por ello es importante ejecutar estos compases con la cantidad de arco conveniente para conseguir el efecto deseado (poco arco en el compás [12] para incrementarlo progresivamente hasta el compás [16]).



## [20-24]

- **Interpretación:** Estos compases se deben interpretar totalmente a la cuerda con un amplio *détaché*. Al contrario de lo que ocurría en los compases anteriores [12-16], en estos compases [20-24] hay que realizar un largo *diminuendo*.

- **Arcos:** Como no hay tiempo material de recuperar el arco para comenzar cada una de las escalas arco abajo se ha optado por la siguiente solución: arco abajo la primera escala del compás [20], arco arriba la segunda escala del compás [22] y arco abajo la última escala del compás [24].

### - Digitación:

The musical score for measures 20-24 is presented on a single staff. Measure 20 begins with a forte (*sfz*) dynamic marking and a fermata over the first note. The first measure contains a descending eighth-note scale. Measure 21 features a half note with a fermata, followed by a quarter rest. Measure 22 contains an ascending eighth-note scale with fingerings 2, 1, 2 indicated above the notes. Measure 23 shows a half note with a fermata, followed by a quarter rest. Measure 24 contains a descending eighth-note scale with fingerings 0, 1, 4 indicated above the notes. A double bar line is placed after measure 24, with the instruction "IIª c." written below it.

- **Ejecución:** Como podemos observar en el ejemplo anterior, los primeros compases [20-22] se ejecutan en 1ª posición, mientras que el compás [23] se ejecuta en 3ª posición. Por su parte, el último compás [24] se ejecuta todo él sobre la IIª cuerda en 1ª posición seguida de 5ª posición en el segundo grupo de *semicorcheas*.

## [25-30]

- **Ejecución:** Estos compases se deben ejecutar siempre al talón del arco. No obstante, el primer compás [25] se ejecuta en la mitad inferior del arco atacando el **Do** *semicorchea* limpiamente y sin ningún tipo de *glissando*, ya que no se trata de un cambio de posición, sino más bien de una extensión.

- **Atención:** la *corchea* que aparece con punto se debe interpretar corta pero destacada, con un arco que después de realizar esta nota abandona la cuerda.

**- Digitación:**

Musical score for measures 25-29. Measure 25 starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a dynamic of *p*. It features a quarter note with a first finger fingering (1) and a half note with a third finger fingering (3). Measure 26 has a dynamic of *sfz* and a quarter note with a second finger fingering (2). Measure 27 has a dynamic of *f* and a quarter note with a fourth finger fingering (4). Measure 28 has a dynamic of *f* and a quarter note with a first finger fingering (1). Measure 29 has a dynamic of *dim.* and a quarter note with a third finger fingering (3). The score ends with a double bar line and a 2/5 time signature.

**- Justificación:** En los compases [26-28] aparece una progresión descendente, con la figuración rítmica de dos *semicorcheas* con *corchea*, por lo que la digitación utilizada será siempre la misma (2-4). Sin embargo en el compás [29], pese a continuar la misma figuración rítmica de la progresión, cambiamos la digitación, puesto que el **La** es muy largo y es preferible vibrarlo más cómodamente con el 2º dedo, en lugar del 4º. De hecho, esta nueva digitación de (1-3) finaliza el pasaje.

## [31-33]

**- Interpretación:** Estos compases, que cierran la progresión anterior, deben interpretarse en matiz de *p* con un carácter *legato*. Asimismo, se deben ejecutar sobre la IIª y IIIª cuerdas, donde se puede conseguir un sonido más *p* y aterciopelado, como requiere el pasaje.

**- Digitación:**

Musical score for measures 31-33. Measure 31 starts with a bass clef, a key signature of one flat, and a dynamic of *p*. It features a quarter note with a third finger fingering (3) and a half note with a second finger fingering (2). Measure 32 has a quarter note with a first finger fingering (1). Measure 33 has a quarter note with a first finger fingering (1). The score ends with a double bar line.

**- Atención:** El *vibrato* surge aquí con todo su potencial expresivo. En efecto hasta el momento no se ha podido utilizar el *vibrato* de una manera expresiva y fraseada. Por ello, es necesario que este recurso sea aquí amplio y continuo para cerrar la frase.

## [38-42]

- **Interpretación:** Este pasaje debe interpretarse totalmente a la cuerda. En las *corcheas* sueltas se debe pasar mucho arco para ejecutarlas bien a la cuerda y con todo su valor. *Vibrato* activo y expresivo.

- **Arcos:** Se debe atacar la primera corchea arco abajo para que el final de la frase, situada en el compás [48], caiga arco abajo y acompañe al *diminuendo* que marca el autor en matiz de *p*.

- **Digitación:**

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The music starts at measure 38. Above the staff, there are markings: 'poco allarg.' above measure 38, 'a tempo' above measure 41, and 'cresc.' above measure 42. Below the staff, there are markings: 'mf' below measure 38 and 'IIª c.' below measure 38. The music consists of eighth notes and quarter notes, with some notes beamed together. There are fingerings indicated: '2' above the first note of measure 39, '2' above the first note of measure 41, and '3' above the first note of measure 42. The notes are: 38: B4, A4, G4; 39: F4, E4, D4; 40: C4, B3, A3; 41: G3, F3, E3; 42: D3, C3, B2.

Como se puede apreciar en el ejemplo anterior todo el pasaje, hasta el compás [48], se debe ejecutar sobre la IIª cuerda. De esta manera mantendremos la misma textura sonora y calidad de sonido en todas y cada unas de las partes del pasaje.

## [50-61]

- **Interpretación:** Este pasaje, de aire melancólico y recatado, debe interpretarse más pausadamente. Con un carácter *legato*, totalmente a la cuerda y con un *vibrato* reposado y expresivo. Siempre bajo matiz de *p* pero sin abandonar el carácter sonoro de *cantabile* y expresivo.

- **Recomendación:** Atacar el primer grupo de tres *corcheas*, que aparece en el compás [50], arco abajo, para de este modo destacar este diseño interválico, con la precaución de utilizar un punto de contacto del arco con la cuerda alejado del puente y casi *sul tasto*.

- **Ejecución:** Comenzaremos el pasaje ejecutándolo sobre la Iª y IIª cuerdas en la 4ª posición.

- **Digitación:**

Poco più calmo

50 *p*

56

IIª c.

A partir del compás [56] ejecutaremos el pasaje tan solo sobre la IIª cuerda, como muestra el ejemplo anterior.

## [90-93]

- **Ejecución:** Esta escala ascendente compuesta por *corcheas* dobladas debe ejecutarse a la cuerda con un amplio y gradual *détaché*. En efecto, al tener que interpretar un *crescendo* es importante comenzar el pasaje con poco arco en el centro del arco y a medida que avanza el *crescendo* ir aumentando la cantidad de arco. De esta manera nos acercaremos al puente para quedarnos en él y ejecutar el último compás [93] de este pasaje en el talón, con un golpe de arco *martelé*, agresivo, percusivo, y muy marcado.

- **Digitación:**

90 *p*

*cresc.*

## [94-96]

- **Atención:** Lo más importante en la correcta interpretación de este pasaje es diferenciar claramente las notas en *martelé*, de las notas en *spiccato* y de las que están marcadas tan solo con acento.

- **Ejecución:** Para ello comenzaremos el pasaje arco abajo, con dos *corcheas* en *martelé* en la mitad inferior del arco. Seguidamente en el grupo de dos *semicorcheas* más *corchea* realizaremos esta última nota corta en *spiccato*, cuando esta corchea aparece suelta. La *corchea* indicada con el golpe de arco *martelé* de los compases [95] y [96] se debe ejecutar desde la cuerda y arco arriba. Por lo que respecta a las notas con acento se ejecutaran desde la cuerda y con *sforzando* como se puede apreciar en el ejemplo siguiente.

### - Digitación:

Con brio

94 *f* *sfz* *sfz*

## [117-120]

-**Digitación:** Los criterios de interpretación de este pasaje deben ser los mismos que los mencionados en el pasaje anterior. No obstante dada la dificultad técnica de este pasaje en cuestión, a continuación se señala la digitación más oportuna para su ejecución.

113 *f* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz*

- **Ejecución:** Como podemos observar en el ejemplo anterior la primera doble cuerda que aparece en el compás [115] se ejecuta en 6ª posición. Y con la misma digitación que la anterior se ejecuta la siguiente que parece en el compás [117] pero, esta vez, una posición más alta, es decir, en 7ª posición. Seguidamente los tres acordes que aparecen se ejecutan en 4ª posición, el primero [118] y 3ª posición, los otros dos [119-120].

## [139-141]

El siguiente pasaje no se debe interpretar como si se tratara de un *trémolo* ya que está compuesto por corcheas dobladas y así debe interpretarse. Siempre creando un ambiente misterioso al tocar *sul ponticello* como indica el compositor en la partitura.

- **Digitación:** Dado que se trata de un pasaje que comienza en un registro muy agudo del instrumento se propone a continuación una digitación que facilite su ejecución.

Animato assai (*negra* = ca. 152)

139 sul pont.  $\overset{3}{\text{trill}}$

*p*

- **Recomendación:** Ejecutarlo al centro del arco, en *p* y con muy poco arco. Es decir, a modo de *saltillo* como golpe de arco. De esta manera obtendremos un sonido más destacado y se facilitarán, al mismo tiempo, los cambios de cuerda que se producen en todo el pasaje.

## [187-190]

- **Ejecución:** Este pasaje de *armónicos* se debe ejecutar siempre sobre la Iª cuerda de la viola. Con gran cantidad de arco para que el armónico sobresalga sin dificultad, con un amplio *détaché*.

**Trattenuto**  $\vee$   
*modo ord.*  
 187

*mf*  
 1ª c.

Como podemos apreciar en el ejemplo anterior el primero de los *armónicos* en el compás [187] lo ejecutaremos con el 2º dedo sobre la nota **Do sostenido** y sobre la 1ª cuerda. Por lo que respecta al segundo de los armónicos que aparece en el compás [191] lo realizaremos sobre la nota **La** con el 4º dedo y también sobre la 1ª cuerda.

## [229-238]

- **Observación:** Este es uno de los pasajes más agudos de todo el primer movimiento. Posiblemente sea uno de los pasajes que se deba ejecutar una 8ª más baja de lo que indica la transcripción realizada por **Luis Llácer** ya que, además de encontrarse en un registro muy agudo del instrumento, lo que complica enormemente su ejecución, el resultado sonoro no es demasiado bueno. Por otra parte desconocemos si en la partitura original de viola y piano de **R. Gerhard** este pasaje se encontraba en esta tesitura tan elevada.

- **Digitación:** De ser interpretado en esta tesitura tan elevada, la siguiente sería una posible digitación, dado que las características interpretativas son las mismas que para el pasaje anteriormente expuesto de los compases [38-42]:

**Poco più calmo**  $\vee$

*f* *mf*

Como vemos esta digitación utiliza las cuerdas Iª y IIª de la viola.

## SEGUNDO MOVIMIENTO

### [1-5]

- **Interpretación:** Estos primeros compases del segundo movimiento presentan un carácter totalmente diferente del anterior. En efecto, nos encontramos ahora con un movimiento mucho más reposado, lúgubre, grave y misterioso en su comienzo. Debe ser interpretado de esta manera y ejecutado totalmente a la cuerda en *legato*. El *vibrato* debe ser lento y controlado, pero a la vez expresivo y direccional.

- **Digitación:**

Grave (*corchea* = ca. 63)

The image shows a musical score for the first five measures of the second movement. The score is written in bass clef with a 3/8 time signature. The tempo is marked 'Grave' and the note value is indicated as 'corchea = ca. 63'. The score includes fingerings (1, 2, 3) and dynamics (*p espr.*, *più p*, *po*). There are also some performance markings like slurs and accents.

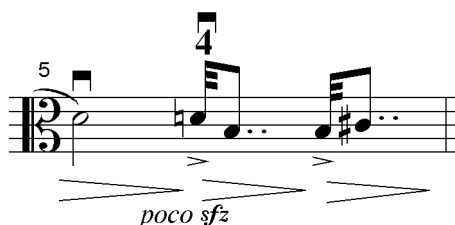
- **Atención:** Como podemos comprobar se han modificado las arcadas que aparecen en la partitura original. Exactamente el cambio se produce en el compás [2] en donde el grupo de *corchea con puntillo* ligada a *semicorcheas* se encuentra ligada a su vez con la siguiente *blanca*.

- **Ejecución:** Comenzando arco abajo en el compás [1], como aparece en el ejemplo anterior, podremos frasear más naturalmente siguiendo los reguladores que indica el compositor en la partitura. De esta manera podemos atacar el compás [3] arco arriba en *pp*.



## [5]

- **Interpretación:** En este compás aparece una figuración de carácter breve que debe ser interpretada con acento sobre la primera nota *fusa* y con poco *sforzando* sobre ella. Pero a la vez tengamos en cuenta que seguimos en matiz de *p*.



- **Ejecución:** Como podemos observar, una vez terminada la *blanca* arco abajo, atacamos la primera de las *fusas*, también arco abajo y en el mismo lugar del arco en donde habíamos finalizado la anterior *blanca*, es decir, en la punta.

## [6-7]

- **Interpretación:** Los grupos de notas con figuraciones de valor corto se deben interpretar totalmente a la cuerda con un sonido expresivo y un activo *vibrato* pero sin precipitar.

- **Conviene evitar:** golpear la primera nota que aparece en el cambio de cuerda. Se debe interpretar siempre con carácter *legato*.

- **Digitación:**



Como se puede observar en el compás [7], se ha partido la primera de las arcaadas. De este modo, el *Sol fusa* que aparece en la tercera parte del compás se atacará

arco arriba. Por consiguiente el *pp* que aparece al final del compás [7] podrá ejecutarse arco abajo y de la mitad del arco a la punta.

## [9-10]

- **Interpretación:** Los criterios de interpretación de estos compases deben ser los mismos que los referidos anteriormente para los compases [6-7].

Cabe destacar el *sforzando* del compás [9], que debe ejecutarse arco abajo tal y como se muestra en el siguiente ejemplo. De esta manera se parte la ligadura que había puesto originalmente el compositor en este motivo rítmico.

- **Digitación:**

Musical notation for measures 9-10 in bass clef. Measure 9 starts with a dynamic of *mf* and a fingering of 2. Measure 10 has dynamics *sfz*, *f dim.*, and *p*, with fingerings 1, 2, 1, 0, and 3. A 'V' symbol is above the first note of measure 10.

## [32-34]

- **Atención:** En estos últimos compases el *pizzicato* no debe interpretarse tan *p* como indica la partitura, ya que sobre cada una de estas notas existe una ligadura para que la nota quede resonando después de ser ejecutada con *pizz.* Conviene, pues, ejecutar estas notas con un matiz de *mp* por lo menos. A todo ello uniremos el *vibrato* para prolongar sonoramente cada una de estas *negras*.

Musical notation for measures 32-34 in treble clef. Measure 32 has a dynamic of *p* and a fingering of 2. Measure 33 has a dynamic of *p* and a *pizz.* marking. Measure 34 has a *rall.* marking.

- **Recomendación:** Ejecutar el *pizz.* con el dedo pulgar.

## TERCER MOVIMIENTO

### [1-8]

- **Consideración previa:** La interpretación de este pasaje, y de todo el movimiento en general, debe presentar un carácter desenfadado, juguetón y muy ligero. Tengamos en cuenta que se trata de una canción popular española y bajo esta premisa debe ser interpretado. Pensamos, sin embargo, que es enriquecedor incluir en todo el movimiento varias formas de ejecutar un mismo pasaje para conseguir una interpretación más interesante y rica en contrastes, lo que en definitiva depende del violista que aborde esta obra.

- **Atención:** Se debe prestar especial atención a los puntos de apoyo, indicados en la partitura bajo *sforzandos*, que presenta la melodía, así como a los constantes cambios de matiz.

- **Ejecución:** De acuerdo con la consideración previa, podemos ejecutar estos compases atacando la primera nota **Fa** sostenido desde el talón del arco hasta el centro del mismo con un apoyo de *sforzando*. Seguidamente sugerimos realizar el primer grupo de cuatro *semicorcheas*, a modo de *ricochet* o *gettato*, en un solo arco arriba. Se puede proceder del mismo modo para el compás [2], pero esta vez teniendo en cuenta que en dicho compás no aparece ningún tipo de apoyo o *sforzando*. Además en el compás [3] atacaremos arco abajo la primera *semicorchea* sin acentuarla, para por último atacar la siguiente *negra* ligada arco arriba desde el centro del arco y realizar de esta manera, de un modo más natural, el regulador a *crescendo*.

### - Digitación:

Molto vivace (♩ = 88)

- **Atención:** Es importante en la ejecución del *ricochet* o *gettato* arco arriba dar tan solo un impulso para todo el grupo de cuatro *semicorcheas* ligadas, a modo de rebote del primero.

- **Ejecución alternativa:** También se puede optar por otro tipo de ejecución de este pasaje, como es por ejemplo el que aparece en el siguiente ejemplo. Consiste en ejecutar la primera *semicorchea* del compás [1] desde el talón del arco hasta el centro del mismo realizando sobre la nota un *sforzando*, para después atacar el grupo de cuatro *semicorcheas* que aparece en ese mismo compás esta vez sueltas, a modo de *spiccato*, la primera de ellas arco arriba, y en el centro del arco siempre en matiz de *p*. Continuar bajo este mismo criterio hasta el principio del compás [3] en donde la primera *semicorchea* se ataca arco abajo para realizar, como sucede en el ejemplo anterior, la *negra* ligada arco arriba desde el centro del arco.

- **Digitación:**

Molto vivace (♩ = 88)

- **Observación:** En este estudio técnico-interpretativo vamos a entremezclar, según requiera el pasaje, estos dos criterios de ejecución para conseguir una mayor riqueza en la interpretación.

## [13-24]

- **Arco:** En el compás [16-17] las tres notas que aparecen arco abajo se deben interpretar con un golpe de arco *martelé*.

**- Digitación:**

**- Ejecución:** Como podemos apreciar en el ejemplo anterior se han combinado los dos tipos de ejecución expuestas al comienzo de este movimiento: las *semicorcheas* ejecutadas sueltas en *spiccato* [13-14] o [21-22] se producen siempre bajo una dinámica de *f*, mientras que cuando la dinámica es de *p*, se ejecutan en un solo arco en *ricochet* o *gettato* como ocurre en los compases [17-18].

**- Observación:** En el compás [21] se produce una recuperación del arco abajo sobre la segunda *semicorchea* del compás al objeto de que la *negra* ligada del compás [23] caiga arco abajo y así poder ejecutar el regulador a *diminuendo*, atendiendo, de este modo, a la naturaleza del arco.

## [50-54]

**- Interpretación:** En estos compases encontramos una especie de *moto perpetuo* que hace función de puente entre el primer tema y el segundo. Se debe interpretar al centro del arco, siempre con matiz *p* y con un golpe de arco *spiccato*.

## [55-60]

- **Interpretación:** Aparece de nuevo la figuración de cuatro *semicorcheas* que, en esta ocasión, vamos a interpretar ligadas totalmente a la cuerda en *legato*.

Hay que realizar un *crescendo* a lo largo de estos seis compases. Por ello, reservaremos la utilización de la Iª cuerda hasta el compás [58] en donde es necesario producir un sonido más potente.

### - Digitación:



- **Ejecución:** Como podemos apreciar en el ejemplo anterior, atacaremos la caída del compás [59] arco arriba, al igual que su anacrusa. De esta manera tendremos más fuerza para caer con acento sobre la siguiente nota **Re**, arco abajo. Lo mismo ocurre en el siguiente compás [60], esta vez arco abajo, seguido de arco arriba.

- **Atención:** Es imprescindible parar el movimiento del arco entre la *anacrusa*, **Re** negra, del compás [60] y la primera nota, **La** bemol, *semicorchea* de ese mismo compás. De esta manera, siempre que se produzca esta circunstancia, podremos atacar en *martelé* esa *semicorchea*, como se indica en la partitura.

## [61-68]

- **Interpretación:** En estos compases, que corresponden al segundo tema del movimiento, el carácter cambia por completo. Nos encontramos aquí ante un pasaje muy melódico y cantado, con un claro carácter *legato*, en el que el fraseo y el *vibrato* son los recursos interpretativos más destacados.

**- Digitación:**

Musical score for digitation exercises, measures 61-65. The score is written on a single treble clef staff. Measure 61 starts with a dynamic of *f* and contains a slur over a sequence of notes with fingerings 2, 3, 4, 2, and 1. Measure 62 continues the sequence with fingerings 3, 4, 2, and 1. Measure 63 has a dynamic of *f* and a slur over notes with fingerings 2, 3, 4, 2, and 1. Measure 64 has a dynamic of *p* and a slur over notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 2, and 1. Measure 65 has a dynamic of *p* and a slur over notes with fingerings 1, 0, 2, 1, 4, 3, and 2. A *cresc.* marking is placed below the staff between measures 64 and 65. A *IIª c.* marking is placed below the staff at the end of measure 65.

**[127-130]**

**- Interpretación:** En estos compases aplicaremos los mismos criterios de interpretación que al comienzo del movimiento. En este caso se ha optado por el golpe de arco *ricochet* para ejecutar el grupo de cuatro *semicorcheas* arco arriba ya que el matiz que presenta el pasaje es *p*.

Musical score for measures 127-130. The score is written on a single bass clef staff. Measure 127 starts with a dynamic of *p* and contains a slur over a sequence of notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 2, and 1. Measure 128 has a dynamic of *poco sfz* and contains a slur over notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 2, and 1. Measure 129 has a dynamic of *sim.* and contains a slur over notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 2, and 1. Measure 130 has a dynamic of *mf* and contains a slur over notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 2, and 1.

**- Ejecución:** Obsérvese en el ejemplo anterior que, en el compás [129], las dos últimas *corcheas* del compás se ejecutan con la misma arcada arco abajo, para poder después realizar el regulador marcado en el compás [130].

## UBICACIÓN EN LA PROGRAMACIÓN DIDÁCTICA

Enclavamos esta sonata, por su enorme dificultad técnica, en el 4º y último curso de Grado Superior. En efecto esta obra requiere por parte del alumno unas elevadas capacidades técnicas e interpretativas, como son:

- correcta agilidad y velocidad de mano izquierda,
- sincronización de ambas manos,
- correcta afinación,
- potencia y proyección del sonido,
- dominio de los golpes de arco (*matelé*, *spiccato* y *ricochet* o *gettato*),
- correcto uso de los distintos tipos de vibrado, según el pasaje,
- agilidad y destreza en cambios de posición extremos.



<b>AUTOR:</b>	<b>J. MIGUEL HIDALGO AGUADO</b>		<i>19-03-1972 Granada</i>
<b>TÍTULO:</b>	<b>Sonata para viola y piano Op. 42</b>		
<b>EDICIÓN:</b>	No se encuentra editada		
<b>ARCHIVOS DONDE ESTÁ REGISTRADA:</b>			
Sociedad General de Autores y Editores SGAE [4256]			
<b>FECHA DE COMPOSICIÓN:</b>	<b>1993 – 1995 – 1997</b>		
<b>MOVIMIENTOS DE LA OBRA:</b>		1º- Allegro piacevole 2º- Scherzo 3º- Canción de cuna 4º- Allegro amabile	
<b>DURACIÓN TOTAL DE LA OBRA:</b>	28'		
<b>ESTILO:</b>	Formalmente académico (forma sonata). Armonía tonal. Estilo postromántico.		
<b>RECURSOS VIOLÍSTICOS TÉCNICOS UTILIZADOS:</b>	Legato, amplias arcadas, spiccato, dobles cuerdas, pizzicato.		
<b>Nº DE PÁGINAS:</b>	Parte de viola: 9 páginas impresas.  Partitura General: 2 hojas de portada y 28 páginas impresas, más página de contraportada.		
<b>DIMENSIONES DE LA PARTITURA:</b>	29'7 x 21 cm.		
<b>UBICACIÓN EN LA PROGRAMACIÓN DIDÁCTICA DE VIOLA DE LOS CONSERVATORIOS:</b>			
4º - 5º curso Grado Medio			
<b>GRABACIONES:</b>	No existen.		

### 2.5.2. Ubicación de la obra y el compositor.

La obra empezó a gestarse en la época en que el compositor estaba especialmente dedicado a la música de cámara, entre 1992 y 1994. El tema principal en **Sol mayor** de la *Sonata para viola y piano op.42* es del año 1993, año que aparece reflejado en la portada de la partitura. Aunque, en realidad, **J. M. Hidalgo** se puso a trabajar seriamente en la obra desde octubre de 1995 hasta junio de 1997. El largo periodo de más de dos años que duró su composición se explica por el considerable trabajo que dedicó el autor a otras obras en ese mismo tiempo: un *quinteto para clarinete y cuerda*, un *quinteto de viento*, dos obra sinfónicas y un *concierto de trompeta*.

**Juan Miguel Hidalgo** es un compositor granadino que trabaja y vive en su ciudad natal, en cuyo Conservatorio de Música comenzó sus estudios oficiales. En la época de composición de la sonata acababa de terminar su carrera de piano y estudiaba composición y dirección con **Enrique Rueda**, llevado por una gran inquietud y curiosidad. Durante esos años (1995-1997) se dedicaba a ofrecer conciertos como pianista solista y se presentaba a concursos de piano.

El carácter del **Tema A** del último movimiento de la sonata, similar al del primer movimiento, anuncia el entorno de la *Cantata Olímpica op. 43*. Ambos empiezan con un intervalo de cuarta ascendente. Incluso la agógica de ambas obras, último movimiento de la *Sonata para viola* y la *Cantata Olímpica*, poseen la misma indicación de Allegro amabile.

### 2.5.3. Biografía.

**Juan Miguel Hidalgo Aguado**, nació en Granada el 19 de Marzo de 1972. Pianista, compositor y profesor, empezó sus estudios musicales, a la edad de seis años, de la mano de su padre, trompetista y dueño de una tienda de música en la ciudad (Granada Musical). Con él se introdujo en la disciplina del solfeo. Y con su hermano, que es pianista, se inició en la práctica del piano. Con ocho años de edad ingresó en el

conservatorio de esta misma ciudad, acabando la carrera de piano en el año 1993 con matrícula de honor y premio fin de carrera.

Abordó sus estudios extraoficiales (1994) de composición y dirección de orquesta con **Enrique Rueda**. Ganó el concurso de piano “Antoni Torrandell de Palma de Mallorca” en el año 1993. Y un año más tarde, obtuvo el tercer premio en el concurso de piano de “Juventudes Musicales de Granada”.

A los nueve años grabó para el programa “Zarabanda” de Televisión Española (TVE). Con trece años debutó como pianista solista con la banda municipal de Granada interpretando el concierto nº 26 de Mozart. Con 15 años comenzó más seriamente su labor compositiva estrenando su primer *concierto para piano nº1*. Y con 16 años estrenó su segundo *concierto para piano nº2*, en Madrid con la Orquesta Municipal de Madrid.

Como pianista ha realizado numerosos conciertos, sobre todo por Andalucía. Ha actuado en varias ocasiones con la Orquesta Ciudad de Granada (O.C.G.) destacando el *Doble concierto de Mozart para dos pianos y orquesta*. Ha actuado, junto a su hermano, en el Festival Internacional de Música y Danza de Granada a dos pianos.

Ha realizado grabaciones para TVE y algunas de sus obras han sido emitidas por Radio Nacional de España.

Su *segundo cuarteto de cuerdas op.32*. fue estrenado en EEUU (1996), concretamente en Dallas, a cargo del cuarteto “Resonancias”.

Recibió de la Diputación y del Ayuntamiento de Granada sendos encargos de los que surgieron, respectivamente: la “*Cantata Olímpica op.43*.” (1996) interpretada por la (OCG) y el “*Homenaje a Angel Ganivet op.46*.” de 1998, estrenado por la (OCG) en Granada y en Murcia, que hasta hoy es su mejor obra.

En Noviembre del año 2001 debutó como director con la orquesta del Conservatorio Superior de Música Victoria Eugenia de Granada y el coro Federico García Lorca, estrenando una obra propia, el himno titulado “*Oda*” que le había sido encargada por Juventudes Musicales para la conmemoración de los 50 años de Juventudes Musicales en España.

Actualmente está inmerso en la composición de su segunda *Sinfonía op.45*. Y es profesor de acompañamiento del Conservatorio Profesional de Música de Granada.

#### 2.5.4. Notas sobre el catálogo.

**J.M. Hidalgo**, posee, a sus 33 años de edad, un amplio y variado catálogo<sup>37</sup> de obras. Entre ellas cabe destacar nuestra *Sonata op. 42 para viola y piano*, de la que reconoce que guarda un profundo cariño y admiración, debidos tanto al instrumento como a la composición de la obra. Esta admiración hacia nuestro instrumento le está planteando la creación de un concierto para la viola en conmemoración de su segundo hijo. De todas maneras, esta obra pertenecería ya al siglo XXI. Cabe señalar que la mayoría de sus composiciones corresponden a obras dedicadas al piano que es su instrumento. Las agrupaciones formadas con el piano: piano y banda, piano y orquesta y piano solo, van a ser las que predominen en esta catalogación. No obstante, también encontramos obras de música de cámara para diversos instrumentos, música orquestal, banda, música sinfónica y diversa agrupaciones instrumentales. Su obra se puede reagrupar en cinco categorías distintas:

- Obras para piano (de las que posee 25)
- Obras de música de cámara (de las que posee 8)
- Música orquestal (de las que posee 10)
- Instrumentos solistas con orquesta (de las que posee 3)
- Música sinfónica (de las que posee 2)

La mayoría de sus obras para piano han sido interpretadas en su estreno por él mismo.

#### 2.5.5. Estilo.

Desde la op.1. la música de **J.M. Hidalgo** se puede considerar como postromántica. Su referencia ha sido siempre la música que se componía a mediados del siglo XIX. Su obra para piano, la más abundante de su producción, está inspirada en **Chopin** o **Liszt**. Así mismo, en cuanto a la armonía y la forma ha seguido al pie de la letra la estética romántica.

---

<sup>37</sup> Catálogo que se puede encontrar en el Anexo I.

Actualmente se está empezando a decantar por las nuevas tendencias de la música de **Bartók** y el dodecafonismo, por lo que es presumible que influyan en su producción futura. Es más, reconoce el mismo compositor que en estos últimos años ha empezado incluso a abandonar la tonalidad. No llega a escribir música atonal, pero utiliza recursos como la politonalidad, la armonía alterada o los centros tonales. Su *segunda sinfonía op.45*, que está en estos momentos componiendo, va en esta línea. Y en los *4 Preludios para piano op.4*, última de las obras que aparecen en su catálogo, su estilo personal ha tomado un nuevo rumbo y el postromanticismo, que ha predominado en toda su producción, va dejando paso a un nuevo estilo más libre y atonal. De hecho, esta última obra para piano presenta en sus dos primeros movimientos (I. Colores y II. Monstruos) un carácter puramente atonal, pero sin llegar todavía a la estética de la música actual, que, de momento, no comparte. Sin embargo, su tendencia es ir acercándose cada vez más a la estética actual, ya que es consciente de que el compositor debe vivir con su tiempo.

La *Sonata para viola y piano op 42 de J.M. Hidalgo* tiene ciertas reminiscencias de **Brahms**, sobre todo en cuanto a la forma, la aumentación de los temas y las proporciones en cuanto a los compases. No en balde, el compositor había estado estudiando la forma sonata junto a su profesor **Enrique Rueda**, durante el tiempo de gestación de la obra, desde el punto de vista camerístico y, más concretamente, con referencia a **Brahms**.

La obra posee un estilo muy claro, de puro carácter romántico. En este sentido es muy tonal, no sólo por la armonía, sino también por la forma. De este modo sigue por completo la forma sonata en el primer movimiento. El segundo movimiento, que es un scherzo, en el que el compositor ha querido evocar a **Beethoven** con su forma típica (A-B-A) con una especie de fuga entre la parte (B y A) para finalizar el movimiento. El tercer movimiento es una canción de cuna (Andante) en tonalidad de **Re mayor** y con una estructura muy clara (A-B-A). Y finaliza con el último tiempo en forma de rondó, pero, un rondó con carácter de sonata. Es decir, no posee un claro carácter de rondó en sus compases típicos como podrían ser los de  $3/8$  o  $6/8$ , ni tampoco es el típico de estribillo-copla. Hay un tema A que aparece, pero su estructura interna es de forma sonata como ya veremos más adelante cuando analicemos la obra más profundamente. En definitiva sigue en toda la obra un estilo puramente postromántico. Siguiendo la tonalidad de los temas, con sus correspondientes modulaciones, exposiciones, desarrollos, reexposiciones, etc. tanto en el primero como el último movimiento

aparecen el **Tema A** en **Sol mayor** y el **Tema B** en **Mi mayor** (VI grado de la tonalidad), cuando por tradición lo normal sería que apareciera el **Tema B** en su V grado **Re mayor** o como mucho en el relativo menor **Mi menor**. De todos modos esta pequeña alteración con respecto a las tonalidades de los temas principales no altera en absoluto el resultado final de la forma sonata romántica.

#### 2.5.6. Génesis de la obra.

En torno a 1993-1994 nuestro compositor estaba dedicado de una manera especial a la música de cámara. Y en concreto a la de un compositor, **J. Brahms**, que le sedujo. Ejemplos de esa enorme atracción fueron sus estudios y análisis de los tríos de violín, violonchelo y piano, el quinteto de clarinete, los cuartetos de cuerda, etc.

**J.M. Hidalgo** había escrito muy poca música de cámara antes de esta época. Entre los años 1989 y 1992, se dedicó especialmente a escribir para su instrumento, el piano. Pero de pronto se sintió fascinado por la música de cámara, lo que le llevó a componer dos cuartetos de cuerda casi seguidos, el op.32. y op.36.

Las razones por las que decidió escribir la *Sonata para viola y piano op.42* son principalmente tres: la primera, su fascinación por la música de cámara; la segunda, su deseo de elevar el prestigio de la viola, “*instrumento maltratado por la historia pero con unas posibilidades técnica semejantes a las del violín y con un sonido muy expresivo*”, en palabras del propio compositor, para quien la calidez y expresividad de su cuarta cuerda **Do** es uno de los grandes placeres del instrumento; y la tercera y última, la consideración de la viola como instrumento idóneo que se amoldaba especialmente a las necesidades compositivas de esta sonata. Incluso, en un futuro próximo, no descarta escribir un concierto para este instrumento. Esta obra para viola no está escrita por un compromiso o encargo personal, sino sencillamente por placer. Tan solo el tercer movimiento está dedicado a su sobrina.

El tema principal de la sonata en **Sol mayor** del primer movimiento es una melodía que concibió en el verano del 93. Se trata por tanto de un tema de creación propia que obedece tan solo a su inspiración.

La obra se concluye el 13 de junio de 1997 en Granada, después de invertir más de dos años en su composición.

### 2.5.7. Análisis musical.

- **PRIMER MOVIMIENTO: Allegro piacevole.**

Este primer movimiento guarda la estructura típica de la *forma sonata* tradicional. En este sentido lo vamos a dividir, para su análisis, en las siguientes partes:

#### **Exposición, Desarrollo y Reexposición:**

En la **Exposición**, que comprende los compases [1-80], encontramos un tema que llamaremos **Tema A** en los compases [1-15]. Este tema es la melodía principal de la obra que nos presenta directamente la viola, desde el primer compás, y sin ningún tipo de introducción en tonalidad de **Sol mayor**. Está estructurado en dos frases de (8+7) compases, de los compases [1-8] encontramos la primera parte de la frase en la tonalidad de tónica.

1 *Allegro piacevole*  
Viola *mf*  
Piano *mf legato*  
5

Y de los compases [9-15] la segunda parte de la frase en forma de repetición de la primera, en la tonalidad de superdominante (VI grado).

Hay una clara utilización de acordes de dominante de la dominante en los compases [10] y [13]. Como se puede deducir, el compositor quiere seguir una clara proporción en la construcción de las frases por lo que se refiere la cantidad de compases que la forman, peculiaridad muy común en el estilo romántico.

Sigue el discurso melódico con un puente de los compases [16-39]. Al principio del puente, compás [16], aparece el **Tema A** esta vez en el piano. A partir del compás [24], construido sobre el V grado de la tonalidad de **Sol mayor**, se va a ir produciendo una modulación a **Mi mayor**, a la que llegaremos totalmente en el compás [31] y que nos conducirá hasta el final de este puente culminando con la aparición del segundo tema en esa misma tonalidad de **Mi mayor**.



Este segundo tema que llamaremos **Tema B** abarca los compases [39-57], en la tonalidad de VI grado de **Sol mayor**, pese a ser poco común en cuanto a la forma Sonata romántica, en la cual los segundos temas modulan comúnmente al V grado. Sin embargo, esta pequeña novedad, respecto a la tonalidad, no altera en absoluto la forma sonata que respeta y sigue a rajatabla nuestro compositor. Es esta vez el piano el responsable de introducir el nuevo **Tema B** en los compases [39-44].

Musical score for Viola and Piano, measures 37-44. The score is in 3/8 time and F# major. The piano part begins with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The viola part enters in measure 39 with a rhythmic pattern of eighth notes.

Seguidamente toma el relevo la viola en los compases [45-50] y en tonalidad de **Fa sostenido menor**.

Musical score for Viola and Piano, measures 45-50. The score is in 3/8 time and F# minor. The viola part takes the lead with a melodic line, while the piano provides accompaniment. A quintillo figure is visible in the piano part.

Y en los restantes [51-57] ambos instrumentos cantan el **Tema B**. Es interesante señalar la figuración de *quintillo* que va a ser un motivo o célula predominante a lo largo de este primer movimiento.

Esto nos conduce a la **Coda del Tema B** en los compases [58-67], que continúa con otra coda que llamaremos **Coda de la Exposición**, y que se encarga de cerrar este primer bloque (Exposición), en los compases [68-80]. Después de seis compases de transición entre la **Exposición** y el **Desarrollo** [81-85], aparece en el compás [86] el comienzo del desarrollo propiamente dicho.

No obstante el **Desarrollo** está delimitado por los compases [80-144]. En él, podemos encontrar diferentes secciones, distintas modulaciones y las apariciones de los temas (**Tema A** y **Tema B**), que aparecen esta vez fragmentados o incompletos (en algunos casos solo aparece la cabeza de cada uno de los temas). En este sentido, nada más empezar el desarrollo nos encontramos con el esqueleto del **Tema A**, compás [88], ya que la proporción interválica entre las notas que lo forman es la misma que en el **Tema A** de la exposición, pero esta vez aparece con otra figuración de *blancas* y *corcheas* en vez de *negras* y *semicorcheas*.

Como podemos deducir en esta aparición del **Tema A** el compositor utiliza el típico intervalo de cuarta justa ascendente, en el inicio del tema, en una tonalidad diferente y con una duración que corresponde al doble de la que utiliza en la exposición, por lo que respecta a la cabeza de este tema. Vuelve a aparecer más tarde, compás [92], el **Tema A**, esta vez en el piano, intercalando de este modo el **Tema A** de la viola con el del piano que suenan al mismo tiempo en forma de canon o de imitación.

Es interesante señalar que en los compases [100-101] vuelve a aparecer la figuración rítmica de anacrusa de *corchea* a contratiempo con resolución en tiempo fuerte del compás, al igual que ocurre en la **Exposición** en los compases [24-25]. Se van produciendo, asimismo, modulaciones a lo largo del desarrollo. Ejemplo de ello es el compás [103] que encontramos con la tonalidad de **Mi bemol mayor**. Más tarde modula a **Sol bemol mayor** en [105] con la reaparición del **Tema A** en la parte de la viola. Y del mismo modo, vuelve a aparecer este **Tema A** en el piano en el compás [108] pero esta vez en octavas y en tonalidad de **Fa sostenido menor**.

A partir del compás [116] y para finalizar esta parte del **Desarrollo**, se produce un hecho curioso: los temas (**Tema A** y **Tema B**) se van a yuxtaponer. De este modo el **Tema A** aparecerá en el piano mientras que la viola a su vez cantará el **Tema B**, ambos en tonalidad de **Mi bemol mayor**.

Musical score for Viola and Piano, measures 116 to 120. The Viola part (measures 116-120) features a melodic line with a quintuplet in measure 120. The Piano part (measures 116-120) features a complex accompaniment with a quintuplet in measure 120. Both parts are marked *sempre f*.

Más adelante en el compás [122] se produce un intercambio de los temas pasando el **Tema A** a la viola y el **Tema B** al piano. Este intercambio de los temas entre los dos instrumentos se va estrechando por medio de la figuración del *quintillo* que aparece constantemente en los dos instrumentos, compases [118] en la viola, [124] en el piano, [125] y [126] en la viola.

Musical score for Viola and Piano, measures 121 to 126. The Viola part (measures 121-126) features a melodic line with quintuplets in measures 125 and 126. The Piano part (measures 121-126) features a complex accompaniment with a quintuplet in measure 124. The Viola part is marked *legato*.

En toda esta última sección se van produciendo distintas modulaciones que nos van a conducir de nuevo a **Sol mayor** en el compás [138] después de haber alcanzado el clímax en el compás [135]. En los compases sucesivos al [135] va bajando la tensión de la música para comenzar la nueva sección de **Reexposición**.

La **Reexposición**, en tonalidad de **Sol mayor**, comienza justamente en el compás [145] y se extiende hasta el final de este primer movimiento. De esta manera, la reexposición retoma el **Tema A** en la parte del piano en el compás [145] hasta el [159], mientras que la viola va acompañando la melodía con figuraciones de *corcheas* y en *pizzicato*.

The musical score shows two staves: Viola and Piano. The Viola staff is in 3/4 time, marked 'a tempo', 'pizz.', and 'p'. It features a rhythmic pattern of eighth notes and rests. The Piano staff is also in 3/4 time, marked 'a tempo' and 'legato'. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature is one sharp (F#).

La viola introduce este mismo tema en el compás [153] al unísono con el piano. Más adelante se produce una modulación a **Sol menor**, compás [160], con la aparición del **Tema A** en la parte de la viola y en esa tonalidad. A partir de este nuevo compás se va a producir un puente [160-174] que nos va a conducir al **Tema B** que aparecerá en el compás [175-188] en tonalidad de **Fa mayor**. Vuelve a mostrarse este tema en el piano mientras que la viola realiza acompañamientos con *pizzicato* y con dobles cuerdas.

The musical score shows two staves: Viola and Piano. The Viola staff is in 3/4 time, marked 'pizz.'. It features a rhythmic pattern of eighth notes and rests. The Piano staff is also in 3/4 time, marked 'legato'. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature is two sharps (F# and C#).

Al final de esta sección del **Tema B** se produce en los compases [185-188] una nueva modulación a **Re mayor**, que es el V grado de **Sol**. Esta nueva modulación no había aparecido anteriormente en la **Exposición**. De este modo vuelve a reaparecer el **Tema B** en ambos instrumentos [189-195] pero como novedad lo hará en tonalidad de **Re mayor**.

Finalmente, aparece una coda, que podríamos denominar **Coda de B** en los compases [196-205]. Una nueva **Coda de Reexposición** en los compases [206-211]. Y llegaríamos finalmente a la **Coda final** que cierra todo el movimiento en los compases [212-hasta el final 244]. La coda final retoma en el compás [221] la cabeza del motivo del **Tema A**, que va repitiendo en los dos instrumentos, para finalizar de este modo el movimiento con sucesivas repeticiones del acorde de **Sol mayor**, un matiz de *pp*, por parte tanto de la viola como del piano, y figuraciones de *blanca y redonda*.

Este primer movimiento está estructurado en *forma sonata* y su esquema general sería:

- **EXPOSICIÓN: (compases [1-80])**
  - Tema A (Sol mayor) [1-15]
  - Puente [16-39]
  - Tema B (Mi mayor) [39-57]
  - Coda del tema B [58-67]
  - Coda de la exposición [68-80]
  
- **DESARROLLO: (compases [80-144])**
  - **Diferentes secciones y modulaciones.**
  
- **REEXPOSICIÓN: (compases [145-149])**
  - Tema A (Sol mayor) [145-159]
  - Puente [160-174]
  - Tema B (Fa mayor-Re mayor) [175-188]
  - Nuevo Tema B (Re mayor) [189-195]
  - Coda de B [196-205]
  - Coda de reexposición [206-211]
  - Coda final [212-144]

- SEGUNDO MOVIMIENTO: Scherzo. Presto.

El segundo movimiento se caracteriza por ser un scherzo con la forma (A-B-A) en compás de 3/4. La parte que vamos a llamar **Sección A** presenta varias sub A o temas que indicaremos como **Tema A'**, **Tema A''**, etc. Por consiguiente en esta **Sección A** distinguimos un tema en la parte de la viola, que llamaremos **Tema A'**, escrito en tonalidad de **Do mayor**, que abarca los compases [1-8] y que está escrito con repetición.

Presto

Viola

Piano

*mf*

La segunda parte o segunda frase de esta sección y que llamaremos **Tema A'** abarca los compases [9-16] y también es presentada por la viola.

Viola

Piano

Seguidamente, en los compases [17-24] vuelve a aparecer literalmente el **Tema A'** como una especie de puente que nos conduce a la repetición del **Tema A'**, compases [24-32], pero esta vez con otra armonía. Finalizará esta **Sección A** en el compás [33] que resulta ser un compás completamente escrito con silencios a modo de cesura, *calderón* escrito, o corte entre la **sección A** y la nueva **Sección B** que viene a continuación.

En la nueva **Sección B**, escrita en tonalidad de **La bemol mayor**, podemos distinguir varias frases. La primera, escrita en esta misma tonalidad de **La bemol mayor**, correspondería a los compases [34-40].

Meno mosso.

Viola

Piano

*p*

*Legato*



Y la segunda correspondería a los compases [41-46] pero en tonalidad de **Fa menor**.

Musical score for Viola and Piano, measures 41-46. The Viola part features a melodic line with a slur over measures 41-42 and another slur over measures 45-46. The Piano part provides harmonic accompaniment with chords in measures 41-44 and a more active, legato melodic line in measures 45-46.

A partir del compás [47] encontramos una sección, que correspondería a la parte central de la **Sección B**, en donde se produce un diálogo entre los dos instrumentos. En efecto, las *corcheas* que aparecen en la viola, son replicadas en el compás siguiente por el piano, y así sucesivamente el discurso musical va modulando e intercalando los motivos de *corcheas* en los dos instrumentos a modo de diálogo hasta el compás [66].

Musical score for Viola and Piano, measures 47-50. This section shows a dialogue between the instruments. In measures 47-48, the Viola plays a melodic phrase while the Piano provides harmonic support. In measures 49-50, the Piano replicates the melodic phrase from the Viola in the previous measures, and the Viola provides harmonic support.

A continuación se repite la primera frase de la **Sección B** en los compases [67-73] pero esta vez en la parte del piano con una construcción más armónica. Y la segunda frase aparece repetida también en el piano en los compases [74-78]. Seguidamente, como ocurre en el compás [47], se produce un diálogo entre los dos instrumentos pero esta vez en figuración de *negras*, que en el caso de la viola están dobladas en *corcheas* y este nuevo diálogo abarca los compases [79-86].

En los compases restantes de esta **Sección B** [87-141] se introduce una *fuga* que hace papel de transición hacia la reexposición de la **Sección A**. Consecuentemente, la viola en el compás [87] nos presenta el sujeto que se extiende a lo largo de cuatro compases.

Acto seguido, aparece la respuesta en el piano en el compás [91] y en ese mismo compás aparece el contrasujeto en la parte de la viola.

A partir del compás [108] la música va modulando desde **Fa menor a Do mayor** (tonalidad de la reexposición). Aparece el sujeto o tema de la fuga varias veces en este proceso moduladorio como es el caso de los compases [115] en la viola, [119] en el piano y en el compás [123] en la viola en este caso en el II grado ya de **Do mayor**. Entre los compases [128] y [140] se presenta una coda de transición, que nos conduce de la **Sección B** a la reexposición que llamaremos **Sección A'**.

Esta reexposición o **Sección A'**, en los compases [141-156], se presenta de modo diferente a la primera vez que apareció en la viola. No solamente por estar, esta vez, a cargo del piano, sino por la ampliación del tema en lo referente al valor de las notas que lo conforman. Hay que tener en cuenta que la ampliación y reducción de los

temas es un recurso comúnmente empleado en la música romántica y en este sentido, el compositor ha querido seguir esta línea en su composición.

139 Tempo I

Viola

Piano

145

Más adelante, en el compás [149] es retomado el **Tema A'** por la viola. La reexposición del **Tema A''** aparece, primeramente en el piano y después en la viola, en el compás [156-180].

156

Viola

Piano

161

Para finalizar este movimiento, se presenta una clara y concisa **Coda** confeccionada a base de acordes que abarca desde el compás [180] hasta el final del movimiento [187].

Por todo ello, la estructura final de este movimiento sería:

- **SECCIÓN (A): (compases [1-33])**
  - (A') en Do mayor [1-8]
  - (A'') [9-16]
  - (A') repetición [17-33]
  
- **SECCIÓN (B): (compases [34-141])**
  - 1ª frase (viola) en La bemol mayor [34-40]
  - 2ª frase (viola) [41-46]
  - Diálogo (viola-piano) [47-66]
  - 1ª frase (piano) [67-73]
  - 2ª frase (piano) [74-78]
  - Diálogo [79-86]
  - Fuga (transición) [87-141]
  
- **REEXPOSICIÓN DE (A): (compases [141-180])**
  - (A') [141-156]
  - (A'') [156-180]
  
- **CODA: (compases [180-187])**

- TERCER MOVIMIENTO: Canción de cuna (a mi sobrina Lucía)

El tercer movimiento consiste en una canción de cuna dedicada a su sobrina **Lucia Hidalgo**, hija de un profesor del conservatorio Superior de música de Granada, en conmemoración de su nacimiento, ocurrido durante el proceso de composición de la obra.

En esta canción de cuna se va a repetir la estructura básica que ha utilizado el compositor a lo largo de toda la obra. Es decir, también aquí encontramos una forma (A-B-A) con dos temas principales tocados en la viola con *sordina*, para menguar el sonido y poder de esta manera crear una atmósfera más íntima y recogida.

De este modo, siguiendo el discurso musical de la partitura, podemos encontrar en su comienzo una pequeña introducción a cargo del piano, en los compases [1-2], en tonalidad de **Re mayor** con notas pedales en la mano izquierda, la indicación *pianísimo* y con *sordina* con el fin de recrear esa atmósfera de la que hablábamos antes. Ya en el compás [3] aparece el **Tema A** en la viola, en la misma tonalidad de **Re mayor**, que termina de exponer en el compás [10].

1 *Andante con moto* *(con Sord.)*

Viola

*Sordina.*  
*Andante con moto*

Piano

*pp*

Ped.- Ped.- Ped.- Simil.

4

A partir de aquí, comienza un puente del **Tema A**, que nos conduce mediante modulación al nuevo **Tema B**, y que abarca los compases [11-14]. En este puente podemos seguir encontrando el **Tema A** en la parte del piano.

11 *p*

Viola

Piano

En esta nueva sección, que llamaremos **Sección B** [15-35], encontramos elementos nuevos y un breve desarrollo en los compases [26-35]. No podemos

establecer a partir del compás [15] una tonalidad principal, pero podríamos decir que se tiende hacia una tonalidad de **Fa sostenido menor**. Aparece un nuevo motivo muy marcado en la viola y el piano en figuración de corcheas agrupadas de tres en tres y con un claro y contrastante carácter jocoso.

Musical score for Viola and Piano, measures 15-18. The Viola part features a rhythmic motif of eighth notes in groups of three. The Piano part features a similar rhythmic motif in the right hand and a bass line in the left hand.

Después, se va dando paso en el compás [18] a un motivo más melódico y *legato* en la parte de la viola que dura hasta el comienzo del desarrollo en el compás [26].

Musical score for Viola and Piano, measures 17-18. The Viola part features a melodic motif starting in measure 17. The Piano part features a rhythmic motif in the right hand and a bass line in the left hand. The instruction *cresc. poco a poco* is present.

Estos dos motivos forman parte de un tema construido por dos elementos, uno melódico y otro más rítmico y que llamaremos **Tema B**. En esta sección del desarrollo se mezclan los motivos melódicos de carácter *legato* con los motivos más rítmicos de corcheas del **Tema B**, pero esta vez en la viola aparecerán las *corcheas* ligadas y no sueltas [27-28].

Musical score for Viola and Piano, measures 27-28. The Viola part features a melodic motif with slurs. The Piano part features a rhythmic motif in the right hand and a bass line in the left hand. The instruction *ff* is present.

En los compases [32-33] se nos muestra la cabeza del **Tema A** en la viola, con indicación de “*sempre rit.*” Y “*molto rit.*”, anunciando el fin de este desarrollo de la **Sección B** que se produce en el compás [35].

Para finalizar el movimiento, en los compases [36-44] aparece la reexposición del **Tema A** pero esta vez en octava alta y de nuevo en la tonalidad de **Re mayor**. Sin embargo, la reexposición de este tema no es literal ya que está variado, sobre todo es su parte final.

Por todo lo expuesto anteriormente, la estructura de este movimiento sería:

- **INTRODUCCIÓN: (compases [1-2])**
- **SECCIÓN A: (compases [3-14])**
  - **Tema A en Re mayor [3-10]**
  - **Puente del Tema A [11-14]**
- **SECCIÓN B: (compases [15-35])**
  - **Tema B (Fa sostenido menor / Sol mayor) [15-25]**
  - **Breve desarrollo del Tema B [26-35]**
- **REEXPOSICIÓN DE LA SECCIÓN A: (compases [36-44])**
  - **Tema A variado en Re mayor [36-44]**

- CUARTO MOVIMIENTO: (Allegro amabile)

El último movimiento tiene la indicación de “**Allegro Amabile**”, y el tema, que está íntimamente relacionado con el del primer movimiento de la sonata, originó lo que luego sería la *Cantata Olímpica op.43*. Hay que señalar que en esa época (1996) el compositor estaba pensando en una obra encargada por la Diputación de Granada para conmemorar los Juegos Olímpicos de la era moderna.

Este movimiento, como ya hemos comentado anteriormente, corresponde a un rondó pero con una forma un tanto peculiar, como veremos, puesto que su estructura interna pertenece a la *forma sonata*.

Comienza el movimiento con una pequeña **Introducción**, al igual que ocurre en el tercer movimiento. Esta introducción, que corresponde a los dos primeros compases [1-2], en tonalidad de **Sol mayor**, le es otorgada a la viola, que más tarde expondrá el **Tema A**.

Allegro amabile

The image shows a musical score for the beginning of the fourth movement, 'Allegro amabile'. It consists of two systems of staves. The first system is for the Viola, and the second system is for the Piano. The Viola part starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4, all beamed together. The Piano part has a whole rest in both staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. A first ending bracket is placed over the first measure of the Viola part.

En efecto, nada más terminar la introducción nos aparece en la parte de la viola el **Tema A** en tonalidad de **Sol mayor**. Este **Tema A** está claramente confeccionado con elementos del tema principal del primer movimiento de esta sonata. De hecho, las tres primeras notas de ambos temas guardan el mismo valor. Asimismo el **Tema A**, de este último movimiento, comienza con un intervalo de cuarta justa al igual que el del primer movimiento, pero esta vez se nos presenta una cuarta justa descendente en lugar de ascendente. Además de estos elementos comunes, coincide también el carácter *cantabile* y expresivo de la melodía en ambos movimientos. Sin lugar a dudas, este tema del último movimiento está íntimamente relacionado con el del primer movimiento. Es más, el compositor utilizará elementos de este **Tema A** del cuarto movimiento en su posterior obra “*Cantata Olímpica op.43*.”



Como ya hemos señalado, en esta parte que llamaremos **Sección A** [3-31], el **Tema A**, que aparece en el compás [3], se extiende hasta el compás [21] en la voz de la viola.

The image shows a musical score for Viola and Piano, measures 2-4. The Viola part is in the alto clef (C4) and is marked *mf*. The Piano part is in the grand staff (treble and bass clefs) and is marked *legato*. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 3/8. The score shows the beginning of Section A.

Más adelante encontramos en el compás [22] el comienzo de un *punte modulante* que se extiende hasta el compás [31] y que nos conduce hacia el **Tema B** llevándonos a la tonalidad de **Mi mayor**.

El **Tema B** aparece en el piano en el compás [32] y en tonalidad de **Mi mayor**. Esta **Sección B**, que abarca los compases [32-63], se caracteriza por poseer un claro carácter rítmico y *stacatto*, en contraposición con el tema *cantabile* anterior.

The image shows a musical score for Viola and Piano, measures 32-35. The Viola part is in the alto clef (C4) and is marked *pizz.*. The Piano part is in the grand staff (treble and bass clefs) and is marked *pizz.*. The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 3/8. The score shows the beginning of Section B.

Más tarde es la viola la encargada de interpretar la cabeza de este mismo **Tema B**, algo variado en lo que respecta a las figuraciones rítmicas, en los compases [50-55].

49

Viola

Piano

Seguidamente aparece una **Coda** de la **Sección B** en los compases [56-63] que nos conduce hacia la tonalidad de **Fa mayor** en la que se encuentra el nuevo **Tema A** que aparece en el compás [64].

64

Viola

Piano

Como ya hemos dicho, esta nueva aparición del **Tema A** en **Fa mayor** que abarca los compases [64-74], se nos presenta esta vez por ampliación del tema principal. En efecto, esta vez el tema se presenta en figuraciones de *blancas*, cuando anteriormente había aparecido en figuraciones de *negras*.

En el compás [75] hace su aparición un nuevo tema que llamaremos **Tema C** en la tonalidad de **Fa mayor** y que se extiende hasta el compás [88].

73

Viola

Piano

meno mosso

pp

meno mosso

pp

A continuación, en el compás [89], aparece un pequeño desarrollo con elementos que ya han aparecido anteriormente. En este sentido encontramos los motivos de la introducción al movimiento que esta vez aparece en el piano en el compás [89] y que se va repitiendo y elaborando a lo largo de todo este desarrollo. El compositor ha pretendido claramente evocar la melodía del primer movimiento en este desarrollo, lo que se constata si seguimos la línea de la melodía que presenta la viola en los compases [89-92].

Musical score for Viola and Piano, measures 89-92. The Viola part is in bass clef with a key signature of one flat. The Piano part is in bass clef with a key signature of one flat. The score shows a melodic line in the Viola and a more complex accompaniment in the Piano.

Incluso aparece el punto de clímax en el compás [101] al igual que ocurre en el compás [135] del primer movimiento.

Musical score for Viola and Piano, measures 100-101. The Viola part is in bass clef with a key signature of one flat. The Piano part is in bass clef with a key signature of one flat. The score shows a melodic line in the Viola and a more complex accompaniment in the Piano. The tempo is marked "Tempo I" and the dynamics are "sfz".

Clímax [135] del primer movimiento:

Musical score for Viola and Piano, measures 134-135. The Viola part is in bass clef with a key signature of one flat. The Piano part is in bass clef with a key signature of one flat. The score shows a melodic line in the Viola and a more complex accompaniment in the Piano. The dynamics are "Trem." and "ff".

Todo este desarrollo nos conduce a la **Reexposición** de la introducción. Se produce dicha **Reexposición** en los compases [103-112] pero esta vez, al igual que ha ocurrido ya otras veces, por ampliación del tempo, con lo cual se interpreta a mitad de tempo del comienzo del movimiento.

The image displays two systems of musical notation. The first system, labeled '103', shows the Viola and Piano parts. The Viola part begins with a melodic phrase in 4/4 time, featuring a major third interval. The Piano part provides harmonic support with chords and arpeggiated figures. The second system, labeled '109', continues the Viola and Piano parts, showing further development of the melodic and harmonic material.

Es curioso comprobar cómo el compositor, una vez más, utiliza, en este último movimiento, reminiscencias del primero. Este es el caso de los acordes que aparecen, en el piano, en los compases [105-107] que son tomados del compás [138-140] del primer movimiento.

Compás [138-140] del primer movimiento:

The image displays two systems of musical notation for measures 137-140. The Viola part (measures 137-140) is mostly silent, indicated by a whole rest. The Piano part (measures 137-140) features a melodic line starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, followed by chords in measures 138-140.

Siguiendo en esta línea, **J.M. Hidalgo** nos presenta en el compás [113] una elaboración un tanto curiosa: aparece, a partir de ese compás, la reexposición del **Tema A** del presente movimiento en la voz de la viola y al mismo tiempo el piano vuelve a presentar el **Tema A** del primer movimiento pero esta vez ampliado a doble de tiempo en lo relativo al valor de sus notas. De esta manera ambos temas coexisten en un único desarrollo musical. Esta simbiosis finaliza en el compás [119] donde aparece un nuevo puente [120-134] que va modulando hacia **Sol mayor** y nos conduce de nuevo al **Tema B**.

Musical score for Viola and Piano, measures 113-119. The Viola part is in 3/8 time and features a melodic line with eighth notes and quarter notes. The Piano part is in 3/8 time and features a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including some triplets.

En el compás [135] aparece la reexposición del **Tema B** en la parte del piano y en tonalidad de **Sol mayor**. Mientras, la viola acompaña este tema con *pizzicatos* en dobles cuerdas utilizando ocasionalmente el arco en determinadas notas. Después en el compás [153] aparece este mismo **Tema B** en la viola, como ocurrió en el compás [49] pero esta vez mucho más extenso, haciendo la función de coda del **Tema B** o de reexposición, hasta el compás [185], para conducirnos de nuevo al **Tema A**.

Por último en el compás [186] aparece de nuevo el **Tema A** por última vez en la viola pero ampliado con figuraciones de blanca y a su vez en el piano el **Tema A** del primer movimiento, en los que ambos vuelven a convivir íntimamente unidos.

Musical score for Viola and Piano, measures 186-191. The Viola part is in 3/8 time and features a melodic line with quarter notes and eighth notes. The Piano part is in 3/8 time and features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including some triplets.

Se cierra, así, esta última parte con una **Coda** de todo el movimiento en la tonalidad de **Sol mayor**. En los últimos compases de este movimiento [212-218] se mantiene un pedal de **Sol mayor** hasta el final, acabando con acordes largos en *pianisísimo (ppp)*.

De esta manera la estructura particular de este movimiento quedaría establecida de la siguiente manera:

- **INTRODUCCIÓN: [1-2]**
- **EXPOSICIÓN: [3-63]**
  - **Tema A Sol mayor [3-21]**
  - **Puente [22-31]**
  - **Tema B Mi mayor [32-55]**
  - **Coda de B [56-63]**
- **DESARROLLO: [64-102]**
  - **Tema A Fa mayor [64-74]**
  - **Tema C Fa mayor [75-88]**
  - **Desarrollo [89-102]**
- **REEXPOSICIÓN: [103-185]**
  - **Reexposición de la introducción [103-113]**
  - **Reexposición del Tema A [113-119]**
  - **Puente [120-134]**
  - **Reexposición Tema B Sol mayor [135]**
  - **Coda de B [157-185]**
- **CODA FINAL: [186-218]**

#### **2.5.8. Estudio técnico-pedagógico y criterios de interpretación.**

La *Sonata para Viola y Piano* que nos presenta este compositor granadino requiere del intérprete de viola un alto grado de dominio del fraseo y potencia y proyección sonora. En efecto, tratándose de una obra con frases de amplias arcadas, es importante imprimir al discurso musical de la viola una gran presencia sonora que

sobresalga con personalidad sobre el piano. De hecho, el *vibrato* va a jugar aquí un papel decisivo en la calidad, amplitud y proyección del sonido de la viola que en muchos casos se va a ver limitado por la presencia sonora del piano.

## PRIMER MOVIMIENTO

- **Consideración previa:** movimiento escrito sobre un registro muy grave de la viola y consecuentemente poco brillante, por lo que se precisa generar una gran cantidad de sonido para que este instrumento pueda destacar sobre el piano cuya densa escritura puede velar el timbre de la cuerda.

### TEMA A [1-8]

- **Grado de dificultad:** El deseo expresado por el compositor de que la melodía principal **Tema A** del primer movimiento sea interpretada por entero en la cuarta cuerda por la textura y el color que se obtiene, aunque técnicamente es posible, exige un gran dominio del instrumento en cuanto a control del arco y correcta afinación en la cuarta cuerda, en posiciones altas. En efecto, lo que en principio, para un intérprete de la viola, puede aparecer sin demasiadas dificultades técnicas, en lo referente a la ejecución de la obra se puede llegar a complicar.

- **Digitación:** Se hace imprescindible el uso de una digitación adecuada para conseguir un correcto fraseo del tema. Una posible digitación sería:

Allegro piacevole

1 1 1 4 2 2 1 1

*mf* *mf*

IVª c.

5 4 2 4 1 2 1 2 1 2 1 3

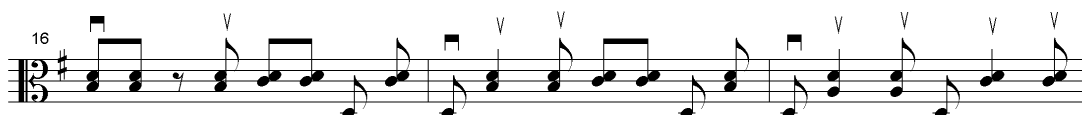
IIIª c. IVª c.

- **Ejecución:** Como podemos observar en este ejemplo hasta la llegada del compás [5] la melodía se puede ejecutar en la cuarta cuerda (IV<sup>a</sup>c.). Los compases [5-6] se tienen que ejecutar sin embargo en la tercera cuerda para posteriormente retomar la cuarta cuerda en los compases [7-8]. Con la digitación propuesta, se puede conseguir la textura y calidad del sonido que ofrece la cuarta cuerda de la viola como desea el compositor en este pasaje.

- **Atención:** en el compás [1] y [4] que aparecen en el ejemplo anterior se han modificado los arcos que presenta la partitura original. En efecto, ligar tres *negras* arco abajo para tener luego que recuperar todo el arco gastado hasta el talón con la ejecución de las dos *semicorcheas* siguientes, como ocurre en el compás [1] del manuscrito (Anexo V), no proporciona un buen resultado interpretativo en la frase. Por el contrario, al ligar dos notas *negras* arco abajo y la siguiente *negra con puntillo* y las dos *semicorcheas* arco arriba (en forma de anacrusa) como ocurre en el compás [1] proporciona en la interpretación y en la técnica del instrumento un mejor resultado. Además de esta manera comenzaríamos arco abajo el compás [2] (siendo esto más natural) y se produciría un regulador natural descendente, favorecido a su vez por la pasada del arco abajo y cerrando de esta manera más natural la semifrase en el compás [3].

## [16-18]

- **Ejecución:** Estas *corcheas* se deben interpretar a la cuerda y no saltadas ni demasiado cortas, pero sí rítmicas. En un segundo plano, acompañando al piano que ahora lleva la melodía, pero siempre con presencia en matiz de *mf*. Su ejecución será en el talón del arco.





- **Arco:** Como podemos observar en el ejemplo anterior, las síncopas que se producen en los compases [17] y [18] se ejecuta arco arriba tanto la *negra* como la *corchea* que le precede, para de esta manera no alejarse de la zona del talón del arco.

## [39-42]

- **Pizzicato:** En estos compases en donde aparecen acordes en *pizz.* es interesante distinguir entre el *pizzicato* que se realiza sobre un acorde de tres notas (que se ejecutará con el pulgar) y el *pizzicato* que se realiza sobre una doble cuerda (que se realiza con el dedo corazón). Asimismo, las corcheas de una sola nota también se realizarán con el pulgar.

- **Justificación:** El acorde de *negra* de tres notas es más largo y podemos incluso arpegiarlo con el pulgar, mientras que la doble cuerda debe sonar sin arpegiar y casi a la vez por lo que es más propio utilizar el dedo corazón. Por el contrario las *corcheas* de una sola nota, al encontrarse en un registro bastante grave del instrumento, se deben ejecutar con el pulgar para conseguir de este modo una mayor sonoridad.

The image shows a musical staff in bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The staff is labeled with the number 39 and the word 'pizz.'. The notation consists of four measures. The first measure contains a half note chord (F#, C#, G#) with a 'P.' (pulsar) below it. The second measure contains a half note chord (F#, C#, G#) with a 'P.' below it. The third measure contains a half note chord (F#, C#, G#) with a 'P.' below it, followed by two eighth notes (F#, C#) with 'C.' (corazón) below them. The fourth measure contains a half note chord (F#, C#, G#) with a 'P.' below it, followed by two eighth notes (F#, C#) with 'P.' below them.

- **Observación:** Como vemos, se ha especificado en el ejemplo anterior el dedo con el que se debe realizar cada nota de este pasaje: dedo pulgar (P) o dedo corazón (C).

## Tema B [45-50]

- **Interpretación:** Este nuevo tema se debe interpretar totalmente a la cuerda en *legato* y con un sonido amplio en *f* (aunque este matiz no aparezca especificado en la partitura). Todo ello unido a un amplio y expresivo *vibrato* que potencie la calidad y amplitud del sonido del instrumento.

- **Ejecución:** El grupeto de quintillo *de semicorcheas* que aparece por primera vez en el compás [47] se debe interpretar estrictamente in tempo sin ningún tipo de *rubato* o apoyo sobre cualquiera de sus cinco notas. Debe ser muy rítmico, preciso y limpio. Es decir que se entiendan todas y cada una de sus notas.

- **Digitación:**

- **Atención:** Hay una errata en el compás [49] de la partitura original. En la segunda blanca de este compás el **La** debe ser sostenido y no natural. Y en el siguiente compás [50] el **La** del tercer tiempo, según criterio del propio autor, debe ser *negra* como aparece corregido en el ejemplo anterior y no *blanca* como aparece en la partitura original.

## [63-66]

- **Interpretación:** Las síncopas que se producen en estos compases se deben interpretar muy marcadas y algo acentuadas para que resulten rítmicamente claras. Además deben ejecutarse empezando la primera *semicorchea* arco abajo y no arriba como aparece originalmente en la partitura. Todo ello bajo un matiz de *f*.

- **Arcos y digitación:** Mi propuesta de arcos y digitaciones para este pasaje es la siguiente:



- **Justificación:** En el compás [65] se opta por subir a la tercera posición y realizar todo este compás sobre la IVª cuerda para que no se produzca un cambio de color sonoro a causa del uso de dos cuerdas, dado que el matiz es de *p*.

## [125-126]

- **Atención:** En estos dos compases la penúltima nota del grupo de quintillos de *semicorcheas*, en ambos casos, es doble sostenido como se muestra en el siguiente ejemplo.



## [134-137]

- **Interpretación:** Se deben interpretar estos compases totalmente a la cuerda con un carácter *legato*. Además hay que generar un gran sonido para no ser tapado por el piano ya que este pasaje se encuentra en un registro poco brillante de la viola o más bien grave. El trémolo nos conduce al compás [135] en donde se encuentra el clímax de la obra por lo que el matiz debe ser de *ff*.



- **Digitación:** La digitación propuesta para este trémolo es siempre la misma (1-3). Es importante aumentar poco a poco la amplitud del trémolo y así dar dirección al compás [134].

## [236-244]

- **Ejecución:** Este movimiento finaliza con un gran *diminuendo* que comienza a partir del compás [237] hasta llegar al matiz de *pp* en los tres últimos compases. Para ello utilizaremos un registro de la viola apropiado, comenzando en 5ª posición en IIª cuerda en el compás [236], pasando a utilizar la IIIª y IIª cuerdas más adelante en el compás [238] y finalizando por utilizar la IIIª y IVª cuerdas desde el compás [240].

- **Digitación:**

Como podemos apreciar en el ejemplo anterior se produce una sucesión de intervalos de 8ª en los compases [238-240] cuya digitación es siempre la misma (1-4).

- **Interpretación:** Para realizar el *pp* a partir del compás [242] es necesario alejarse del puente e interpretar estas últimas notas *sul tasto* y casi sin *vibrato* haciendo desaparecer gradualmente el sonido en el último compás.

## SEGUNDO MOVIMIENTO

- **Consideración previa:** Este segundo movimiento nos presenta un carácter totalmente opuesto al primero mucho más suelto, corto, juguetón y desenfadado.

### [ancru. 1-8]

- **Arco:** Los primeros compases se deben ejecutar en la mitad inferior del arco, siempre llegando hacia el talón y en matiz de *mf*. El *tempo* del movimiento es rápido (*presto*) y la pulsación del compás hay que llevarla a uno con lo que el discurso musical se hace muy fluido y no hay necesidad de pasar grandes cantidades de arco.

Musical score for measures 1-8. The score is in 3/4 time and marked "Presto" and "mf". It shows a sequence of notes with bowing directions (V) and a first finger (1) marking.

Obsérvese cómo en el compás [3] y en el [7] se utilizan sucesivos arcos arriba para atacar siempre arco abajo en el talón y nunca alejarse de este.

- **Atención:** la última nota del compás [4] es *corchea* y no *negra*.

### [34-37]

- **Interpretación:** En este *meno mosso* el carácter cambia. En efecto ahora nos encontramos con un pasaje más reposado que presenta un carácter más *legato*. Utilizaremos aquí casi todo el arco realizando arcadas amplias y llenas de sonido.

Musical score for measures 34-37. The score is in 3/4 time and marked "Meno mosso." and "p". It shows a sequence of notes with a bowing direction (V) and a dynamic marking (p).

Comenzaremos la primera *negra* del compás [34] arco arriba en la tercera parte inferior del arco.

## [47-51]

- **Digitación:** En estos compases se produce una pequeña progresión descendente. Para su ejecución utilizaremos siempre la misma digitación como se muestra en el siguiente ejemplo.



- **Atención:** dado que la *blanca con puntillo* siempre viene arco arriba hay que tomar la precaución de no realizar sobre esta ningún tipo de *crescendo* evitando hinchar la nota. En todo momento hay que controlar el sonido para que salga uniforme en el recorrido de la punta al talón del arco.

## TERCER MOVIMIENTO

- **Consideración previa:** Movimiento de carácter íntimo y recogido ya que se trata de una canción de cuna. El compositor indica el uso de sordina. No por ello se deberá interpretar con un sonido superficial y flautado. Por el contrario, hay que entrar en la cuerda con peso para obtener un sonido lleno y de calidad. Ayudado en todo momento por un *vibrato* sosegado, regular y expresivo.

## [3-6]

- **Ejecución:** Estos compases se deben ejecutar en IVª cuerda hasta el último tiempo del compás [6] en donde pasamos a ejecutar la melodía en IIIª cuerda.

### -Digitación:

Andante con moto

(con Sord.)

*p*

IV<sup>a</sup> c.

1

3 1 4 3 2 1 1 1

5 3 1 1 4 2

## [15-16]

- **Interpretación:** En este pasaje de *corcheas* se debe cambiar el carácter de *legato* a la cuerda por el de saltado o *spiccato* arco arriba en la parte del talón del arco. En efecto, estos compases se deben interpretar apoyando a la cuerda y con *vibrato* la primera de cada tres *corcheas* para seguidamente atacar las dos *corcheas* siguientes arco arriba en *spiccato*.

15

## [30-33]

- **Atención:** Este pasaje es el más agudo del movimiento. Está escrito con un matiz de *pp* lo que dificulta su ejecución, por lo que es necesario pasar el arco sin nada de peso y sobre todo si nos encontramos tocando en la primera cuerda.

- **Digitación:** La digitación propuesta para este pasaje es la siguiente:



- **Observación:** Es importante cuidar la correcta afinación y adecuado *vibrato* continuo de la mano izquierda. La derecha no debe ejercer ningún tipo de presión ni peso sobre la cuerda.

- **Recomendación:** Mantener en todo momento el mismo punto de contacto del arco con la cuerda ya que en estos pasajes, en que la mano izquierda se desplaza a posiciones elevadas, se tiende a acercar cada vez más el arco al puente, lo que produce el consiguiente cambio de color del sonido llegando incluso al silbido de la cuerda.

## CUARTO MOVIMIENTO

- **Consideración previa:** La misma que en el primer movimiento ya que presenta una escritura y carácter similares.

### [ancru. 1-9]

- **Atención:** El tema que aparece en estos compases debe ser interpretado con mucha potencia y energía. En efecto, este pasaje se encuentra en un registro poco brillante y bastante grave del instrumento, por lo que la indicación *agógica* de *mf*, que marca el compositor en la partitura se hace insuficiente para que la viola sobresalga por encima del piano. Por ello es imprescindible tocar en matiz de *f*.

- **Interpretación:** El carácter *legato*, a la cuerda, con amplias arcadas que se conectan unas a las otras, proporciona al pasaje un fraseo adecuado que debe potenciarse con el uso del *vibrato* amplio y siempre activo.



- **Recomendación:** El tempo debe ser fluido (**Allegro amabile**) y aunque el compás señalado en la partitura sea de compasillo conviene llevarlo a dos en lugar de a cuatro.

- **Interpretación:** Las primeras tres *corcheas* del tema hacen función de anacrusa por lo que se deberán interpretar arco arriba y a tempo, sin ningún tipo de *rubato* en ninguna de ellas.

- **Digitación:**

Allegro amabile

The image shows a musical score for a string instrument, likely a viola or violin, in the key of D major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is marked 'Allegro amabile' and the dynamics are 'mf'. The score consists of two staves. The first staff has a down-bow stroke indicated by a 'v' above the first note. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. The second staff continues the melody with similar fingerings. The score is written in a style that suggests a specific phrasing interpretation, with some notes beamed together and others separated.

- **Observación:** He modificado los arcos de la partitura original ya que no favorecerían el correcto fraseo del pasaje. Propongo ligar las dos primeras *negras* del compás [2] en lugar de las tres; la anacrusa del compás [3] con la primera *negra* del mismo compás; por último, las tres *negras* restantes del compás [3] arco arriba. Con ello conseguiremos una mejor dirección musical en la frase y por consiguiente un mejor fraseo del pasaje.

## [22-24]

- **Interpretación:** Este pasaje de *síncopas* debe interpretarse a la cuerda y en la punta del arco, destacando cada una de las *síncopas* con pequeños apoyos o acentos de arco y *vibrato*. La viola debe permanecer aquí en un segundo plano, en su papel de acompañamiento, ya que es el piano quien canta la melodía.



- **Arcos:** Los arcos deben realizarse empezando arco abajo en la primera *corchea* del compás [22] siguiendo con arcadas sueltas.

## [36-38]

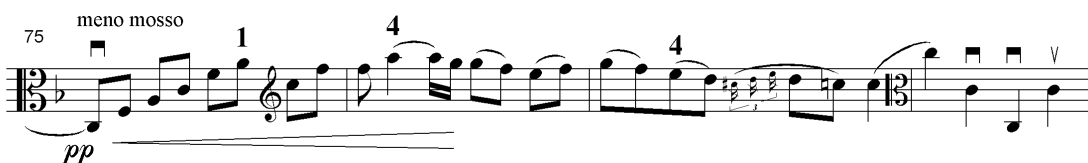
- **Interpretación:** Aparece una nueva figuración compuesta por dos *semicorcheas* ligadas a *negra*. Debe interpretarse en la mitad superior del arco a modo de *ricochet* arco abajo, en una acción muy rápida puesto que esta figuración se combina con *pizz.*



## [75-78]

- **Interpretación:** Notable cambio de tempo (**meno mosso**), mucho más reposado. La viola realiza un arpegiado ascendente en el que se puede aplicar algo de *rubato* debido a su carácter cadencial. Debe interpretarse a la cuerda, *legato*, subiendo desde un *pp* (por medio de un *crescendo*) hasta llegar a un *mf* en el compás [76] para volver *diminuendo* hasta el *pp*, de nuevo, en el final del compás [77] y [78].

- **Digitación:**



- **Arcos:** Obsérvese que en el compás [78] están escritos dos arcos abajo consecutivos. La razón es que nos tenemos que volver a situar en la punta para realizar de nuevo estos compases que se repiten y poder ejecutar el *crescendo* partiendo desde el *pp*.

## [85-87]

- **Observación:** A partir de estos compases es necesario incrementar paulatinamente el tempo ya que el **meno mosso** del compás [75] ya ha finalizado. El compositor no puso en su día esta anotación en la partitura, pero es necesaria para hacer el discurso musical más fluido y fresco.



- **Interpretación:** Como podemos observar se trata de una progresión descendente que hay que interpretar siempre con un *tempo* que fluya hacia delante y no se quede lento o pesado.

## [125-130]

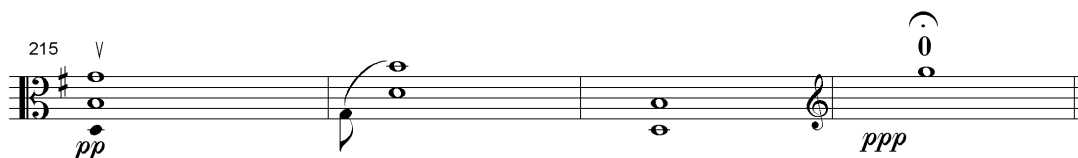
- **Observación:** Este pasaje de acordes ha sido modificado por el compositor después de observar algunas dificultades o imposibilidades de ejecución. Así, el resultado final de este pasaje de acordes es el siguiente:



Comparando este ejemplo con la partitura original<sup>38</sup>, en el compás [125] puede comprobarse que se ha suprimido el **Re** en IVª cuerda que aparecía en el acorde. Igual ocurre con las notas **Re** del segundo acorde del compás [126] y primer acorde del compás [128]. Del mismo modo se ha suprimido del compás [127] el **Do** sostenido y el **La** del segundo acorde para sustituirlo por un **Sol**.

## [215-218]

- **Observación.** Igualmente ocurre en el compás [216], en el que el compositor ha suprimido del bajo el **Re** para facilitar la ejecución del acorde.



## UBICACIÓN EN LA PROGRAMACIÓN DIDÁCTICA

La obra se puede incluir perfectamente en el año en que el alumno requiera del estudio de obras románticas para desarrollar los objetivos de fraseo e interpretación románticas que establece la LOGSE en la especialidad de viola. De este modo, con esta obra se pueden trabajar muy claramente contenidos como:

- **El vibrato:** que tiene que ser amplio, regular y expresivo. Esto nos va a permitir enlazar una nota con otra creando la frase de una manera expresiva y de carácter *legato*.
- **Cambios de cuerda:** Deben producirse de una manera gradual y no de golpe evitando el acento que se produce al cambiar de arco a una cuerda superior o inferior. Se tendrá que trabajar el cambio de cuerda realizando un

<sup>38</sup> Anexo V. *Sonata para viola y piano* de **J. M. Hidalgo**, IV movimiento Página 25 de la obra.

semicírculo con la mano derecha y acercando gradualmente el arco de una cuerda a otra. Hay que trabajar estos cambios por separado para conseguir el efecto de que no se ha cambiado de arco manteniendo el fraseo *legato*.

- **Cambios de posición:** Trabajar por separado todos los cambios de posición que se producen en la obra para conseguir su perfecta afinación y expresividad.
- **Glissandos expresivos:** como ocurre en las dos últimas *negras* del compás [6] del primer movimiento en donde se produce un *glissando* expresivo al realizar el cambio de primera a tercera posición.
- **Fraseo:** Mantener en todas las partes del arco y en su totalidad el fraseo correspondiente al pasaje ejecutado.
- Correcta distribución y distintas velocidades del **arco:** en cada momento de la ejecución de la obra se nos plantea la necesidad de tocar en una determinada parte del arco (más al talón ,más a la punta o en el centro). Hay que utilizar el emplazamiento correcto del arco en cada momento. Por ejemplo en el compás [16-20] tocaremos al talón del arco. Al igual ocurre en la interpretación del **Tema A**, ya que al ser una cuerda muy grave necesitamos más peso y menos velocidad de arco para obtener más cantidad y calidad de sonido.
- **Calidad del sonido:** Es importante trabajar en esta obra, escrita en una tesitura muy grave, la calidad y la cantidad del sonido puesto que obliga al violista a tener una gran potencia y proyección sonora. Debe obtenerse un sonido muy denso y potente para que se pueda destacar del piano, dejando todo el peso del brazo en el arco y entrando siempre con todas las cerdas del arco en la cuerda.
- **Dobles cuerdas:** Suelen ser siempre terceras. En ellas hay que trabajar la colocación de los dedos de la mano izquierda para una correcta afinación de las mismas. Es decir, habrá que predeterminar en cada una de estas terceras cuál es tercera menor (que obliga a una posición abierta de los dedos de la mano izquierda) y tercera mayor (posición cerrada de los dedos de la mano izquierda).
- **Matices:** la obra es bastante escasa en matices. En los lugares en que aparecen matices hay que respetarlos, pero esto no es suficiente dado que en cada momento podemos imponer los matices que consideremos oportuno

según nuestro criterio musical. De esta manera, se hace imprescindible la interpretación de cada frase según los matices (*crescendo* al principio de una frase y *diminuendo* cuando termina por ejemplo) que queramos dar en cada momento, dejando toda la libertad de interpretación, en este sentido, al alumno.

- **Pizzicatos:** Los *pizzicatos* que aparecen en la partitura están escritos casi siempre con notas de un registro grave. En este sentido se hace imprescindible su interpretación con el dedo pulgar en lugar de con el índice. De esta manera obtendremos un sonido de pizzicato más sonoro sin temor a que sea tapado por la sonoridad del piano.
- **Golpes de arco:** Predomina en toda la partitura el *legato* y en algunas ocasiones el *spiccato* (como ocurre en algunas partes del primer movimiento [23-25], en el segundo [108-135] y más concretamente en el tercero [15-17]).
- También los **grupos de cinco notas** obligan a su correcta interpretación rítmica.

Por todo ello, esta obra, de carácter romántico puede incluirse en la programación didáctica de la especialidad de los cursos del Grado Medio (4º y 5º), en los que los alumnos ya han trabajado el estilo barroco y clásico. Es más, podríamos equiparar esta obra, en cuanto a estudio de contenidos puramente, a las dos “*Sonatas*” de **Brahms**, “*Sonata inacabada*” de **Glinka** o la “*Elegía para viola*” de **Glazunov**, por ejemplo.

<b>AUTORA:</b>	<b>DIANA PÉREZ CUSTODIO</b>		<i>06-12-1970 Algeciras (Cádiz)</i>
<b>TÍTULO:</b>	<b>Sonata para viola y piano</b>		
<b>EDICIÓN:</b>	No se encuentra editada. Partitura manuscrita fotocopiada.		
<b>ARCHIVOS DONDE ESTÁ REGISTRADA:</b> Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) [2961] Centro de Documentación Andaluz			
<b>FECHA DE COMPOSICIÓN:</b>	<b>01-03-1995</b>		
<b>MOVIMIENTOS DE LA OBRA:</b>	1º- Movimiento. ( <i>negra</i> = 100)		
<b>DURACIÓN TOTAL DE LA OBRA:</b>	3' 50''		
<b>ESTILO:</b>	Atonal. Formalmente académico (Forma Sonata) Con multitud de efectos sonoros.		
<b>RECURSOS VIOLÍSTICOS TÉCNICOS UTILIZADOS:</b>	Legato, pizzicato sul tasto, pizzicato sul ponticello, pizzicato Bartók, armónicos, glissandos.		
<b>Nº DE PÁGINAS:</b>	No existe parte de viola  Partitura General: 11 páginas impresas.		
<b>DIMENSIONES DE LA PARTITURA:</b>	29'7 x 21 cm.		
<b>UBICACIÓN EN LA PROGRAMACIÓN DIDÁCTICA DE VIOLA DE LOS CONSERVATORIOS:</b>			
3er curso Grado Superior			
<b>GRABACIONES:</b>	No existen.		
<b>OBSERVACIONES:</b>	No se ha estrenado.		

### 2.6.2. Ubicación de la obra y de la compositora.

**Diana Pérez Custodio** escribió esta *Sonata para viola y piano* en Málaga en 1995, mientras se encontraba cursando 2º curso de composición en el Conservatorio de Granada con el profesor **Francisco González Pastor**. Fue la primera alumna de este profesor que acabó la carrera superior en esta especialidad en dicho conservatorio. Su vida circulaba entre Granada y Málaga ya que en esta última ciudad es donde residía y trabajaba de profesora pianista acompañante en el Conservatorio Superior de Málaga. Se acababa de mudar a su nueva y actual casa, además de llevar un par de años casada ya que se caso en 1993 viviendo primeramente en Fuengirola.

En esta época, la compositora estaba encargada del taller de música electroacústica del Conservatorio Superior de Málaga. Se dedicó, por tanto, a organizar en la ciudad numerosos conciertos de música contemporánea con composiciones tanto de profesores como de alumnos del conservatorio. Con ocasión de ellos se empezó a crear un ambiente musical bastante interesante y pudo contar la colaboración de otros compositores, como **Pedro Barrientos**, tenor y profesor del conservatorio de Granada. En definitiva se rodeó de un importante grupo de intérpretes y compositores muy jóvenes y ansiosos de dar a conocer la música contemporánea.

Por otra parte, en las mismas fechas, la compositora estudiaba también en Barcelona, donde recibía clases de estética, análisis y composición, y en Madrid, ciudad en la que completó su formación acudiendo al Centro para la Difusión de la Música Contemporánea y al laboratorio de música electroacústica.

### 2.6.3. Biografía.

**María Diana Pérez Custodio**<sup>39</sup> nace en Algeciras (Cádiz), el 6 de diciembre de 1970. Posee las titulaciones de Profesor Superior de Solfeo, Teoría de la Música, Repentización, Transposición y Acompañamiento Instrumental. Asimismo es Profesora Superior de Piano y ha obtenido además el Título Superior de Música de Cámara y los

---

<sup>39</sup> Biografía proporcionada por la propia compositora.



títulos superiores de Armonía, Contrapunto, Composición e Instrumentación. Se ha iniciado también en los estudios de oboe. Ha ampliado estudios en Barcelona con **Gabriel Brncic** (Composición y Música Electroacústica), **Liliana Maffiotte** (Piano) y **Claudio Zulián** (Análisis).

Obtuvo la plaza de profesora Pianista Acompañante por oposición en el Conservatorio Superior de Música de Málaga en 1990 hasta el 2000. En estos diez años de docencia impartió además durante tres años la asignatura de Acústica Musical y la de organología, coordinando durante cinco años (1991-1996) el Laboratorio de Música Electroacústica e Informática Musical de dicho conservatorio. Desde el año 1988 hasta el 1986 realizó numerosos conciertos públicos como Pianista Solista, de cámara o acompañante, entregándose posteriormente a la composición, poniendo especial interés en la voz humana y en la mezcla entre distintas artes.

Realiza el programa de doctorado completo: “ Creación, cultura y educación en comunicación audiovisual y publicidad” (1998-2000) Lleva a cabo el trabajo de investigación tutelada por el Doctor D. **Miguel de Aguilera** y evaluado con la máxima calificación: “ Apertura del Flamenco hacia nuevas formas de comunicación musical: **Paco de Lucía** y el caso de *Entre dos aguas*”. Obteniendo finalmente el Título de Doctora en Comunicación Audiovisual.

Como compositora, ha recibido encargos del CDMC, Radio Clásica, la Junta de Andalucía y el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Entre otros podemos destacar tres, uno referido a la composición de una obra radiofónica (encargo del Instituto Nacional de Artes Escénicas y la Música), otro a la creación de una obra escénico-musical (encargo de la Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales, entidad adscrita a la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía), y un tercero a la composición de una obra para trío instrumental (encargo de “ El Sonido del Agua” para ser estrenado por el Trío Silenus).

Sus obras han sido estrenadas en diversos Ciclos y Festivales Internacionales, entre los que se encuentran en el Festival Internacional de Musiques et Creations Électroniques de Bourges, el Festival Internacional de Música de Danza de Granada, El Festival Aujourd’hui Musiques de Perpignan y el Festival Internacional de Música de Alicante. En marzo de 2003 se estrenó su ópera–instalación *Taxi* en el Teatro Alhambra de Granada y en Teatro Central de Sevilla.

Ha sido nombrada Directora del Área de Música Contemporánea del Museo Interactivo de la Música de Málaga. Es asimismo vocal de la Asociación de Música Electroacústica de España y secretaria de la Asociación de Compositores Sinfónicos Andaluces.

Entres sus numerosas publicaciones, además de diversos capítulos de libro y artículos en revistas especializadas, se encuentra su tesis doctoral *Comunicación y cultura, entre lo local y global: la obra de Paco de Lucia como caso de estudio*, en formato CD-ROOM. Dentro de la línea de Investigación abierta por esta tesis, destacamos las siguientes publicaciones menores: *Flamenco y comunicación: de lo local a lo global*; *comunicación y flamenco: Hacia un público masivo*; *Flamenco y comunicación: Paco de Lucia como catalizador de cambios*.

Actualmente es profesora asociada en el Departamento de Comunicación de la Universidad de Málaga y se dedica a la composición.

#### **2.6.4. Notas sobre el catálogo.**

Además de numerosas publicaciones de artículos y libros como autora o colaboradora, **D. Pérez** presenta un catálogo<sup>40</sup> de obras musicales altamente influenciado por la voz y por la música electroacústica o en cinta que consta de 10 obras par la voz, 2 obras para instrumento con piano, 16 de conjunto instrumental, 4 para piano solo, 6 obras puramente de música electroacústica, una obra de orquesta y un concierto para violonchelo y orquesta. Entre este catálogo podemos encontrar obras para un instrumento acompañado de cinta como por ejemplo en sus obras *tres círculos viciosos en un ojo de pez. versión 1*, para voz de mujer y cinta; su obra *Motor con vibráfono*, para vibráfono y cinta; o su obra *Con-sumo placer*, para piano y cinta.

En el momento de realizar la entrevista para la presente tesis doctoral, en Málaga, el día 3 de junio de 2004, se encontraba componiendo su segunda ópera *Opera Fonía*, basada en música electroacústica, con dos únicos personajes masculinos (un

---

<sup>40</sup> Catálogo que se puede encontrar en el Anexo I.

cantante lírico y un cantaor de flamenco) y cinta magnética. Tanto la parte grabada como el tema vocal de los intérpretes es material producido con la voz. En ella saca de contexto elementos aislados de la forma sonata clásica. Por ejemplo, los dos personajes se llaman **Tema A** y **Tema B** respectivamente.

#### 2.6.5. Estilo.

El estilo de esta sonata par viola y piano es puramente atonal. Sin embargo su estructura está basada estrictamente en la *forma sonata* clásica. En algún momento se puede entrever alguna influencia de **P. Hindemith**. De hecho, durante la época en que compuso esta obra **D. Pérez** se encontraba estudiando la música de este gran compositor alemán.

En la sonata juega mucho con todo tipo de articulaciones y diferentes timbres y matices que forman parte del estilo compositivo de todas las obras de la compositora. Todo ello añadido al uso de la constante polirritmia que aparece a lo largo de toda la obra y que además es uno de los rasgos estilísticos más importantes de el estilo compositivo de **D. Pérez**.

Su estilo musical ha variado en función de las distintas épocas de aprendizaje que ha llevado a cabo la compositora.

De esta manera distinguimos una primera etapa estilística hasta el año 1993 que engloba todo lo producido antes de cursar los estudios superiores de composición. En ella existe una libertad absoluta en la composición.

Una segunda etapa que duró 5 años desde el 1993 hasta el 1998, que corresponden a sus estudios de composición y en la que encontramos la *Sonata para viola y piano*. En ella encontramos un estilo mucho más escolástico y riguroso. Pero **D. Pérez** no dejaba de lado su vertiente más innovadora y revolucionaria y se alejaba, en sus ratos libres, de esta tendencia tan escolástica y básica que no cuadraba con su carácter musical personal.

Su tercera y última etapa comienza al finalizar sus estudios de composición en 1998. En ella se dan obras de un mayor formato, como, por ejemplo, las óperas aunque la compositora reconoce que siempre ha sentido debilidad por las miniaturas. Esta etapa se caracteriza por la realización de “música impura”. Tanto desde el punto de vista de la

inspiración como de la realización. Es decir, todas las obra que realizó durante la carrera de composición es lo único que ha realizado referente a la “música pura”, es decir, ideas musicales que se plasman en estructuras musicales sin otras pretensiones que las puramente musicales. Por este motivo, en esta nueva faceta, su inspiración no parte de una idea musical sino de un cuadro, de un poema o de su propia vida; y a la hora de llevarla a la práctica no se ciñe exclusivamente a la música sino que añade efectos audiovisuales escénicos y de cualquier otra índole extramusical.

Para la compositora, en el siglo XX ha sido un siglo en el que se ha producido grandes avances en la investigación musical, se ha roto con casi todo lo clásico y se ha tendido fundamentalmente a la disgregación. Esa disgregación ha enriquecido las posibilidades hasta el infinito. Sin embargo, esa disgregación ha supuesto la ruptura de los códigos tradicionales en todos los sentidos, y a esos códigos tradicionales son a las que se aferran los melómanos mayoritariamente. Por ello ha habido una ruptura comunicacional clara. De hecho en estos momentos no se comparte el código y de esta manera el receptor no entiende el mensaje. Pero esto era importante romperlo y de hecho ha tenido un sentido muy grande hacerlo, pero se le ha quitado al oyente los puntos de referencia, el placer de la repetición de lo ya escuchado, el placer de poder ir adivinando lo que va a acontecer después. Eso sin lugar a dudas, ha supuesto una ruptura con el público. Llegados a este momento existen los compositores que han seguido por ese camino de la disgregación y existen los que quieren retomar de nuevo la comunicación con el público.

En este segundo grupo de compositores debemos enclavar a **Diana Pérez Custodio** quien recogiendo los resultados de las nuevas investigaciones musicales de los compositores más innovadores la recontextualizarla en un ámbito más comprensible para el público. Para ello recurre al uso de esquemas narrativos más tradicionales, al uso de la tecnología, o al uso del multimedia par crear un espectáculo global en donde sea más fácil sumergirse. Todo ello orientado a que se produzca una comunicación del tipo que sea con el oyente y llegue a influenciarle de algún modo.

Entre los compositores más relevantes que han marcado el estilo propio de **D. Pérez** podemos destacar a: **Ramón Roldán Samiñán** (fuga y composición) catedrático de composición del Conservatorio Superior de Málaga. Le ha marcado profundamente las enseñanzas de **Gabriel Berenchi** (aclarándole aspectos filosófico musicales de cómo

hacer la música para que hacer la música, para quien, etc.), con el que estudió en Fonos. **Francisco González** (composición) en Granada. También se ha acercado a creadores no compositores como **Esperanza Abad** que es actriz y cantante (Madrid) interesándose por el tema de la voz en el terreno contemporáneo. Esta le ha aportado mucho al nivel de creación. Admira mucho la música de **G. Ligeti** y **Luigi Nono**.

#### 2.6.6. Génesis de la obra.

Esta obra fue compuesta durante los estudios de 2º curso de composición para la práctica y el conocimiento de la *Forma Sonata*. Podía haber sido para otro instrumento (violín, violonchelo) pero la compositora se decantó por la viola. De hecho eligió este instrumento porque es su instrumento de cuerda favorito: siempre le gustó más que ningún otro y siempre vio desatendidas sus posibilidades.

No fue dedicada a nadie en particular. De hecho eligió un instrumento de cuerda como la viola porque pertenecía a una familia de instrumentos (la cuerda) que la compositora desconocía en comparación con los de viento, que eran instrumentos más cercanos a ella.

La composición de la sonata no llegó prácticamente a un mes ya que se trataba del ejercicio del cuatrimestre de 2º curso de composición, en el que, además, compuso otra sonata.

La música de **Hindemith**, que estaba estudiando en esta época de composición de la sonata para viola y piano y su profesor de composición **Francisco González Pastor**, fueron las principales influencias que recibió **D. Pérez** durante el transcurso de la composición de esta *Sonata para viola*.

### 2.6.7. Análisis musical.

Esta *Sonata para viola y piano* escrita por **Diana Pérez Custodio** y firmada el 1 de marzo de 1995 consta de un solo movimiento que responde en su estructura interna a un primer movimiento *Forma Sonata* ordinaria. Sin embargo, por lo que se refiere a la armonía utilizada en su composición, rompe totalmente con las fronteras de lo tradicional y se adentra en un nuevo mundo libre e inexplorado. En efecto, destaca rápidamente la ausencia de tonalidad, por lo que toda la composición está dirigida por una armonía totalmente atonal y libre de las imposiciones armónicas habituales que en cierto modo limitan o acotan las posibilidades compositivas del creador.

Algo parecido ocurre con los ritmos utilizados. En este sentido destaca la gran riqueza y variedad de ritmos, que en numerosas ocasiones, como veremos en el posterior análisis, se superponen entre las partes de la viola y el piano.

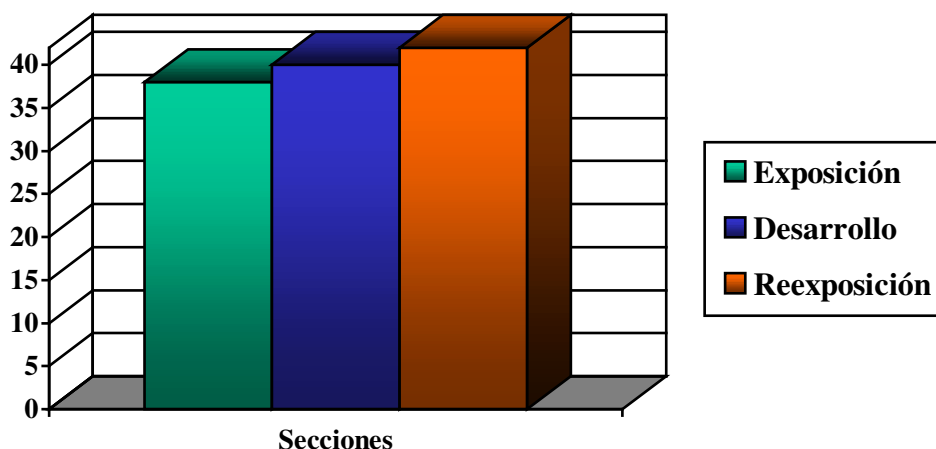
También hay que hacer referencia al gran número de recursos tanto violísticos como tímbricos que detallan cada una de las intervenciones, en su mayoría de la viola, la cual presenta a su vez una gran variedad de matices dinámicos perfectamente detallados y reflejados en la partitura.

Pese a todas estas innovaciones tonales, y rítmicas, y a los novedosos recursos violísticos, tímbricos y dinámicos, la *Forma Sonata* establece la estructura formal por la que nos guiaremos en este análisis y en cierto modo organiza y encasilla todo este aparente caos que reflejan las innovaciones del lenguaje y el personal carácter compositivo de la compositora.

En este sentido, podemos distinguir en esta composición tres grandes secciones que se corresponden plenamente con las ya conocidas partes de la *Forma Sonata* (exposición, desarrollo y reexposición). Primeramente encontramos la **Exposición**, ubicada entre los compases [1-40], para dar paso al **Desarrollo**, que se extiende del compás [41] al [81], y finalizar con una **Reexposición**, que se encuentra delimitada entre los compases [82-123].

La gráfica nº 1 nos compara la extensión de estas tres secciones.

(Gráfica nº1)



Como podemos observar en la anterior gráfica las tres secciones se encuentran bastante equilibradas. Tan solo hay una diferencia de dos compases entre la **Exposición** (que consta de 38 compases) y el **Desarrollo** (de 40 compases) y entre este y la **Reexposición** (42 compases). Teniendo en cuenta esta pequeña diferencia de extensión podemos decir que cada una de las secciones aparece *in crescendo* con respecto a la anterior y la obra finaliza con la sección de mayor extensión.

Por otra parte, por lo que se refiere a la presencia de los instrumentos, existe un equilibrio considerable entre la viola y el piano y hay pocos compases en silencio.

- **EXPOSICIÓN: [1-40]**

Bajo la indicación metronómica de *negra* = 100 y en compás de 3/4 da comiendo el discurso musical en el que viola y piano presentan directamente y sin ningún tipo de preparación o introducción lo que llamaremos el **Tema A**. En este **Tema A** [1-14] destaca principalmente la polirritmia, que se produce entre la viola, que realiza en *ff* figuraciones de *corchea* con *pizzicato* y el piano, con un matiz totalmente opuesto de *sempre pp* y *tresillos de corchea*, a modo de *trino*, en ambas manos, empezando por la nota superior en la mano derecha.

*negra = 100*

En el ejemplo anterior observamos el contraste sonoro y rítmico que se produce entre las *corcheas* de la viola en *pizz. sul ponticello*, en un registro agudo, con un matiz de *ff* y las que aparecen repetidamente sobre la nota **Do** [2] y [4], a modo de *ostinato* en matiz de *p* y *sul tasto*.

El piano continúa, en los siguientes compases, con el mismo diseño rítmico, de *tresillo de corchea*, pero, a partir del compás [5], los *tresillos* se enriquecen con dobles notas creando intervalos de 3ª mayor, 3ª menor, 6ª mayor, 2ª mayor y 2ª menor. Entretanto la viola sigue con los *pizz.* de *corcheas* agudas al *ponticello* y *corcheas* de **Do** *sul tasto* al igual que en los cuatro compases anteriores.

A partir del compás [7] la viola abandona el diseño de *corcheas en pizz.* para alternar notas ligadas con el arco y las ya conocidas *corcheas* sobre la nota **Do**, que siguen con el mismo carácter de *pizz. p sul tasto*, a modo de *ostinato*. Entre estos compases [7-14] se van a ir intercalando estos dos elementos.



Viola

Piano

7

*mf arco*

*p pizz. sul tasto*

*mf arco*

10

*f*

*p pizz. sul tasto*

Como podemos comprobar en el ejemplo anterior las dobles notas de los *tresillos de corchea* que aparecen en el piano desaparecen progresivamente durante el compás [9] para dar de nuevo paso en el [10] a *tresillos de corchea* con notas simples, es decir, no dobles.

A partir del compás [15] y hasta el [20] encontramos un puente que nos conduce hacia un nuevo tema que llamaremos **Tema B**. Es ahora la mano izquierda del piano que realiza el ostinato de corcheas, esta vez sobre la nota **Re** para volver más tarde al **Do**. Por su parte, la viola presenta acordes modelados por reguladores que aumentan o disminuyen la intensidad del sonido llegando hasta *ppp* en el compás [20], justo uno antes de que dé comienzo el nuevo tema.

Viola

Piano

15

*ff*

*ff*

*fff* *dim.....*

*ff*

*dim.....*

En este **Tema B**, comprendido entre los compases [21-29], con un carácter más melódico y menos extenso que el anterior, la viola es la encargada de presentar la línea melódica mientras que el piano continúa ofreciendo en su mano izquierda el elemento de *corcheas*, con ligeras variaciones, como podemos comprobar en el siguiente ejemplo.

Cerrando esta primera sección de la obra o **Exposición** encontramos una **Coda** de la Exposición entre los compases [30-40]. En ella distinguimos dos partes; la primera que correspondería a los primeros cinco compases [30-34] en la que el piano, con un carácter puramente melódico, es el único protagonista, mientras la viola permanece en silencio.

La segunda parte de esta coda abarca los seis últimos compases de la **Exposición** [35-40]. Ahora la viola retoma el protagonismo presentando las figuraciones de *corcheas* a modo de ostinato sobre la nota **La** en octavas y finaliza de esta manera con un regulador que nos conduce a *p* con el comienzo del **Desarrollo** en el compás [41].

35  
Viola *ff*

Piano

- DESARROLLO: [41-81]

En el **Desarrollo** volvemos a encontrar elementos que ya habían aparecido anteriormente en la **Exposición** y que ahora se contraponen. Nos referimos obviamente al elemento rítmico de *tresillos de corchea*, al de *corcheas*, y al elemento melódico del **Tema B**. A ellos hay que añadir uno completamente nuevo: el de *armónicos* en la parte de la viola como veremos más adelante.

Se inicia esta segunda sección en el compás [41] con el desarrollo del elemento de *tresillo de corcheas*, con un carácter claramente melódico, que alterna con el elemento de *corcheas* principalmente en la voz de la viola, mientras el piano se dedica a acompañar con acordes.

41  
Viola *p*

Piano *p*

Más adelante el piano se alía a la viola en el desarrollo de estos dos elementos, de *tresillo de corcheas* intercalado con *corcheas* con lo que se crean nuevos desarrollos melódicos en el discurso musical.

Viola

Piano

En el compás [55] encontramos un nuevo elemento basado en armónicos en la parte de la viola mientras que el piano se limita a rellenar compases con acordes. Este nuevo elemento de *armónicos* está claramente extraído del **Tema B** de la **Exposición**, compás [21]. No obstante aquí se encuentra desarrollado y ampliado.

Viola

Piano

Entre los compases [62-69] se produce un intercambio de papeles ya que es el piano quien presenta y desarrolla el **Tema B** mientras que la viola se limita a acompañarlo con *armónicos*.

Viola

Piano

Una vez finalizado este pasaje de armónicos el discurso musical reorganiza los elementos de *tresillos de corchea* en el piano y *corcheas* en la viola para alcanzar el punto álgido o *climax* en *f* y por medio de un *cresc. molto* conducirnos a la **Reexposición** que comienza en el compás [82].

- **REEXPOSICIÓN: [82-123]**

La **Reexposición** es prácticamente un calco de la Exposición. En efecto, volvemos a encontrar el mismo **Tema A**, que presenta igualmente un carácter puramente rítmico con corcheas en *pizz. sul ponticello*, e incluso el *ostinato* de corcheas en *p sul tasto* sobre la nota **Do** [83] en la viola, y en el piano, por su parte, con las ya típicas figuraciones de *tresillo de corchea*.

Se repite, al igual que en la exposición, el pasaje en el que la viola intercala *arco* con *pizz.*

86

Viola

*mf arco* *p pizz. sul tasto* *mf arco*

Piano

Sorprende, sin embargo, la utilización del *pizz. Bartók* que aparece como novedad en las corcheas de la viola en el compás [94].

94 *pizz.*

Viola

*ff*

Piano

Seguidamente encontramos el puente [95-102], esta vez un tanto modificado con respecto al que apareció en la **Exposición**. Podemos observar en él como la compositora ha invertido los papeles dado que es ahora la viola la que realiza el ritmo de *corcheas*, esta vez con *pizz. Bartók*, al contrario de lo que ocurría en el compás [15] en el que este rol estaba adjudicado al piano.

95

Viola

*sul ponticello*

Piano

Podemos incluso decir que este puente [95-102] es una adaptación desarrollada de la **Exposición** ya que se incluyen pasajes de *tresillos* en *armónicos* como ocurre en la viola en los compases [99-100].

Musical score for Viola and Piano, measures 99-102. The Viola part features a series of triplets of chords, marked with a forte (*ff*) dynamic. The Piano part features a series of triplets of chords, marked with a forte (*f*) dynamic.

La reaparición del **Tema B** se produce en el compás [103] con una novedad: la melodía de la viola va acompañada de elementos del **Tema A** (*tresillos de corchea*) y del puente (ritmo de *corcheas*) como podemos comprobar en el siguiente ejemplo.

Musical score for Viola and Piano, measure 103. The Viola part features a single note with a piano (*p*) dynamic. The Piano part features a series of triplets of chords, marked with a pianissimo (*pp*) dynamic, transitioning to a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

Se llega así a una pequeña **Coda** final [112-123] en donde las *octavas*, tanto en la parte de la viola como en la del piano, se convierten en intervalo protagonista.

Musical score for Viola and Piano, measures 112-123. The Viola part features a series of notes with a forte (*ff*) dynamic. The Piano part features a series of notes with a forte (*ff*) dynamic.

Por último y con un gran *diminuendo* en los compases [117-120] alcanzamos el final de la obra con el sorpresivo *f* de la viola en el compás [121-122] bajo la indicación de *pizz. Bartók sul ponticello* mientras que el piano ya ha quedado en silencio. A todo ello la compositora añade un último compás [123] completamente en silencio como podemos comprobar en el siguiente ejemplo.

The image shows a musical score for Viola and Piano. The Viola part begins at measure 121 with a forte (*f*) dynamic and the instruction *pizz. sul ponticello*. The notation shows three measures, each starting with a half note followed by a quarter rest, and then a quarter note. The Piano part is silent throughout the three measures shown.

De esta manera el esquema de esta sonata quedaría establecido de la siguiente manera:

### EXPOSICIÓN [1-40]

- Tema A [1-14]
- Puente [15-20]
- Tema B [21-29]
- Coda de la exposición [30-40]

- en el piano [30-34]

- en la viola [35-40]

### DESARROLLO [41-81]

- Desarrollo de elementos de A y B

### REEXPOSICIÓN [82-123]

- Tema A [82-94]
- Puente [95-102]
- Tema B [103-111]
- CODA Final [112-123]



### 2.6.8. Estudio técnico-pedagógico y criterios de interpretación.

Esta Sonata para viola y piano de **Diana Pérez Custodio** presenta un alto grado de dificultad tanto interpretativa como técnica. La compositora se ha preocupado de reflejar en la partitura cada uno de los aspectos interpretativos que desea conseguir en cada momento. Por ello, prácticamente en cada compás, aparecen anotaciones de cómo se debe interpretar cada pasaje.

No obstante, vamos a intentar aclarar algunos aspectos técnicos e interpretativos dignos de mención.

## [1-2]

- **Interpretación:** Ya en estos dos compases aparece la indicación de *ff pizzicato sul ponticello* en el [1] y *p sul tasto*. Realizar y exagerar el matiz y la indicación que pone el compositor es primordial para la correcta interpretación en toda la obra.

- **Ejecución:** De este modo, en el compás [1] realizaremos un *pizz.* con el dedo anular y muy cerca del puente. Para ello, reposaremos el dedo anular sobre la cuerda y la pinzaremos verticalmente buscando ese sonido tan agresivo y característico de este punto de contacto con la cuerda.

Seguidamente, pasaremos en el [2] a realizar el *pizz.* sobre el diapasón del instrumento. Lo realizaremos con el dedo anular y acariciaremos, más que pinzar, la cuerda de una manera horizontal hacia la voluta del instrumento y con toda la yema del dedo. De esta manera obtendremos un sonido apagado, sin brusquedad y, lo que es más importante todavía, contrastante con el carácter anterior.

- **Digitación:** el primer compás lo realizaremos en su totalidad sobre la Iª cuerda. Además, realizaremos, desde la 5ª posición, una extensión con el 4º dedo para ejecutar el **Do corchea**.

*negra = 100*

***ff*** *pizz. sul ponticello* ***p*** *sul tasto*

## [7]

- **Interpretación:** En este compás comenzamos por primera vez a utilizar el arco.

Se debe interpretar esta doble cuerda con mucha frialdad y sin *vibrato* en el sonido. Hay que pasar del matiz *p* al súbito *mf* de una manera abrupta, desgarradora y sorpresiva.

Como bien marca la compositora lo ejecutaremos arco arriba.

***mf*** *arco*

## [12-14]

- **Ejecución:** Estos pasajes de acordes se deben interpretar con el correcto y sorpresivo matiz por un lado, y por otro, ejecutando los acordes arco abajo en matiz de *f* las tres notas a la vez y los acordes arco arriba en matiz de *p* de dos en dos. A excepción del último acorde en *corchea* del compás [14] que siendo arco arriba se realiza en *f* y sus tres notas a la vez.

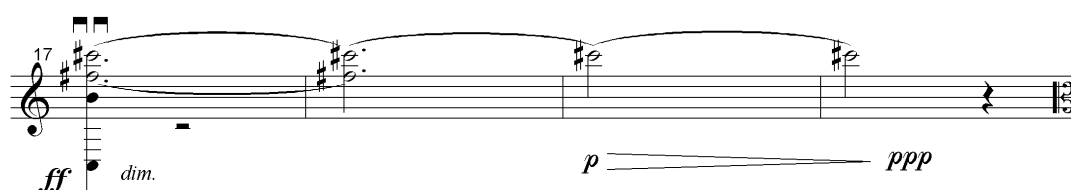
- **Digitación:** es conveniente realizar el acorde sobre la 3ª posición.

*arco* ***f*** ***p*** ***f*** ***p*** ***f*** ***f***

- **Conviene evitar:** cualquier tipo de *crescendo* hacia el talón, al ejecutar arco arriba el acorde.

## [17-20]

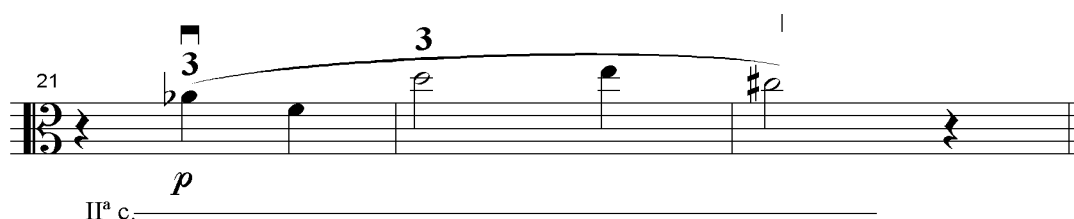
- **Ejecución:** Difícil acorde en *fff*. Hay que ejecutarlo en dos partes dada su complejidad técnica. En la primera parte realizaremos arco abajo el intervalo producido por las negras **Do-Si**, en cuerda al aire el **Do** y 2º dedo en 8ª posición sobre la IIIª cuerda. Y en la segunda parte del acorde recuperaremos el arco abajo para ejecutar el intervalo de 5ª formado por las dos blancas **Fa sostenido-Do sostenido** también arco abajo y con el 2º dedo en 8ª posición sobre las cuerdas IIª y Iª respectivamente. De esta manera el acorde se ejecuta en dos tiempos. Se podría considerar que se trata de dos acordes consecutivos o, mejor dicho, de dos dobles cuerdas.



- **Atención:** Como podemos apreciar en el ejemplo anterior la doble cuerda se abandona quedándonos con el **Do** sostenido que muere en *ppp*.

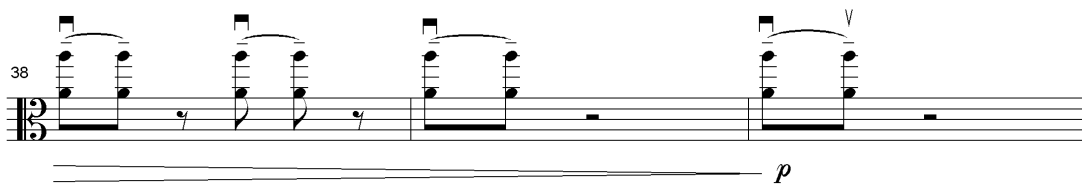
## [21-23]

- **Ejecución:** Se realiza este pasaje en su totalidad sobre la IIª cuerda y en un solo arco abajo ya que nos encontramos en matiz de *p*. El carácter es *legato* y totalmente a la cuerda con *vibrato* expresivo.



## [38-40]

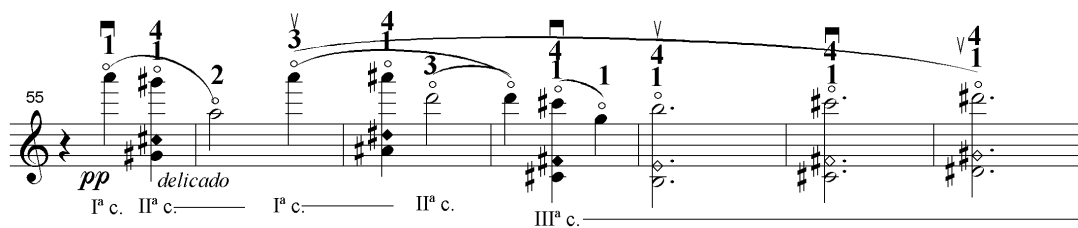
- **Ejecución:** En este pasaje compuesto por intervalos de 8ª es importante realizar el *diminuendo* señalado por medio de un regulador. Por ello ejecutaremos las primeras dos *corcheas* octavadas arco abajo en el talón del arco. El segundo grupo de dos *corcheas* lo realizaremos en el centro del arco. Seguidamente el siguiente grupo que aparece en el compás [39] lo ejecutaremos en la punta arco abajo. Y para finalizar, las últimas dos *corcheas* en 8ª las ejecutaremos en la punta del arco, la primera arco abajo y la segunda y última arco arriba (con muy poco arco y en *p*).



## [55-61]

- **Arcos:** En el siguiente pasaje construido enteramente con *armónicos* es necesario pasar mucho arco sobre cada uno de los armónicos, pese a encontrarnos bajo un matiz de *pp*, para que suenen correctamente. Para ello, como se puede apreciar en el siguiente ejemplo, se han acortado las arcadas. (Es prácticamente imposible realizar estos *armónicos* con una sola arcada, como aparecía en la partitura original entre los compases [ancru. 57-61]).

### - Digitación:

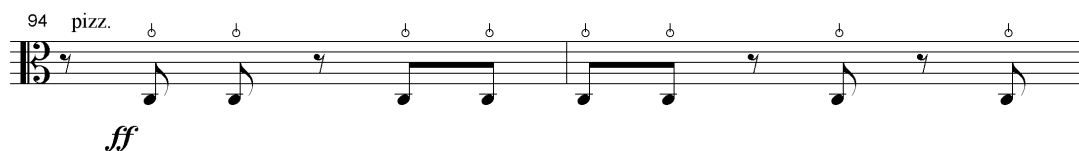


Como vemos, cada uno de los *armónicos* está digitado y se señala la cuerda en que corresponde ejecutarlo. De esta manera el primero de todos en el compás [55] hay

que realizarlo en 3ª posición, con el primer dedo y sobre la Iª cuerda. pasando después a realizar el siguiente armónico también en 3ª posición con el primer y 4º dedos y sobre la IIª cuerda.

## [94-95]

- **Ejecución:** Los *pizzicatos* que aparecen en estos compases corresponden a los llamados *pizzicatos* Bartók. Se deben ejecutar de tal modo que la cuerda sea estirada hacia arriba y al soltarla rebote y percuta sobre el diapason. De esta manera se produce una percusión a la vez que suena la nota.

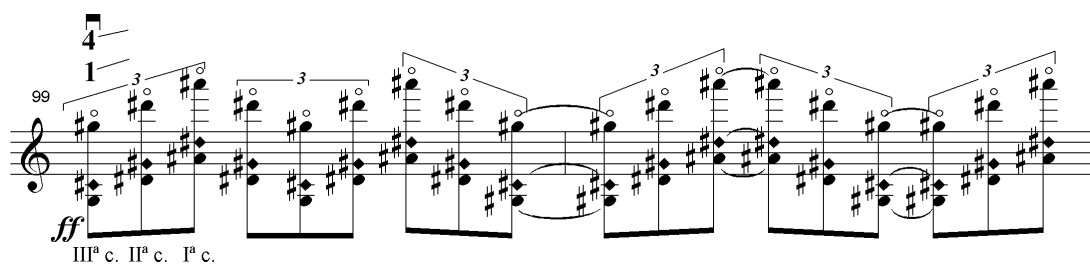


En este ejemplo es aconsejable realizar este tipo de *pizz.* con el dedo pulgar.

## [99-100]

- **Ejecución:** Este pasaje de *armónicos* se debe ejecutar en la media posición. El primero de ellos lo realizaremos sobre la IIIª cuerda, el segundo sobre la IIª cuerda y el tercer armónico sobre la Iª cuerda. De esta manera ya podemos abordar el pasaje compuesto por la repetición de estos tres *armónicos*.

- **Interpretación:** Se debe interpretar el pasaje totalmente a la cuerda y con mucho arco en cada uno de los *armónicos*. Se empieza el pasaje arco abajo y con un arco para cada *armónico*.



## UBICACIÓN EN LA PROGRAMACIÓN IDÁCTICA

Enclavamos esta sonata, tanto por su gran dificultad técnica como interpretativa, en el tercer curso del grado superior de viola. Las capacidades técnicas que requiere por parte del alumno son bastante elevadas, así como los cambios constantes de matices y efectos sonoros. Por ello, el estudio de esta obra permite trabajar en el alumno diversos contenidos y aspectos como:

- acordes en posiciones poco corrientes,
- la correcta afinación de algunos pasajes muy agudos,
- matices,
- efectos sonoros,
- armónicos artificiales y naturales,
- potencia de sonido,
- golpes de arco,
- correcto uso del vibrato,
- Pizzicatos.

Esta Sonata, obra muy efectista, constituye una buena herramienta de trabajo para introducir al alumno en el lenguaje musical contemporáneo.

<b>AUTOR:</b>	<b>CLAUDIO PRIETO ALONSO</b>		<i>24-11-1934 Muñeca de la Peña (Palencia)</i>
<b>TÍTULO:</b>	<b>Sonata para viola y piano nº 5</b>		
<b>EDICIÓN:</b>	Madrid, Arambol S.L.		
<b>ARCHIVOS DONDE ESTÁ REGISTRADA:</b> Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) [270]			
<b>FECHA DE COMPOSICIÓN:</b>	<b>1988</b>		
<b>MOVIMIENTOS DE LA OBRA:</b>	Escrita en un solo movimiento		
<b>DURACIÓN TOTAL DE LA OBRA:</b>	12'		
<b>ESTILO:</b>	"Nuevo lirismo". Formalmente libre. Influencia de la corriente Neorromántica. Con una armonía que se mueve entre lo modal y lo pantonal.		
<b>RECURSOS VIOLÍSTICOS TÉCNICOS UTILIZADOS:</b>	Legato, détaché, dobles cuerdas, glissando.		
<b>Nº DE PÁGINAS:</b>	No existe parte de viola  Partitura General: Una hoja de portada, y 18 páginas impresas. Página de contraportada.		
<b>DIMENSIONES DE LA PARTITURA:</b>	29'7 x 21 cm.		
<b>UBICACIÓN EN LA PROGRAMACIÓN DIDÁCTICA DE VIOLA DE LOS CONSERVATORIOS:</b>			
1er curso Grado Superior			
<b>GRABACIONES:</b>	No existen.		
<b>OBSERVACIONES:</b>			
<ul style="list-style-type: none"> <li>- El compositor realizó una revisión de la partitura en 1991.</li> <li>- El máximo difusor de esta obra ha sido el catedrático de viola Emilio Mateu Nadal, que además de interpretarla en conciertos, la incluyó en la Programación Didáctica de Viola del Conservatorio Superior Real de Madrid. Ha sido interpretada y estudiada por sus alumnos.</li> <li>- Fue estrenada en el Aula de Música del Ateneo de Madrid el 19/11/1988 por Grazina Sonak (viola) y Alvaro Guijarro (piano) en un concierto de música española y polaca dentro del X Aniversario de la Asociación Hispano-Polaca y el LXX de la Independencia de Polonia.</li> </ul>			

### 2.7.2. Ubicación de la obra y el compositor.

Esta sonata fue compuesta por **Claudio Prieto Alonso** en Madrid en 1988. En ese momento, compaginaba la labor compositiva con la radiofónica, en Radio Nacional de España. En la radio se dedicó a realizar principalmente programas musicales.

El ambiente musical de la época se presentaba muy animado a juicio del compositor. El principal organismo promotor de la cultura musical era Juventudes Musicales que incluía a todos los músicos, compositores y directores de la época. Había una gran amistad y compañerismo entre todos los compositores contemporáneos de la época. En este sentido, los compositores asistían a los conciertos de sus compañeros y se intercambiaban preocupaciones y novedades compositivas entre ellos. Casi siempre estos eventos culminaban en cenas y reuniones entre músicos y compositores. Los conciertos que se ofrecían en aquella época, de los estrenos de los compositores modernos madrileños y españoles en general, se realizaban normalmente en el Instituto Alemán, en el Instituto Francés y en el Instituto italiano. Fue un momento importante y muy abierto para la música en España en donde se acogió y dio cabida tanto a los compositores como a los intérpretes del momento.

En definitiva, el compositor se encontraba en 1988 muy activo en un ambiente musical de plena creación e innovación.

### 2.7.3. Biografía.

**Claudio Prieto**, nació en 1934 en Muñeca de la Peña, un pequeño pueblo de la montaña palentina. Sus primeros contactos con la música de acordeón y de trompeta tuvieron lugar en el ambiente de fiestas y bailes populares de la comarca. Muy pronto se incorporó a la banda del pueblo como trompetista y subdirector.

Gracias a un tío suyo, el padre agustino **Teófilo Prieto**, fue introducido, a los 16 años, en el Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial. Allí estudió con uno de los más prestigiosos musicólogos de la época, el padre **Samuel Rubio**, quien lo encaminó



hacia la composición y le enseñó armonía, contrapunto y musicología. Con este profesor mantendrá un contacto permanente durante toda su vida.

Continuó su formación musical en la Banda de Música de la Academia Militar de Suboficiales de Villaverde, donde realizó el servicio militar en 1954 como trompetista. Opositó al Cuerpo de Directores de Bandas Civiles y obtuvo la plaza de director de la Banda de Villamañán (León) en 1957.

Continuó su preparación musical de una manera totalmente privada con los directores de las bandas donde tocó y en 1958 obtuvo el título de composición en el Conservatorio Superior de Música de Madrid.

En 1960 le fue concedida una Beca de Intercambio Cultural del Ministerio de Asuntos Exteriores que le permitió asistir a los Cursos Superiores de Perfeccionamiento que se impartían en la Academia Nacional de Santa Cecilia de Roma, a la vez que ampliaba estudios de dirección en el Conservatorio de esa ciudad con **Boris Porena**. Abandonó su propósito inicial de estudiar dirección de orquesta y estudió allí composición durante tres años, con los profesores **Goffredo Petrassi**, **Bruno Maderna** y **Evangelista**. En 1936 regresó a Madrid tras obtener El Diploma de Estudios Superiores de Perfeccionamiento en dicha academia.

En 1967 asistió al curso de verano de Darmstadt en Alemania donde recibió las enseñanzas de profesores como **György Ligeti**, **Karlheinz Stockhausen** y **Earle Brown**.

Cuando regresó a Madrid obtuvo un puesto como programador de Hilo Musical en Radio 2, actividad que simultaneaba con su labor compositiva. Estrenó numerosas obras como compositor en el Ateneo de Madrid y en Juventudes Musicales: *Improvisación* para conjunto de cámara; *Contrastes*, obra de encargo para la Orquesta de Radio Televisión Española (RTVE), etc.

**Claudio Prieto** ha sido galardonado a lo largo de su carrera con numerosos premios, entre los que cabe destacar: Premio de la Radio Televisión Italiana (1972), por *Algamara*; Premio Internacional Manuel de Falla (1976), por *Sinfonia 1*; Premio Internacional Reina Sofía (1984), por *Concierto Imaginante*. En 1995, le fue otorgado el Premio Castilla y León de las Artes, y en 1996 el Premio Nacional de Música "Cultura Viva" por el conjunto de su trayectoria artística. El Instituto de Enseñanza Secundaria de Guardo (Palencia) y Academia Municipal de Música de Palencia llevan su nombre.

En 1993 fue designado miembro del Consejo de la Música del Ministerio de Cultura y en la actualidad es Vicepresidente de la Sociedad General de Autores y

Editores (SGAE). En 1991 creó la editorial Arambol para la difusión y control de su propia obra.

#### 2.7.4. Notas sobre el catálogo.

En el catálogo de **Claudio Prieto** se encuentran obras destinadas a casi todos los instrumentos y sobre todo a la guitarra para la que le ha compuesto algo más de 10 obras, entre ellas el concierto *Concierto poético* de 1999/2000.

Especial mención merecen sus sonatas para dos instrumentos. De forma paralela a los conciertos **Prieto** cultiva el virtuosismo instrumental en su amplia serie de sonatas y en otras piezas para instrumento solo o en dúo. Así encontramos en su catálogo 7 sonatas para dos instrumentos, entre las que se encuentra la *Sonata nº5 para viola y piano*. Además cuenta con otras obras que sin ser sonatas están escritas también para dos instrumentos como: *Solo a Solo* (1967) para flauta y guitarra, *Fantasía para violonchelo y piano* (1974) y *Caprice for a party* (1992) para violonchelo y piano entre otras.

Tiene también numerosas publicaciones y artículos sobre distintos compositores españoles como **Mompou** y **Rodrigo** en “Saber Leer” entre otras muchas.

Ha compuesto 14 obras para orquesta sinfónica, 3 para orquesta de cuerda, 12 para instrumento solista y orquesta sinfónica, 7 para voz solista /coro y orquesta, 1 para coro mixto, 2 obras vocales, 8 para voz y conjunto instrumental, 4 para voz y piano, 1 obra para instrumento solista y conjunto instrumental, 15 para grupos instrumentales, 2 para quinteto de viento, 4 cuartetos de cuerda, 10 tríos, 13 dúos instrumentales, 8 para piano, 10 para guitarra y 12 para otros instrumentos.

Su versión coreográfica del *Fandango de Soler* ha recorrido el mundo entero. Solistas y agrupaciones de cámara han interpretado sus composiciones en Europa, América y Japón, y también numerosas orquestas. Entre las españolas cabe citar: la Orquesta Nacional de España, las Sinfónicas de RTVE, de Bilbao, Málaga y Tenerife, la Orquesta Ciutat de Barcelona y la Ciutat de Palma. Entre las extranjeras: la Sinfónica de Chicago, la Sinfónica de Hamburgo, la Sinfónica de Londres, la Orquesta Nacional de Santa Cecilia de Roma, la Sinfónica de la RAI y la Rundfunk Sinfonieorchester de Berlín, entre otras.

El catálogo de obras de Claudio Prieto ha sido publicado dos veces por la Sociedad General de Autores de España. La primera edición, de 1991, fue realizada por **Alberto González Lapuente**. La segunda edición, revisada y actualizada por **Víctor Pliego de Andrés**, ha sido incluida en su libro "Claudio Prieto. Música, belleza y comunicación" (1994).

### 2.7.5. Estilo.

**Claudio Prieto** es una figura importante de la música española contemporánea, gracia a su dominio de la técnica, el colorido, la tímbrica instrumental y el poder comunicativo de sus mensajes.

Por lo que se refiere al estilo podemos distinguir diferentes etapas en su trayectoria musical.

En un primer periodo creativo, hasta la aparición de su *primera Sinfonía* en 1975, el compositor experimenta con las diversas posibilidades del lenguaje, asimiladas en su etapa de formación musical, dentro de una orientación lúdica y de libertad. En principio trabajo sobre grupos instrumentales y grupos de cámara, pero a partir de 1971 deja esas agrupaciones y comienza a alternar el sinfonismo con obras para solistas o grupos más pequeños. La música que compone está dentro de la estética de la Nueva Escuela de Viena, entendida de una manera particularmente liberal: ruptura de la armonía tradicional, desaparición de la línea melódica y utilización de las disonancias como elemento de choque

El segundo periodo creativo se encuentra situado entre 1976 y 1982. La seguridad que le dio el éxito de la *Sinfonía 1* le conduce a la investigación de aspectos del discurso, la arquitectura o la forma musical en mayor profundidad para la creación de futuras composiciones. En esta etapa, **Prieto** inició su larga serie de sonatas para dos instrumentos.

El tercer y último de los periodos comienza en 1982. Con la *Sinfonía 2*, **Prieto** se aleja de las tendencias que caracterizan a otros compositores de su generación y asume una estética que él denomina “ Nuevo lirismo”y que muchos críticos califican como neorromanticismo. Ello significa recuperar para la música un lenguaje menos

agresivo y duro, menos objetivo, a favor de una expresión más subjetiva, expresiva y romántica.

Dentro de esta etapa de Nuevo Lirismo la viola encuadra perfectamente por su calor humano y sonido característico. De hecho en muchas de sus obras sinfónicas dedica a menudo solos a este instrumento y cuida la cuerda de violas proporcionándole un gran relieve en la orquesta. A esta etapa pertenece su *sonata para viola y piano n° 5*.

Es curioso constatar que **Claudio Prieto** no es partidario de la separación entre las partes de las obras. De este modo, la sonata de viola, al igual que otras muchas composiciones del autor, se ejecutan en un solo movimiento sin paradas.

Uno de los mayores logros que se le reconocen a **Prieto**, y que también se puede apreciar en su *Sonata para viola y piano*, es el utilizar todos los recursos y respetar los registros de cada instrumento dentro de los ambientes expresivos que le son más propicios sin forzar su naturaleza para que de cada instrumento surjan sonoridades que den lugar a una armonía propia, bien por afinidad o por contraste.

#### 2.7.6. Génesis de la obra.

La composición de esta *Sonata para viola y piano n° 5* fue bastante rápida y simultánea de la creación de otras obras, como su *Cuarteto de Primavera* para cuarteto de cuerda, la *Sonata n° 6* para guitarra de 36 cuerdas (retirada de catálogo y transformada luego en *Sonata n° 9* para guitarra (*Canto a Mallorca*), y su *Sonata n° 4* para violín.

Decidió componer esta Sonata para viola y piano en 1988 por encargo de **Grazina Sonak**, violista polaca de la orquesta de RTVE, con ocasión del concierto conmemorativo para viola y piano que la Asociación Cultural Hispano-Polaca de Madrid programó dentro de sus celebraciones del X aniversario, que coincidían con el LXX aniversario de la Independencia de Polonia. Fue estrenada el 19 de noviembre de ese mismo año.

### 2.7.7. Análisis musical.

La fecha de la composición de la *Sonata n.º 5 para viola y piano* de **Claudio Prieto** es de 1988. La edición de la partitura en Arambol S.L. corresponde a la revisión que realizó el propio autor en 1991.

Se trata de una obra de un solo movimiento, totalmente libre, que no respeta ninguna de las normas establecidas en las formas musicales tradicionales. Así veremos que presenta una estructura muy innovadora. Por lo que se refiere a la armonía, domina la ambigüedad tonal o pantonalidad sin llegar a un lenguaje puramente atonal. En efecto, en esta sonata las tonalidades se mezclan sin que exista un predominio claro de una sobre otra con lo que se crea una atmósfera tonal difusa acrecentada a su vez por el añadido carácter modal que presenta. En realidad podemos decir que esta música se aproxima a la “biensonancia”<sup>41</sup> y descarta cualquier tipo de atonalidad severa. Hecho que produce un acercamiento del pensamiento musical del compositor a la resonancia natural de la viola que se encuentra favorecida en todo momento por el recurso a la utilización de cuerdas al aire, como podremos comprobar a lo largo de este análisis.

Con los temas tratados en esta sonata, inspirados libremente en el folklore español, y pese a su sencillez, **Prieto** obtiene grandes resultados, ya que, mediante un discurso musical fluido y simple, consigue imprimir a la obra un aire de frescura y naturalidad. Esta sencillez de los temas contrasta con la gran variedad de ritmos empleados a lo largo de toda la composición, que llega en algunos pasajes, como veremos más adelante, a complejas y laboriosas polirítmias.

El estilo de esta *Sonata n.º 5 para viola y piano* hay que enmarcarlo dentro del tercer periodo creativo del compositor que arranca desde los primeros años de la década de 1980, y se caracteriza por una nueva estética denominada por el propio compositor “*Nuevo Lirismo*”. Ello supone recuperar para la música un lenguaje menos agresivo y objetivo, en favor de una expresión más subjetiva y significativa que realza lo puramente auditivo.

---

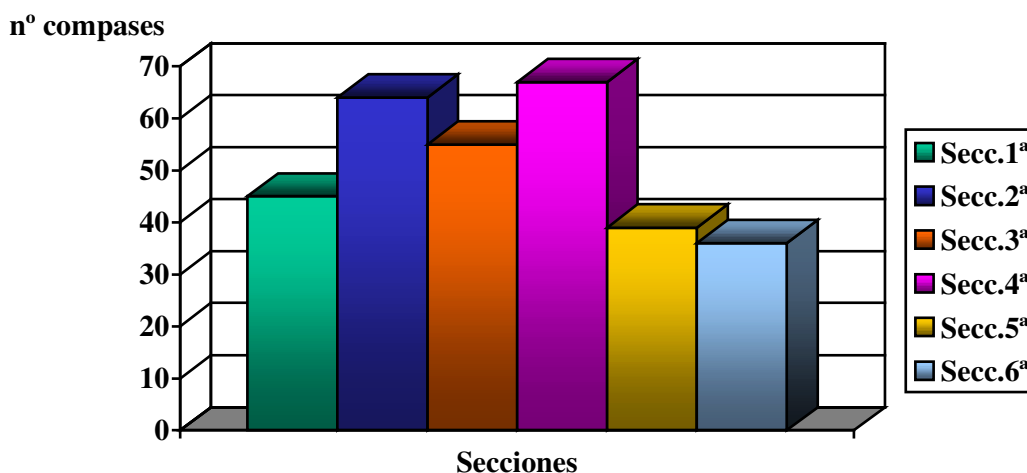
<sup>41</sup> Fenómeno físico armónico de la resonancia natural de la que Rameau dedujo el sistema tonal.

Entrando de lleno en el análisis de esta *Sonata n.º5 para viola y piano* podemos distinguir seis grandes secciones en las que podemos dividir la obra, que, como ya he mencionado anteriormente, consta de un solo movimiento.

Del compás [1] al [45] encontramos la **Primera Sección** que a su vez se divide en tres pequeñas subsecciones. Seguidamente entre los compases [46-109] aparece la **Segunda Sección**. La **Tercera Sección** está comprendida entre los compases [110-164] La **Cuarta Sección**, la más extensa, entre los compases [165-231] La penúltima sección, en la que la viola es la única protagonista, y que correspondería a la **Quinta Sección** quedaría delimitada entre los compases [232-270] Para finalizar, encontramos entre los compases [271] y último [306] la **Sexta sección** que es la más breve.

La siguiente gráfica n° 1 nos muestra la proporción que existe entre estas seis distintas secciones:

(Gráfica n°1)



Como podemos observar en la silueta de esta gráfica, la proporción entre las distintas secciones de la obra no parece obedecer a ningún patrón establecido. Encontramos dos Secciones (la 2ª y la 4ª) de una mayor extensión, mientras que las dos últimas (5ª y 6ª Secciones) son las más breves y precipitan el final.

- PRIMERA SECCIÓN: [1-45]

En esta **Primera Sección** el compositor inicia la obra con una introducción a cargo del piano entre los primeros compases [1-15], que corresponden a una Primera Subsección. En ella podemos ver cómo bajo un compás de 3/4 y una agógica de (*negra* = 88 *Flessibile*) el piano realiza dos compases cadenciales [1-2], formados por una figuración de *diecillo de semicorcheas*, que se repiten en octava baja en los dos siguientes [3-4] y que resuelven en el siguiente compás en tonalidad de **Sol mayor**. De esta manera, en una atmósfera tonal de **Sol mayor**, se ha creado el clima adecuado para que el piano lleve a cabo esta pequeña introducción.

Tempo *negra* = 88 *Flessibile*

Viola

Piano

*mf* *p*

Rápidamente el piano introduce una *poliritmia* en el compás [5] con figuraciones de *tresillos de corcheas* en la mano derecha que alternan con grupos de cuatro *semicorcheas* en la izquierda. Además a partir del compás [8] estas *semicorcheas* se transforman en *quintillos de corcheas* que acentúan y enriquecen la *poliritmia*. La estabilidad tonal en **Sol mayor** de este pasaje se va a ver perturbada con la introducción, por primera vez en los compases [8] y [9], del intervalo de 6ª disminuida que produce un acorde de 7ª de **Do**, en la parte del bajo.

5 POCO RUBATO

Viola

Piano

*mp*

5

A partir del compás [12] aparece la tonalidad de **Sol mayor** en la mano derecha del piano mientras que la mano izquierda realiza el acorde de 7ª de **Do** (incluso en los últimos compases de esta Subsección Primera [13-14] aparece en la mano derecha el **Do** y el **Si** que son la fundamental y la 7ª del acorde de **Do** de 7ª). Esta bitonalidad produce una gran inestabilidad tonal y una clara y buscada disonancia.

12

Viola

Piano

*mp*

Los *tresillos de corchea* dan paso en el compás [13] a las *corcheas*, que más tarde retomará la viola en la anacrusa del compás [16] y siguientes. Llegamos de esta manera la Segunda subsección que se encuentra comprendida entre los compases [anacu. 16-32] en donde la viola hace su aparición presentando el tema que llamaremos **Tema A**, una melodía estructurada en 8 compases [anacrusa 16-24], con un claro carácter modal sobre **Mi**, y con figuraciones de *corcheas* y *negras*, mientras que el piano realiza por su parte el acompañamiento con material de la Primera Subsección.



La segunda parte de este **Tema A** la encontramos en los siguientes 8 compases [anacr.25-32]. En este caso, el comportamiento de la viola y del piano es el mismo que en la primera parte del tema. De hecho estos compases son una copia de los anteriores [anacu.16-24] pero esta vez la viola empieza por la nota **Mi** en lugar de **Re**, como ocurría la primera vez. No obstante, seguimos con un claro carácter modal sobre **Mi**. Como podemos observar la simetría de las frases y semifrases, hasta el momento, es totalmente equilibrada (8+8).

Seguidamente, tras presentar este **Tema A**, el compositor nos conduce mediante un puente, que corresponde a la Tercera Subsección, última de esta **Primera Sección**, a la **Segunda** gran **Sección** de la obra. En este puente podemos observar una progresión melódica que va descendiendo en la parte de la viola para ir a buscar el **Do** (nota más grave del instrumento).

Como podemos ver el material utilizado en este puente son *corcheas* y *negras* tanto en la parte de viola como en la del piano con algún *tresillo* y *quintillo de corcheas* que aparecen en la parte del piano. En la última parte de este puente aparecen repeticiones aleatorias de una misma nota, con un matiz de *crescendo* a **ff** con lo que se produce una clara sensación de dirección y preparación a la vez de algo nuevo, que será la **Segunda Sección**

- **SEGUNDA SECCIÓN: [46-109]**

Esta **Segunda Sección** se caracteriza por ser mucho más rítmica que la primera. Con una *agógica* un tanto más rápida (*negra* = 96) que la de la Primera Sección la viola y el piano despliegan en los cuatro primeros compases [46-50] el acorde de **Do mayor**. En efecto, mientras el piano mantiene un pedal de **Do** en la mano izquierda y en su derecha repite ininterrumpidamente *cuatrillos de negra* sobre la nota **Do** en octavas, la viola partiendo del **Do** grave empieza a desarrollar el acorde de **Do mayor** en dobles cuerdas pasando por cada una de sus notas.

En estos cuatro primeros compases, a modo de soldadura o puente, se crea un efecto de inestabilidad rítmica ya que el compositor, como podemos apreciar en el ejemplo anterior, reduce el *tempo* en el compás [48] para incrementarlo de nuevo súbitamente en el compás [50] realizando al final de este una gran parada por medio de un *calderón* sobre la barra del compás y así presentar con más notoriedad y efecto el nuevo tema de esta sección que llamaremos **Tema B** [51-59] y que es mucho más rítmico y vigoroso que el anterior.

The image shows a musical score for Viola and Piano, measures 51-54. The Viola part is in the upper staff, starting with a 'Tempo' marking and a 'mf' dynamic. The Piano part is in the lower staff, featuring '8va' markings and 'Loco.' markings. The score shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests.

De nuevo durante el **Tema B** el discurso musical vuelve a sufrir retenciones y nuevos *a tempo* con lo que continúa la inestabilidad rítmica de la que hablábamos anteriormente.

Por lo que respecta a la armonía de este pasaje podemos señalar que cada una de las intervenciones de los motivos principales de este tema, que son por un lado *silencio de corchea*, dos *semicorcheas ligadas*, dos *semicorcheas* sueltas más una *negra* y por otras dos *semicorcheas ligadas* y cuatro sueltas, se presenta en una tonalidad distinta. Así, la primera intervención de la viola, en la que presenta los dos motivos principales [51-52], se encuentra en tonalidad de **Sol**, acompañada por el piano con octavas sobre pedal de **Do**. En la segunda intervención de la viola [52-53], sobre **La**, el piano sigue realizando octavas sobre pedal, esta vez de **Re**. Y más adelante [anacr.56-57] interviene la viola sobre **Mi**, mientras que el piano realiza octavas de **Do**.

51 Tempo

Viola

*mf* *8va* Loco. *8va* Loco rit..... *p* *mf*

Piano

56 MENO

Viola

rit..... *p*

Piano

*p* *mf*

Como novedad entre los compases [60-73], que son una copia más desarrollada del comienzo de esta Segunda Sección, el compositor introduce *trémolos* en la viola que acrecientan la tensión y la carga dramática de este pasaje, como se puede ver en el siguiente ejemplo.

Tempo *negra* = 96

60

Viola

*f* *mp*

Piano

*f* *mp* 8

64

Viola

*tr* *tr* 8

Piano

*tr* 8

De nuevo estos compases conducen toda su tensión en la dirección de la reaparición del **Tema B**, esta vez mucho más desarrollado y ampliado. En efecto, en el compás [74], y tras un gran *crescendo e accelerando poco a poco* en los compases anteriores [69-72] y un posterior *rit.* en el [73], vuelve a presentarse el **Tema B** que esta vez abarcará mayor número de compases [74-97].

Tempo *negra* = 96 Fless.

Viola

Piano

74

*mf*

8<sup>va</sup> Loco.

*p*

Como podemos comprobar en el ejemplo anterior, la reaparición del **Tema B** [74] comienza como una copia exacta de este mismo tema en el compás [51] pero a partir de la *anacrusa* del compás [77] empieza a modificarse.

Esta reaparición del **Tema B** se desarrolla en la parte de la viola hasta el compás [94] con los motivos propios del tema, ya mencionados anteriormente. A partir de este compás es el piano quien retoma estos motivos y los diluye hasta su completa desaparición, para dar paso a la **Tercera Sección** en el compás [110].

MENO

Viola

Piano

95

*mp*

String.-----

- TERCERA SECCIÓN: [110-164]

Como podemos observar **Claudio Prieto** ha querido distinguir cada una de estas secciones con cambios de agógica bien diferenciados. De hecho, hasta el momento, el compositor ha intercalado una Segunda Sección rápida entre la Primera y la Tercera más lentas, creando entre ellas un marcado contraste.

Por otro lado, en esta **Tercera Sección** comprobaremos cómo la aparición de diferentes centros tonales produce una ambigüedad tonal mezclada con un aire modal difuso.

Con una indicación agógica de (*negra = 56 Fless.*), más lenta que en la sección anterior, arranca el discurso melódico en el compás [110] con una novedosa melodía, de colorido y sabor hispánicos, a cargo de la viola, que llamaremos **Tema B** y que presenta un claro carácter descendente. En efecto, tras alcanzar el punto más alto con un **La** en el compás [112] la melodía va descendiendo hasta llegar a un **Do** sostenido en el compás [123] y al sonido más grave de la viola, **Do** natural, en el siguiente compás [124].

Por lo que respecta a la armonía no podemos concretar una tonalidad en particular. Los primeros compases nos introducen aparentemente en una tonalidad de **Re**, por el **Si** bemol del compás [110], pero las constantes apariciones del **Fa** sostenido [112], **Fa** natural [114], **Do** sostenido [116] y posterior **Do** natural [117] nos muestran que el compositor quiere jugar y entremezclar un poco la tonalidad de **Re** con un colorido modal sobre **La**, creando una total ambigüedad tonal en todo el pasaje.

Tempo *negra = 56 Fless.*  
110 *Molto Espressivo*

Viola

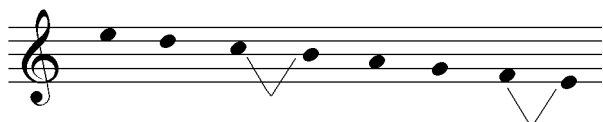
Piano

114

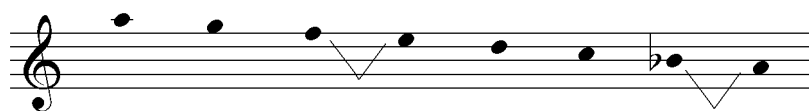
8va-1, Loco., 8va-1

El carácter modal de este **Tema B** podría corresponder a un *modo* hispánico *frígio*<sup>42</sup> sobre **La**, utilizado habitualmente en la música española para crear ese ambiente español en el discurso musical.

**Modo Frigio en Mi.**



**Modo Frigio transportado a La.**



La cadencia *frigia* sobre **La** que se produce en el compás [123] reafirma el carácter modal que hemos mencionado, como podemos ver en el siguiente ejemplo.

122

Viola

Piano

A partir del compás [124] y sobre el mismo tipo de acompañamiento del piano a base de acordes que en estos momentos parece evitar la caída sobre tiempo fuerte del compás, la viola presenta un pasaje en dobles cuerdas y sobre un centro tonal de partida

<sup>42</sup> El Modo Frigio está construido descendientemente sobre la nota Mi presentando dos semitonos entre cada una de las dos últimas notas de los dos tetracordos que lo forman. Es decir entre Mi-Fa y Si-Do. En el caso de la obra que nos ocupa se encuentra transportado a La, presentándose estos dos semitonos esta vez sobre las notas La-Si bemol y Mi-Fa.

de **Do mayor** con la séptima **Si** rebajada un semitono. El carácter de estos compases se asemeja mucho al del compás [51] de la mano izquierda del piano que realizaba un intervalo de octava descendente con un claro carácter de acompañamiento, mientras que en el compás [124] es la viola la que realiza este intervalo de 8ª, ahora ascendente y con un nuevo carácter melódico.

Musical score for measures 124-140. The Viola part (top staff) features an ascending eighth-note scale starting on G4. The Piano part (bottom two staves) features a complex accompaniment with chords and moving lines in both hands, marked with a forte (*f*) dynamic.

Este diseño de 8ª en la viola se vuelve a repetir en los compases [135-140] enriquecido y desarrollado con figuras de *mordentes* que acompañan a las notas *sincopadas* y evitan de este modo, como ocurría anteriormente en el piano, la caída en tiempo fuerte del compás. Mientras tanto, el piano sigue con una escritura ligeramente recargada de acordes. También podemos destacar en este pasaje la *cadencia* que se produce en el compás [138] sobre **Re** con la que se crea mayor incertidumbre tonal.

Musical score for measures 135-140 and 139. The Viola part (top staff) features a melodic line with mordents and syncopation. The Piano part (middle and bottom staves) features a complex accompaniment with chords and moving lines in both hands. The score ends with measure 139.



A partir del compás [140] la larga melodía de la viola, compuesta por figuraciones de *corcheas, negras, y blancas* entre las que se intercalan esporádicamente *tresillos de negra*, emprende su recta final para desaparecer sobre un registro cada vez más agudo de la viola hasta alcanzar en un continuo *diminuendo* el (La5)<sup>43</sup> con una nota de duración muy larga, en los compases [149-150], que presentan una cadencia sobre **La**.

Musical score for Viola and Piano, measures 146-150. The Viola part features a long melodic line with various note values and rests, ending with a long note on La. The Piano part provides harmonic support with chords and moving lines in both hands.

A continuación de esta cadencia sobre **La**, es el piano quien utiliza y desarrolla los mismos elementos de la anterior intervención de la viola para conducirnos por medio de un puente, a modo de enlace, hacia la **Cuarta Sección**. En este puente o enlace se puede apreciar cómo el discurso musical se diluye paulatinamente para dar paso a una sección totalmente nueva.

Musical score for Viola and Piano, measures 151-154. The Viola part is mostly silent, with a few notes. The Piano part continues the melodic development from the previous section, featuring triplets and long notes.

<sup>43</sup> Según el sistema Franco-Belga que entiende el La del diapasón como La3.

- CUARTA SECCIÓN: [165-231]

Esta **Cuarta Sección** es la más extensa de las seis en que hemos dividido esta Sonata. Asimismo hay que destacar que esta sección está escrita bajo una agógica un poco más rápida que la anterior. Si la **Tercera Sección** contrastaba con su antecesora por un ligero aumento de la agógica a (*negra* = 56 *fles.*), en esta **Cuarta Sección** se vuelve a incrementar el *tempo* a (*negra* = 84 *fles.*).

Otra característica importante de esta **Cuarta Sección** es la novedosa participación por parte del piano en el material temático que hasta ahora había desarrollado tan sólo la viola. Aunque he apuntado anteriormente que el piano ya había participado con material temático en los compases [150-164] de la tercera sección, es en la Cuarta donde su relevancia temática se hace más evidente.

Comienza el nuevo discurso musical, en los compases [165-172], con un original **Motivo a**, de *tresillo de corcheas*, dos *corcheas* y *trino* sobre una *negra*, que la viola repite en los compases [165], [166] y [167], [168]. Al mismo tiempo, el piano introduce un novedoso acompañamiento en *acordes arpegiados* finalizando el compás con un *tresillo de corcheas* propio de este nuevo motivo.

Tempo *negra* = 84 Fless.

The image shows a musical score for Viola and Piano, measures 165-172. The tempo is marked as 'Tempo negra = 84 Fless.'. The score is in 3/4 time. The Viola part starts at measure 165 with a triplet of eighth notes, followed by a trill (tr) on a dotted quarter note, and continues with similar patterns. The Piano part features arpeggiated chords and triplets of eighth notes. Dynamics are marked as *f* (forte) and *mp* (mezzo-piano).

Seguidamente, aparecen dos compases [169-170] en los que se rompe este patrón que se repetía tanto en la viola como en el piano para introducir un largo trino en la parte de la viola con un acompañamiento por parte del piano de *tresillos de corchea* propios del **Motivo a**.

169 *tr* *tr*

Viola

Piano

De nuevo vuelve a aparecer en los dos compases siguientes [171-172] el **Motivo a** con el habitual acompañamiento por parte del piano.

171 *tr* *tr*

Viola

Piano

*f* *f*

Sua

A partir del compás [173], el motivo generador de esta sección, que hemos llamado **Motivo a**, se desarrolla y varía tanto en la viola como en el piano.

En el siguiente ejemplo el compositor crea una melodía lineal de *tresillos de corcheas* que pasa alternativamente del piano a la viola.

173

Viola

Piano

*p* *f*

En otros momentos, sin embargo, como es el caso de los compases [179] y [182], es tan solo la viola la que realiza las figuraciones de *tresillo de corcheas* mientras el piano introduce un acompañamiento a base, exclusivamente, de *corcheas*.

Musical score for measures 179-182. The Viola part features a triplet of eighth notes in 2/4 time, which changes to a triplet of eighth notes in 3/4 time. The Piano part provides a rhythmic accompaniment of eighth notes in 2/4 time, which changes to eighth notes in 3/4 time.

Más adelante, el piano combina las figuraciones rítmicas de su acompañamiento con *corcheas* y *tresillos de corchea*, como ocurre por ejemplo por primera vez en los compases [183-186].

Musical score for measures 183-186. The Viola part includes a triplet of eighth notes followed by a glissando (gliss.) and another triplet of eighth notes. The Piano part continues with eighth notes and includes a triplet of eighth notes.

A medida que la línea melódica de *tresillos de corcheas* avanza, se producen, en ambos instrumentos, modificaciones rítmicas importantes: la aparición de un *trémolo* en la viola, en el compás [206] y siguientes, que sustituye el *trino* anterior. No obstante el *trino* no desaparece realmente ya que es ahora el piano, que nunca había ejecutado esta figuración, el que lo introduce, entre los compases [206-207].

Musical score for measures 206-207. The Viola part shows a tremolo (tr) over a triplet of eighth notes. The Piano part features a triplet of eighth notes and a tremolo (tr) over a triplet of eighth notes.

El compositor introduce una figuración polirítmica nueva con la introducción de grupos de cuatro *semicorcheas*, que se integra en el conjunto rítmico de *tresillo de corcheas* y *trémolo*, con el fin de imprimir más tensión y virtuosismo al discurso musical. Este pasaje vigoroso formado por poliritmos crea una gran tensión y expectación con las que el compositor quiere finalizar esta Sección.

Musical score for Viola and Piano, measures 211-217. The Viola part features a complex rhythmic pattern with groups of four eighth notes and triplets. The Piano part consists of a steady accompaniment of eighth notes with triplets in both hands.

Gradualmente los grupos de *semicorcheas* aparecen cada vez más frecuentemente en detrimento de los *tresillos*, hasta su completa disolución. Así, a partir del compás [220] el empleo de la figuración de *semicorcheas* es absoluto. Señalemos que este elemento rítmico de *semicorcheas* ya había aparecido en los compases [52-91] de la **Segunda Sección**.

Musical score for Viola and Piano, measures 218-220. The Viola part shows a rapid, continuous stream of eighth notes, indicating the complete dissolution of the previous rhythmic patterns. The Piano part continues with eighth notes and triplets.

Para finalizar esta **Cuarta Sección** el piano presenta repeticiones de *negras* a la vez que realiza figuraciones de *semicorcheas* de cuatro notas en ambas manos. Mientras tanto, la viola, por medio de notas largas, alcanza un registro muy agudo (**Sol sostenido**) y desaparece por completo, como podemos apreciar en el siguiente ejemplo,

dejando que el piano relaje la tensión para enlazar con la **Quinta**, y penúltima, **Sección** de esta obra.

- QUINTA SECCIÓN: [232-270]

Esta **Quinta Sección** corresponde exclusivamente a un gran solo de la viola, compases [232-270]. Se trata de una larga melodía que desarrolla elementos que ya habían aparecido en la **Tercera Sección**.

Al igual que ocurrió en la **Tercera Sección** el discurso melódico de la viola se mueve en un ambiente armónico tonal ambiguo, entre una tonalidad de **Re menor** y un difuso aire modal de *modo Frigio* en **La**, que le imprime un marcado carácter español.

Bajo una agógica de (*negra = 56 fless.*), mismo *tempo* que el utilizado en la **Tercera Sección**, comienza el discurso musical de la viola presentando elementos del **Tema B**, en los que se basa para construir una nueva melodía, que llamaremos **Tema B'** del mismo carácter *legato* y *espressivo* que el de la **Tercera Sección**, pero esta vez escrita bajo un compás de 3/4 en lugar del 4/4 anterior y con un mayor desarrollo como podemos ver en el siguiente ejemplo.

Tempo *negra = 56 Fless.*

232

Los valores rítmicos también son los mismos que se habían utilizado anteriormente (*negras, corcheas, blancas y tresillos de negra*).

Musical score for Viola and Piano, measures 249-251. The Viola part features a melodic line with eighth notes and triplets. The Piano part is silent, indicated by rests in both staves.

De nuevo, en este **Tema B'**, el compositor intenta construir una melodía que evita, en la medida de lo posible, la caída en tiempo fuerte, por lo que la utilización de *síncopas* se convierte en rasgo característico.

Musical score for Viola and Piano, measures 252-255. The Viola part continues with a melodic line featuring syncopated rhythms and slurs. The Piano part remains silent with rests.

Destacamos también la repetición que se produce entre los compases [260-263] y [264-267]. Sigue presente la constante utilización de las *síncopas* que evitan la caída de la melodía en tiempo fuerte.

Musical score for Viola and Piano, measures 260-263. The Viola part shows a melodic phrase with syncopated rhythms. The Piano part is silent.

Musical score for Viola and Piano, measures 264-267. This section is a repetition of the previous one, showing the same melodic phrase in the Viola part and rests in the Piano part.

Conduciéndonos hasta un largo Re [269-270], la melodía presentada por la viola finaliza para dar paso, tras un *silencio con calderón*, a la **Sexta**, y última, **Sección**.

Viola

269

rit.....

Piano

- **SEXTA SECCIÓN: [271-306]**

De esta manera llegamos a la última sección, la menos extensa de esta sonata, que consta tan solo de 36 compases con los que el compositor quiere conducirnos, por medio del contrapunto y de las polirítmias, a un gran y apoteósico final.

Además, en esta **Sexta Sección** nos encontramos con una indicación agógica de (*negra = 92 fless.*), la más rápida de toda la obra. Se repite aquí la línea de *semicorcheas* que aparecía en ambos instrumentos en la **Cuarta Sección**.

Comienza el discurso musical de esta última Sección, compás [271], con la presencia de grupos de cuatro *semicorcheas*, similares a los que aparecían en la **Cuarta Sección**, que se alternan tanto en la viola como en el piano.

Tempo *negra* = 92 Fless.

271

Viola

*mf*

8va

Piano

*mf*



Este mismo diseño de los compases [271-272] se repite a lo largo de la sección hasta el compás [283] en que se le une el elemento de *tresillo* en la parte del piano. De esta manera las *semicorcheas* de la mano derecha del piano se transforman en *tresillo de corcheas* y producen una polirítmia, recurso con el que el compositor aumenta la tensión del discurso musical.

En la *anacrusa* del compás [287] la mano izquierda del piano se suma igualmente a los *tresillos de corchea*. Se acentúa, por tanto, la polirítmia que se forma en ambas manos del piano con figuraciones de *tresillos* frente a las *semicorcheas* de la viola.

Más adelante, en el compás [292] se contraponen de nuevo dos figuraciones rítmicas distintas para dar variedad al recurso de la polirítmia utilizado: *corcheas* en la parte de la viola contra *septillos* en ambas manos de la parte del piano.

Y desde el compás [293] hasta el [298] se contraponen grupos de *cuatrillos de negra* en la viola y *septillos de corchea* en el piano.

Musical score for Viola and Piano, measures 293-298. The Viola part consists of two measures, each containing a group of four eighth notes (cuatrillos de negra). The Piano part consists of two measures, each containing a group of seven sixteenth notes (septillos de corchea). The key signature is one sharp (F#).

Ya en los últimos compases de la sonata, el compositor, a una base rítmica de *cinquillos* en el piano, confronta figuraciones rítmicas de negras en la viola. Todo ello con la indicación (*Tempo piu mosso*) para precipitar el *tempo* a partir del compás [300].

Musical score for Viola and Piano, measures 299-306. The Viola part features groups of two eighth notes (cinquillos). The Piano part features groups of five sixteenth notes (cinquillos). The tempo marking "POCO TEN." is present above measure 299, and "Tempo Piu Mosso" is present above measure 300. The key signature is one sharp (F#).

Todo este proceso de contraposición de ritmos y posterior incremento del tempo son recursos compositivos con los que **Prieto** inyecta al discurso musical mayor vigorosidad y virtuosismo para obtener un final llamativo y espectacular que culmina con un gran *calderón* en el último compás, [306]. En él, viola y piano realizan un *trémolo* sobre una nota **Re** larga con un gran regulador que disminuye y posteriormente incrementa la intensidad del sonido del último acorde para, de esta manera, finalizar la obra.

Musical score for Viola and Piano, measure 306. The Viola part shows a long note (Re) with a tremolo effect. The Piano part shows a long note (Re) with a tremolo effect. The key signature is one sharp (F#).

## PRIMERA SECCIÓN [1-45]

- Primera Subsección (Introducción del Piano) [1-15]
- Segunda Subsección [ancru.16-32]
- Tercera Subsección [33-45]

- Tema A [ancru.16-24] +  
[ancru. 25-32]

## SEGUNDA SECCIÓN [46-111]

- Soldadura-puente (despliegue de acorde de Do mayor) [46-50]
- Tema B [51-59]
- Soldadura-puente [60-73]
- Tema B [74-109]

## TERCERA SECCIÓN [110-164]

- Tema B [110-150] (Tonalidad difusa entre Re y modo Frigio en La)
- Puente o enlace [151-164] (Piano)

## CUARTA SECCIÓN [165-231]

- **Motivo a** [165-172]
- Desarrollo del **Motivo a** [173-231]

## QUINTA SECCIÓN [232-270]

- Tema B' en la viola

## SEXTA SECCIÓN [271-306]

- Polirítmias.

## 2.7.8. Estudio técnico-pedagógico y criterios de interpretación.

La *Sonata n° 5 para viola y piano* de **Claudio Prieto** es una obra enormemente rítmica y de gran lirismo. La principal dificultad que se presenta al violista en la interpretación de esta obra es precisamente resaltar los pasajes expresivos y líricos distinguiéndolos de los puramente rítmicos y virtuosos.

### [ancru. 16-24]

- **Interpretación:** Estos primeros compases, en los que la viola presenta el tema, deben ser interpretados totalmente a la cuerda con carácter *legato* y con un *vibrato* expresivo. Es igualmente imprescindible interpretar todo el pasaje a tempo, con un tempo fluido de *negra* = 88, pero con algo de flexibilidad, sobre todo en los grupos irregulares.

- **Ejecución:** Ejecutaremos todo el pasaje sobre la IIª cuerda, ya que la textura sonora de este pasaje está comprendida entre el *p* y el *mf*. De esta manera sobre la IIª cuerda podemos conseguir la expresividad y la calidad del sonido que requiere el compositor en este pasaje.

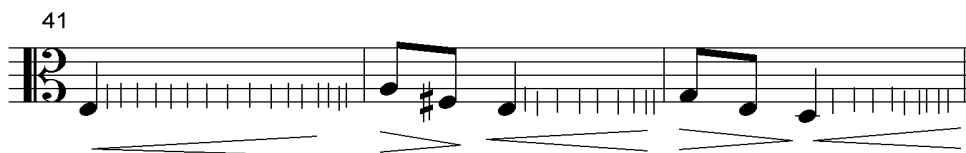
### - Digitación:

The image shows a musical score for viola, measures 15-24. The score is written on a single staff in bass clef with a 3/4 time signature. Measure 15 starts with a rest, followed by a triplet of eighth notes (fingering 3, 2, 1), then a quarter note (fingering 2), and a dotted quarter note (fingering 1). Measure 16 contains a quarter note (fingering 4), a quarter note (fingering 3), and a quarter note (fingering 3). Measure 17 contains a quarter note (fingering 3), a quarter note (fingering 3), and a quarter note (fingering 3). Measure 18 contains a quarter note (fingering 3), a quarter note (fingering 3), and a quarter note (fingering 3). Measure 19 contains a quarter note (fingering 3), a quarter note (fingering 3), and a quarter note (fingering 3). Measure 20 contains a quarter note (fingering 3), a quarter note (fingering 4), and a quarter note (fingering 4). Measure 21 contains a quarter note (fingering 0), a quarter note (fingering 0), and a quarter note (fingering 0). Measure 22 contains a quarter note (fingering 0), a quarter note (fingering 0), and a quarter note (fingering 0). Measure 23 contains a quarter note (fingering 0), a quarter note (fingering 0), and a quarter note (fingering 0). Measure 24 contains a quarter note (fingering 0), a quarter note (fingering 0), and a quarter note (fingering 0). The score includes dynamic markings: *rit.....* at the beginning, *p* and *mf* with a crescendo hairpin, and *Tempo.* at the end. There is also a *Rit. - - - -* marking at the bottom right.

- **Atención:** en el compás [22] la *negra con puntillo* **Mi** debe ser ejecutada en la misma arcada, arco abajo, junto con la *negra* **La** al aire.

## [41-43]

- **Observación:** En estos compases el compositor utiliza unos signos de escritura bastante peculiares consistentes en pequeñas barras perpendiculares sobre el pentagrama. Significan que debemos repetir tantas veces como podamos la nota anterior a su aparición. De este modo, y siempre con arcadas diferentes para cada una de las notas, repetiremos estas notas, graduando la velocidad de menos a más.



- **Atención:** Procuraremos, en estas repeticiones, realizar correctamente los reguladores que aparecen en la partitura.

## [46-50]

- **Ejecución:** Tras una pequeña respiración entre el final del compás [45] y principio del [46], atacamos este nuevo y resonante tema. Ejecutado todo él en 1ª posición del instrumento facilita la libre resonancia de las cuerdas al aire (como el **Do** y el **Sol**) lo que permite sonar con una gran potencia. Por otra parte, conviene realizar el pasaje totalmente a la cuerda y en la mitad inferior del arco, dejando todo el peso del brazo del arco sobre las cuerdas.

- **Atención:** El tempo en este pasaje es algo más elevado y vivo que en el anterior.

- **Ejecución:** Podemos observar en el ejemplo anterior cómo se han ligado de dos en dos las *corcheas* para que de este modo la nota *negra Sol* que las acompaña, a modo de doble cuerda, suene una sola vez mientras se ejecutan las dos *corcheas*.

## [51-55]

- **Interpretación:** Después de un breve *calderón*, atacamos estos compases a tempo en el compás [51] realizando un pequeño *ritardando* en el [54] para después retomar de nuevo el *tempo* de partida.

Estos compases se deben interpretar igualmente a la cuerda y *detachés*.

- **Arco:** Se deben ejecutar en la mitad inferior del arco, apoyando bien desde la cuerda la primera de las dos *semicorcheas* ligadas.

- **Digitación:**

Como podemos comprobar en el ejemplo anterior, la digitación utilizada en cada compás del pasaje es siempre la misma, empezando con el 2º dedo en 5ª posición en el compás [51], pasando a 2º dedo en 6ª posición en el [52] para continuar con el 2º dedo en 3ª posición en el compás [55].

## [63-66]

- **Interpretación:** Estos compases se deben interpretar a modo de *trémolo*. Conviene no acentuar cada una de las notas del pasaje, ya que este se encuentra ligado en su interpretación, aunque no en su ejecución.

- **Recomendaciones:**

- Ejecutar el *trémolo* en una parte de la cuerda alejada del puente, casi *sul tasto*. De esta manera conseguiremos la calidad sonora deseada.
- Dibujar una línea melódica cada dos compases.
- Ejecutar estos cuatro compases sobre la IIª cuerda, ya que esta nos proporcionará un timbre apagado y uniforme. Todo ello debido a que nos encontramos ante un matiz de *mp*, con un pequeño regulador entre los compases [64-66].

- **Digitación:**

The image shows a musical staff for the second string (IIª c.) in 2/4 time. It contains four measures of music. The first measure is marked with a dynamic of *mp*. The notes are: quarter note G4 (finger 1), quarter note A4 (finger 2), quarter note B4 (finger 2), and quarter note C5 (finger 1). The second measure is a whole note G4 (finger 1). The third measure is a whole note A4 (finger 1). The fourth measure is a whole note B4 (finger 1). Dashed lines above the notes indicate fingerings: 1-2-2-1 for the first measure, and 1 for the subsequent whole notes. A horizontal line below the staff is labeled 'IIª c.'.

Como podemos comprobar en el anterior ejemplo comenzaremos en 4ª posición, para pasar en ese mismo compás a 5ª posición por medio del 2º dedo. Los compases [65-66] los ejecutaremos en 6ª posición.

## [110-117]

- **Interpretación:** La frase que aparece en estos compases debe interpretarse con un carácter muy expresivo, un sonido en *mp* pero a la vez sonoro y aterciopelado. El tempo ha de ser lento de *negra* = 56, y algo flexible como venimos haciendo hasta ahora. Todo ello da pie a la utilización de *glissandos* expresivos.

- **Ejecución:** Se ejecutarán estos compases [110-117] en su totalidad sobre la IIIª cuerda, que es una cuerda potente y de sonido profundo.

- **Digitación:**

TEMPO  $\downarrow$  56 Fless.  
*molto espressivo*

110 1 1 3

*mp*

IIIª c.

114 2 2 2 1

- **Observación:** Obsérvese como se producen *glissandos* expresivos en el compás [110] por un lado entre el **La**, 1er dedo y **Si** bemol, 1er dedo, y por otro lado entre el **Si** bemol, 1er dedo, y **Sol**, 3er dedo. Igualmente, entre el **Fa**, 2º dedo y **Mi**, 2º dedo del compás [114].

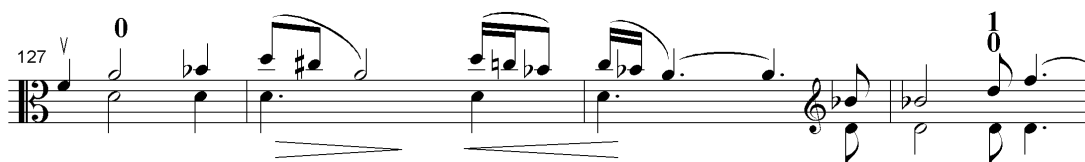
- **Conviene evitar:** Acentuar las *corcheas*, ya que deben quedar sueltas. El riesgo de acentuación inadecuada aparece debido a la gran cantidad de arco que hay que pasar sobre ellas.

## [127-130]

- **Observación:** Los criterios de interpretación y ejecución de estos compases son los mismos que los expuestos anteriormente en para los compases [46-50].

- **Ejecución:** Se deben ejecutar estos compases siempre en 1ª posición sobre la IIª y Iª cuerdas. En la segunda parte del compás [30] pasamos a la 3ª posición.



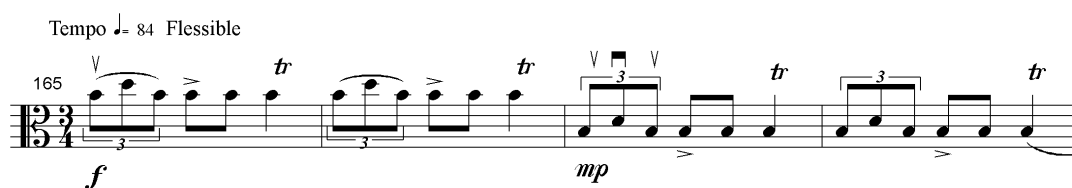


## [165-168]

- **Interpretación:** Estos compases se deben interpretar con un tempo un poco más elevado (*negra* = 84), pero también con cierta flexibilidad metronómica.

- **Ejecución:** Es importante ejecutar el pasaje en la mitad inferior del arco con un *detaché* casi *staccato*. Siempre empezaremos el tresillo de *corcheas* arco arriba para de este modo hacer recaer el acento arco abajo sobre la primera *corchea* que se encuentra inmediatamente después. En la repetición del tema una 8ª más grave, a partir del compás [167] el tresillo de *corcheas* se debe ejecutar suelto, en lugar de ligado como aparecía anteriormente.

- **Digitación:** Se deben ejecutar estos compases en la 1ª posición ya que el matiz que aparece es de *f* primero y *mf* después, en un registro más grave.



## [183-184]

- **Ejecución:** En estos compases se produce un *glissando* de 1ª a 7ª posición. La primera vez el *glissando* nos conduce a una 3ª menor y la segunda vez, en el compás [184], a una 3ª mayor. Es importante, a la hora de su estudio, practicar los dos tipos de

terceras: la menor implica una posición de la mano abierta, mientras que en la mayor la posición de la mano es cerrada.

- **Arco:** Es importante ejecutar estos compases en la mitad inferior del arco.



Observemos que se han ligado arco abajo la última *corchea* del *tresillo* con la primera *corchea* que aparece inmediatamente después. Esta arcada se realizará siempre arco abajo.

## [297-300]

- **Interpretación:** En estos compases cercanos al final de la obra los mordentes deben ser interpretados siempre antes de la caída del nuevo compás. El tempo debe ser fluido y el más elevado hasta el momento (*negra* = 92).

- **Ejecución:** Este pasaje debe ejecutarse en la mitad inferior del arco y con mucho sonido, aprovechando de nuevo la resonancia natural del instrumento con el **Re negra**, cuerda al aire.

- **Digitación:** Al compás [297] nos encontramos en 5ª posición, mientras que en la anacrusa del compás [300] nos situamos en 7ª posición.



**-Arcos:** Obsérvese que los acentos que aparecen en los compases [297-299] se atacan arco arriba mientras que en el compás [300] estos acentos se atacan arco abajo.

## **UBICACIÓN EN LA PROGRAMACIÓN DIDÁCTICA**

Enclavamos esta sonata en el 1er. curso de Grado Superior. En efecto esta obra requiere por parte del alumno unas mínimas capacidades técnicas como son:

- correcta agilidad y velocidad de mano izquierda,
- correcta sincronización entre ambos brazos,
- correcta afinación,
- potencia y proyección del sonido,
- dominio de los golpes de arco (*legato* y *staccato*),
- correcto uso del vibrato, amplio y expresivo,
- Cambios de posición a registros elevados del instrumento.

Se trata de una magnífica obra, muy apropiada para iniciar al alumno del 1er. curso de Grado Superior en este tipo de repertorio.

<b>AUTOR:</b>	<b>07-05- 1960 Valencia</b>	
	<b>VICENTE RONCERO GÓMEZ</b>	
<b>TÍTULO:</b>	<b>Sonata para viola y piano</b>	
<b>EDICIÓN:</b>	No se encuentra editada.	
<b>ARCHIVOS DONDE ESTÁ REGISTRADA:</b>	Sociedad General de Autores y Editores [6.002.928]	
<b>FECHA DE COMPOSICIÓN:</b>	<b>1996 - 97</b>	
<b>MOVIMIENTOS DE LA OBRA:</b>	1º- Grave 2º- Vivo e giocoso ma con anima	
<b>DURACIÓN TOTAL DE LA OBRA:</b>	14' 30''	
<b>ESTILO:</b>	Formalmente libre, con principios de composición cíclica. Lenguaje atonal. De gran vigorosidad rítmica y uso de registros extremos del instrumento.	
<b>RECURSOS VIOLISTICOS TÉCNICOS UTILIZADOS:</b>	Acordes, Legato, détaché, spiccato, dobles cuerdas, sordina.	
<b>Nº DE PÁGINAS:</b>	Parte de viola: 9 páginas impresas  Partitura General: 22 páginas impresas.	
<b>DIMENSIONES DE LA PARTITURA:</b>	29'7 x 21 cm.	
<b>UBICACIÓN EN LA PROGRAMACIÓN DIDÁCTICA DE VIOLA DE LOS CONSERVATORIOS:</b>	4ª curso Grado Superior	
<b>GRABACIONES:</b>	No existen.	
<b>OBSERVACIONES:</b>	- Estrenada por Pablo García Torrelles (viola) y Pascual Jover Asurmendi (piano) en concierto ofrecido en Valencia, Club Diario Levante, 28 de octubre de 2004.	

### 2.8.2. Ubicación de la obra y del compositor.

La *Sonata par viola y piano* de **Vicente Roncero** se compuso en La Eliana (Valencia) entre el verano de 1996 y la primavera de 1997, época de cierta inestabilidad laboral que el autor resolvió superando las pruebas para ocupar una plaza de interino como profesor de Lenguaje Musical en el Conservatorio Municipal José Iturbi de Valencia a partir del curso 97/98. Por ello durante la creación de esta sonata **V. Roncero** alternaba la composición con la docencia.

En el momento de composición de la sonata para viola el ambiente musical que se vivía en la ciudad de Valencia era bastante intenso, gracias sobre todo a la programación anual del Palau de la Música y a la constante actividad musical de la Orquesta de Valencia, unida a la de otras orquestas de la ciudad, como Turiae Camerata, que realizaba principalmente música barroca, la Orquesta Sinfónica de Valencia, encargada de los ciclos de ópera del Teatro Principal, el Grup Instrumental de Valencia, dedicado a la música contemporánea y orquesta residente del festival de música contemporánea de la ciudad, ENSEMS, la Orquesta del Collegium Instrumentale de Valencia, formada por instrumentistas de la Orquesta de Valencia unidos a jóvenes instrumentistas de la ciudad que ofrecía la música más representativa para orquesta de cámara, etc...que proporcionaban a la ciudad una bulliciosa vida musical. Todo ello, unido a la abundante y variopinta producción musical de los compositores valencianos, que en 1988 crearon una asociación de compositores llamada Asociación de compositores sinfónicos valencianos COSICOVA, intensificó como nunca la rica vida musical de la ciudad.

No obstante **V. Roncero** no se vio directamente influenciado por este bullicio musical, ya que se mantuvo y se ha mantenido siempre al margen de grupos y asociaciones.

### 2.8.3. Biografía.

**Vicente Roncero** nació en Valencia el 7 de mayo de 1960. Su padre era amante del arte y de la música en particular. Su temprana afición por la guitarra le llevó a

iniciarse por su cuenta en el solfeo para poder descifrar los métodos de este instrumento y aprender a tocarlo de una manera totalmente autodidacta.

Empezó sus estudios reglados de música cuando contaba con 19 años de edad en la Sociedad Coral el Micalet de Valencia, donde además estudió piano con **Margarita Roda**, antes de ingresar como alumno en el Conservatorio Profesional de Música de Valencia para continuar sus estudios de piano hasta el 8º curso. Entonces decidió abandonar oficialmente la carrera instrumentista, que continuó no obstante de manera privada, para centrarse en la compositiva y cursó contrapunto con **Francisco Tamarit Fayos** y fuga y armonía con **Juan José Poveda**, en el Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de la ciudad.

El hecho de empezar a estudiar tarde la música le obligó a costearse su formación musical con la realización de distintos trabajos: clases particulares de solfeo; comercial en una fábrica de trompetas, por las mañanas. Esta ocupación le permitió entrar en contacto con el famoso trompetista francés, **Maurice André**.

A partir del año 1992 empezó a trabajar como profesor contratado en el Conservatorio Municipal de Música José Iturbi de Valencia impartiendo la especialidad de Lenguaje Musical.

En el año 2000 recibió el encargo de la editorial Rivera para realizar un nuevo método de lenguaje musical en seis libros. Proyecto que le ha llevado cinco años de su vida y que aún no ha concluido, lo que le impide dedicarse por entero a la composición.

En la actualidad es profesor titular y jefe del departamento de Lenguaje Musical del Conservatorio Municipal “José Iturbi” de Valencia.

#### **2.8.4. Notas sobre el catálogo.**

EL catálogo<sup>44</sup> de Vicente Roncero presenta 4 obras para guitarra sola; 8 obras par instrumento solo entre los que podemos destacar 4 para piano, 1 para trompeta sola, 1 para viola o violín, 1 para violonchelo y 1 par contrabajo; 15 obras para dos instrumentos que se distribuyen en 1 par dos guitarras, 3 para violín y piano, 1 para viola y piano, 1 para clarinete y piano, 1 para flauta y piano, 1 para saxofón y piano, 1

---

<sup>44</sup> Catálogo que se puede encontrar en el Anexo I.

para trompeta y guitarra, 3 para trompeta y piano, 1 para trompeta y órgano, 1 para trombón y cinta y 1 para trompa y piano; 3 tríos; 2 cuartetos; 3 para quinteto de viento; 1 para grupo instrumental; 1 para voz; 2 para coro; 2 conciertos, y 4 obras para orquesta.

Las agrupaciones más presentes en su catálogo son los dúos instrumentales (15 obras), y las obras para instrumento solo (8 composiciones).

Sus obras han sido estrenadas en España, Rumanía, Alemania y publicadas en varios países europeos. Ha escrito obras pedagógicas como el método de Lenguaje Musical “Andante” y ha compuesto la banda sonora de videos producidos por el Centro Universitario San Pablo de Valencia.

Se ha interesado por la composición para guitarra gracias a su amistad con el guitarrista **José Luis Ruiz del Puerto**, para el que ha compuesto *Tres relatos para guitarra* (1996), basada en tres relatos de **Julio Cortázar**; *Elegía y Danza* (1997), obra surgida en conmemoración del centenario de **Federico García Lorca**; *El Cuaderno de Samuel* (1998), además siete piezas breves destinadas a jóvenes guitarristas.

Gracias a su ocupación como comercial en una fabrica de trompetas de Mislata (Valencia) tuvo la oportunidad de conocer a muchos trompetistas que han grabado e interpretado sus obras para este instrumento, que ocupa también un importante lugar en su producción.

En 1995 se graba su obra *Delirium* para dos trompetas y órgano.

Entre sus obras de carácter pedagógico destaca el método *Andante. Lenguaje Musical, en seis cursos*.

### 2.8.5. Estilo.

La música de **V. Roncero** utiliza un lenguaje atonal altamente rítmico. Aunque en ocasiones, fruto de la casualidad en la conducción de las voces, aparece un acorde tonal construido a la manera clásica, que el compositor no evita.

También podemos destacar la utilización del silencio como medio expresivo. No tanto en la *Sonata para viola y piano*, que es de las primeras obras del catálogo del compositor como en la música posterior.

No le interesa la búsqueda de nuevas sonoridades por sí mismas. Prefiere escuchar antes que escribir, dejarse llevar por la intuición para que luego actúe la razón.

Por este motivo **V. Roncero** escribe la música que le gusta al margen de etiquetas y de modas. Compositor comprometido con su música, considera que los “ismos” no son sino una forma de coartar la libertad del compositor. Para él, forman parte del pasado.

Su música puede resultar excesivamente novedosa en determinados círculos y tal vez poco experimental en otros, pero personalmente se encuentra cómodo en su independencia.

Con la composición de la *Sonata par viola y piano* es la primera vez que el compositor escribe en función de una forma clásica “Sonata”, que utiliza con un lenguaje puramente atonal.

Compositor autodidacta y ecléctico, asimila los lenguajes de las más variadas corrientes del siglo XX, de las que surge el suyo personal. Su música, de acentuado carácter rítmico, desarrolla un sugerente mundo melódico que se apoya en un sólido entramado armónico, cargado de amplias y atractivas sonoridades.

De estilo totalmente personal, reconoce la influencia de **J. S. Bach** sobre todo en lo que se refiere a la utilización del contrapunto, y admira a **Hans Werner Henze**<sup>45</sup> y **Alfred Schnittke**<sup>46</sup>, compositores eclécticos con los que se siente identificado.

#### 2.8.6. Génesis de la obra.

**V. Roncero** descubrió las grandes posibilidades de la viola al escuchar la *Elegía para viola sola* de **Stravinsky**, por lo que, animado por el profesor **David Fons Callejón**, violista y profesor de viola de su mismo conservatorio, se decidió a escribir esta *Sonata para viola y piano*. El primero de los movimientos fue revisado por **David Fons** y el segundo por el violista y profesor de viola del Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de Valencia, **Pablo García Torrelles**. Ambos violistas valencianos intervinieron, respectivamente, en el nacimiento y finalización de la obra, por lo que el compositor ha querido dedicar un movimiento a cada uno de ellos. Fue estrenada por **Pablo García** en concierto ofrecido en el Club Diario Levante el 28 de octubre de 2004 de esta obra.

---

<sup>45</sup> Compositor alemán nacido en Gütersloh el 01-07-1926, en el que se aprecia el gusto por la búsqueda de la expresión y el color en sus composiciones.

<sup>46</sup> Compositor ruso nacido en Engels el 24-11-1934.



Durante el tiempo que duró la composición de la sonata, desde el verano del 96 hasta la primavera del 97, el compositor escribió otras obras como: *Elegía y Danza*, para guitarra, encargo de la fundación García Lorca para conmemorar los 100 años del nacimiento del poeta y estrenada en Granada en el año 1998. Además, escribía una obra, *El Cuaderno de Claudia*, pensada para el comienzo del aprendizaje del piano, en un lenguaje bastante atrevido y una obra para violín y piano titulada *Verónica en el espejo*.

El proceso de creación de la sonata fue bastante laborioso, por lo que para el compositor la Sonata para viola y piano es una de sus obras más importantes.

### 2.8.7. Análisis Musical.

La *Sonata para viola y piano* de **Vicente Roncero** se nos presenta en un principio como una obra de composición totalmente libre que utiliza un lenguaje puramente atonal. Salvando la distancia con respecto al lenguaje atonal utilizado podríamos decir, que esta composición es una Sonata cíclica al modo que **Cesar Frank** concibió esta forma. **Roncero** utiliza a lo largo de toda la obra, una serie de motivos formados por un grupo de notas, como veremos más adelante, que serán desarrolladas a lo largo de los dos tiempos.

1. **Grave** (negra = 52)
2. **Vivo e giocoso ma con anima** (negra= 124)

En el primer movimiento tanto la viola como el piano realizan la exposición de todo el material temático, material que sufrirá en su desarrollo una serie de mutaciones y fragmentaciones, que darán lugar a diversas células temáticas utilizadas indistintamente en el desarrollo de los dos movimientos de esta obra. Esta particular utilización de los materiales con una constante aparición “circular” de los motivos a lo largo de toda la obra, es lo que justifica el subtítulo de Sonata.

El hecho de que el material con el que se ha construido la exposición esté en manos de los dos instrumentos sitúa al piano en un plano de igualdad al lado de la viola y no como un mero acompañante. Así pues el material expuesto será

desarrollado por ambos en un estrecho diálogo, en el que veremos aparecer los distintos temas que dan forma a esta obra adoptando distintos “aspectos” derivados estos de los diversos “cambios de tempo”, carácter o dinámicas empleadas. De este modo en cada ocasión el material adquiere una dimensión nueva.

Los “tempos” van a ir alternándose en ambos movimientos, no se trata pues de un primero lento, seguido de otro rápido. La división en dos movimientos viene marcada por una necesidad de comprensión de la forma de la obra, que se deriva principalmente del carácter de cada uno de ellos.

La técnica de composición utilizada va desde la melodía acompañada, hasta el contrapunto, como veremos a lo largo del análisis. El material interválico utilizado con mayor frecuencia es el de 4ª aumentada, 3ª menor, 2ª menor y su inversión la 7ª mayor. Asimismo, los acordes van a estar contruidos principalmente por cuartas, por lo que esta armonía será la predominante a lo largo de toda la obra.

- PRIMER MOVIMIENTO (Grave “*negra = 52*”)

Este primer movimiento, “**Adagio. Grave**”, está dividido en cinco grandes secciones. La **Primera Sección** abarca desde el compás [1] hasta el compás [13] y tiene carácter de introducción. La **Segunda Sección** se desarrolla entre los compases [14-35] y se subdivide a su vez en dos subsecciones que llamaremos **Subsección A** y **Subsección B**. La **Tercera Sección** la encontraremos después del compás [38], los compases [36] y [37] como más tarde veremos tienen naturaleza de puente. Así pues, la tercera sección, también, como la segunda, subdividida en dos partes, está entre los compases [38-54].

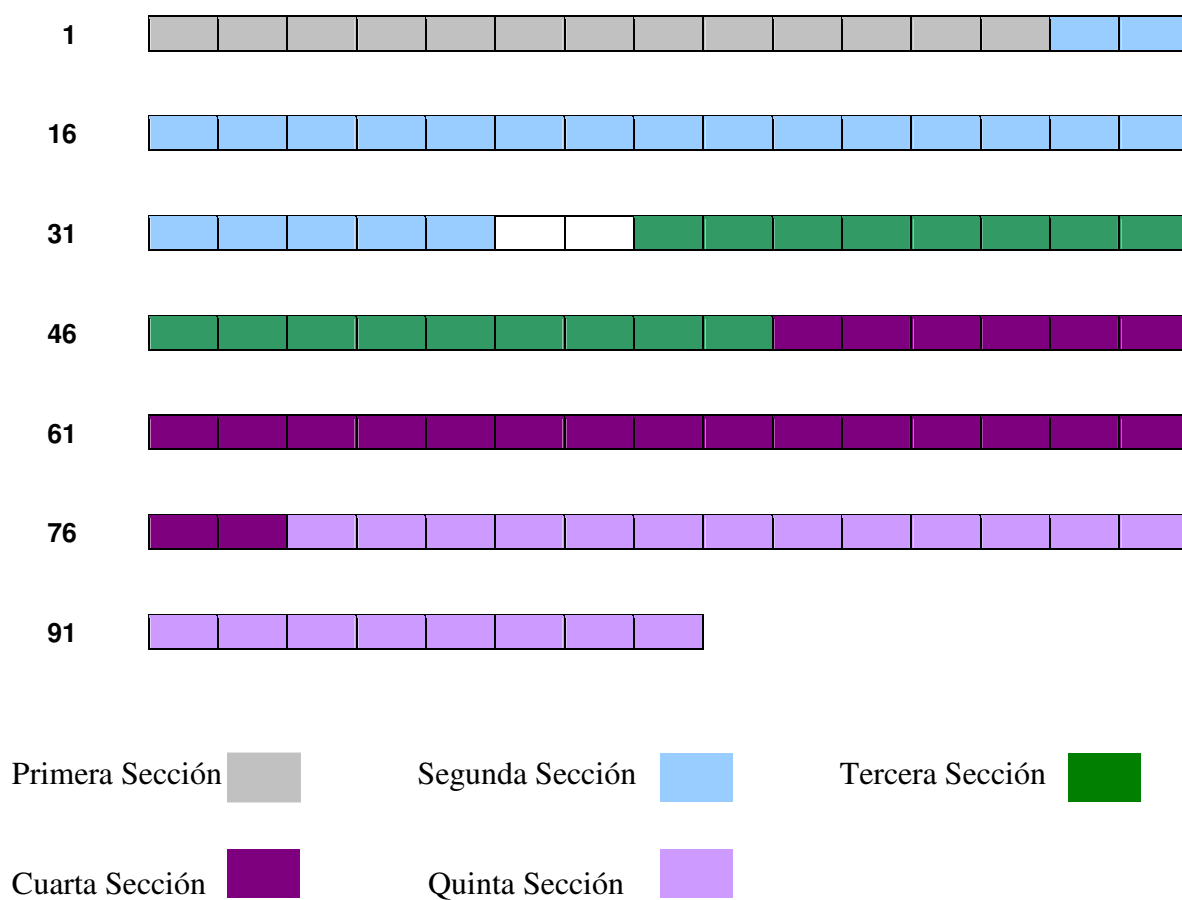
Estas tres primeras secciones constituyen, si utilizamos el lenguaje clásico de la forma Sonata, la exposición de este primer movimiento, y como ya hemos citado con anterioridad a lo largo de ellas se presenta todo el material que será utilizado en la composición de ésta, tanto en el primero como en el segundo movimiento.

En el compás [55] comienza la **Cuarta Sección**. En esta, que tiene carácter de *intermezzo*, se produce un cambio de *tempo* que viene precedido de un “*ritardando poco*”. Pasamos del inicial “**Adagio. Grave**” en el que la indicación metronómica nos indicaba negra = 52, a negra = 42. De este modo encontramos el final de esta sección en el compás [74].

En el compás [75] comienza la **Quinta Sección**, también dividida en dos partes. En esta sección asistiremos a un notable incremento de la tensión que nos va a acompañar hasta el final de este primer movimiento en el compás [98].

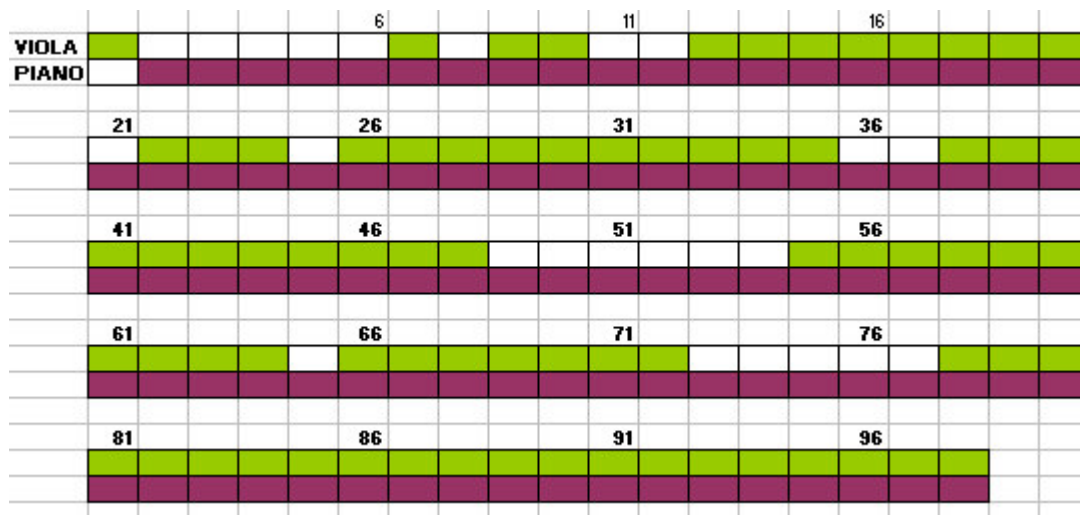
En el gráfico n° 1 vemos el equilibrio que se establece entre las cinco secciones que forman este primer movimiento, máxime si tenemos en cuenta que las más extensas, segunda, cuarta y quinta, están a su vez subdivididas en dos partes. Cada sección queda representada por un color y cada rectángulo representa un compás. Como podemos ver en la gráfica los compases están numerados en la parte izquierda.

(Gráfico n°1)



Antes de entrar a pormenorizar estas secciones el siguiente gráfico n° 2 nos muestra la presencia de los dos instrumentos a lo largo de este primer tiempo.

(Gráfico n° 2)



El piano aparece en el segundo compás después de la breve, apenas un compás, intervención de la viola al comienzo de esta Sonata, para no abandonarnos su presencia en todo este movimiento.

El comienzo de la **Primera Sección**, que como ya dijimos tiene carácter de introducción, está encomendada a la viola. Tres acordes construidos por cuartas son

*Adagio. Grave. ♩ = 52*

Viola

Piano

presentados por la viola “a solo”.

En el compás siguiente aparece el piano, instrumento que va a mantener su presencia a lo largo de todo este movimiento, como ya vimos en el gráfico n° 2. Los compases [2-3] van a ser un puente que va a aparecer unas veces fragmentado y otras, como en los compases [36-37], sólo transportado entre distintos episodios de este primer movimiento.

Musical score for Viola and Piano, measures 2-3. The Viola part is silent. The Piano part starts with a piano (*pp*) dynamic and includes the instruction *Legato e pesante.* The score shows a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand.

Este puente nos va a llevar desde un *pianísimo (pp)* en el compás [2] hasta el *fortísimo (ff)* con el que comienza el compás [4]. Entre los compases [3-5] el piano presenta, básicamente, el material que va a servir para el desarrollo melódico de esta sonata,

Musical score for Viola and Piano, measures 4-7. The Viola part is silent. The Piano part starts with a fortissimo (*ff*) dynamic and features a complex melodic line. The score shows a highly rhythmic and melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand.

aunque rítmicamente sufra mutaciones que hagan difícil su reconocimiento, ya que el autor no solamente modifica la duración de los sonidos, sino que también omite algunos de ellos. No obstante este fragmento vuelve a aparecer, transportado, con leves modificaciones rítmicas, entre los compases [10-11] en el piano y posteriormente, como comienzo de la **Tercera Sección**, en la viola.

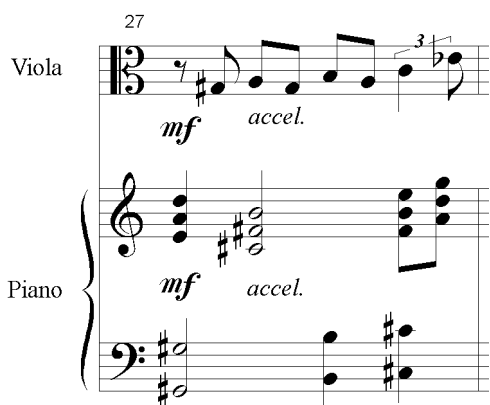
En la introducción la viola nos va dando pistas acerca de cuál va a ser su función, tanto melódica como rítmica, dentro del dialogo que mantiene con el piano. Su presencia después del primer compás se limita a breves apariciones en las que desde un punto de vista melódico la 4ª justa será el intervalo más presente, mientras que armónicamente lo será la 4ª aumentada.



La **Segunda Sección**, que como ya hemos dicho comienza en el compás [14], está a su vez subdividida en dos subsecciones que llamaremos A y B. La primera **Subsección A**, se desarrolla entre los compases [14-25]. La primera frase presentada por la viola [14-17] se produce en su registro agudo (**Fa3** al **La4**), la segunda [18-20] en su registro grave y la tercera [22-24] en el medio.

El material utilizado por la viola ha sido expuesto en la introducción tanto por este instrumento como por el piano. Así mismo el piano basa su presencia, tanto en los acordes presentados en el primer compás por la viola, como en lo expuesto en los compases [3-5].

La segunda **Subsección B**, comienza en el compás [26]. En ella se produce un progresivo aumento de la tensión provocada por un lado por la presencia del piano, que va siendo cada vez más patente (buen ejemplo de ello es la diferencia entre el compás 27 y el 34 de esta **Subsección B**),



y por otro por la altura de la melodía que desarrolla la viola. Esta comienza en un **Re2** en el compás [26] para, en tan sólo siete compases, llegar hasta un **Mi5**. Este notable aumento de la altura (es la nota más aguda de todo este primer tiempo) tendrá una muy breve duración

ya que en los dos compases siguientes se producirá un vertiginoso descenso en el registro de la viola que nos llevará a un **Mi2**, es decir con una diferencia interválica de 2ª mayor de la nota en la que empezamos esta **Subsección B**.

Tanto el *accelerando* del compás [27], que tiene su respuesta en el *ritardando* del compás [34], como el transcurrir dinámico, que nos lleva desde el *p* del compás [26], al *ff* del compás [31] provocarán que la tensión creada en este episodio lo convierta en uno de los momentos más álgidos de este primer movimiento.

En los compases [36-37] va a aparecer el mismo puente, ya utilizado anteriormente en [2-3], que nos servirá de nexo entre la **Segunda** y **Tercera Sección**.

36

Viola

*poco ritenuto.*

Piano

*poco ritenuto.*

Tras el “*ritenuto*” de los dos compases anteriores, la **Tercera Sección**, subdividida también en dos partes, recupera el *tempo* inicial. Se encuentra entre los compases [38] al [54].

En su primera parte, que llamaremos **Parte A**, comprendida entre los compases [38-41], la viola recoge el tema expuesto por el piano en los compases [4-5], haciendo de este un pequeño desarrollo en los dos compases siguientes.

*Primo tempo*

37

Vla

*pp* *p*

40

Vla

*ff*

43

Vla

En el compás [42] la viola reproduce literalmente la altura del primer compás. De no ser por la pequeña variación rítmica que se produce al cambiar la *blanca* inicial del primer acorde por la *negra con puntillo*, la repetición sería exacta.

Viola

1

*ff*



42

Vla

*ff*

Este compás marca el inicio de la segunda parte de esta **Tercera Sección** que llamaremos **Parte B**. En ella, es la primera vez que la viola pierde su carácter eminentemente melódico, para competir con el piano en un diálogo en el que ambos desarrollan acordes contruidos por cuartas. Las 3ª menores y las 4ª aumentadas, serán la interválica predominante entre los acordes. Del acompañamiento pianístico de los compases [42-44], se extraerán células temáticas que tendrán una gran trascendencia en la composición del segundo movimiento de esta Sonata.

42

Viola

Piano

*ff*

Termina esta **Tercera Sección** con un progresivo *ritardando* que nos conduce a la **Cuarta Sección**.

Como ya comentamos en la presentación de este análisis, en estas tres primeras secciones se encuentra todo el material con el que se construye la Sonata. Esto supone que los temas van a ir volviendo de forma cíclica.

La **Cuarta Sección** comienza en el compás [55]. De nuevo en el piano vamos a encontrar el material utilizado ya como nexo entre las anteriores secciones, no obstante, en esta ocasión la variación que se produce tanto en la altura, rítmica y agógica será mucho mayor que en ocasiones anteriores en las que se trataba únicamente de cambios en la altura.

Aunque tal vez podríamos decir que en ella se encuentra la *cadenza* de este tiempo, no consideramos que tenga el carácter necesario para ello. Más bien podríamos denominarla como un “*intermezzo*”.

El cambio de *tempo* que viene precedido de un “*ritardando poco*” nos lleva del inicial “**Adagio. Grave**” en el que la indicación metronómica nos indicaba (*negra* = 52), a la indicación de (*negra* = 42). La presencia del piano en buena parte de esta sección se reduce prácticamente a la nada, apenas unas pequeñas pinceladas que parece buscan ocupar las pulsaciones que la viola deja libres.

Musical score for Viola and Piano, measures 55-68. The Viola part starts at measure 55 with a *meno* marking and includes a triplet of eighth notes. The Piano part has sparse accompaniment with *meno* markings.

Desde el compás [69] el piano y la viola comienzan a buscar con urgencia el “*primo tempo*”, abocados ambos en una carrera *accelerando* que nos llevará a la quinta y última sección de este primer tiempo.

El piano aquí [72-74] traza un diseño, que soportado verticalmente por los acordes construidos por 4ª justas, se mueve a intervalos de 3ª menor. Esto que ya fue presentado en los compases [42] y [44] se produce ahora con mucha mayor intensidad. Anunciamos ya que este diseño será también utilizado en el segundo movimiento.

Musical score for Viola and Piano, measures 72-74. The Viola part starts at measure 72 with a *Primo tempo* marking. The Piano part features a dense texture with *fff* and *sempre. fff* markings.

En el compás [75] asistimos al comienzo de la **Quinta** y última **Sección**, dividida también en esta ocasión en dos partes. En esta sección asistiremos a un progresivo incremento de la tensión que nos va a acompañar hasta el final de la obra en el compás [98].

Desde un punto de vista formal podríamos denominar a esta sección como la reexposición dentro de este primer movimiento. No obstante esta clasificación no deja de ser paradójica, ya que su duración es mucho menor que la de la exposición, apenas 22 compases, contra los 54 de la exposición. Ya se dijo al principio que el sentido cíclico que **Roncero** da a esta Sonata confiere a los dos tiempos una unidad temática que convertirían a esta **Quinta Sección** en un adelanto de la reexposición, que se produce antes del desarrollo del segundo movimiento. Así pues, la podríamos considerar como un pequeño avance de los que escucharemos en el segundo movimiento.

En la primera subsección que llamaremos **Subsección A'**, observamos una evidente vuelta de lo que llamamos en un principio “introducción”, aunque en esta ocasión con una mayor presencia de la presencia de la viola,

82

Vla

*pp* *f* *mf*

Por su parte el piano presenta, al principio de esta **Subsección A'**, una participación menos intensa que en la introducción, aunque desde el compás [81] intensifica notablemente su presencia hasta el final de este primer movimiento.

Desde el compás [91] al [98] nos encontramos con la que denominaremos **Subsección B'**. Esta se compone de *semicorcheas*, acompañadas de *tresillos de semicorcheas* que ya fueron presentados, aunque tímidamente en el compás [71], como resultado de la reducción de los *tresillos de corcheas* utilizados en las **Secciones Primera y Segunda**.

91

Viola

*ff*

Piano

*ff*

Este violento comienzo nos conduce en el compás [95] a la utilización de dobles cuerdas, aunque en esta ocasión el intervalo será de 6ª y no de 7ª como es habitual a lo largo de toda la obra.

Musical score for Viola and Piano, measures 93-95. The Viola part features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The Piano part consists of dense chordal textures in both hands.

Los tres últimos compases de este primer movimiento, que son una rápida vuelta al comienzo del mismo nos van a precipitar a un grave final con el **Do2**, la nota mas grave del instrumento.

Musical score for Viola and Piano, measures 96-98. The Viola part shows a melodic line with dynamic markings *fff* and *ffff*. The Piano part continues with dense chordal textures and dynamic markings *fff* and *ffff*.

De esta manera el esquema estructural de este primer movimiento quedaría establecido de la siguiente manera:

<b><u>PRIMERA SECCIÓN [1-13]</u></b>
<b><u>SEGUNDA SECCIÓN [14-35]</u></b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Subsección A [14-25]</li> <li>• Subsección B [26-35]</li> </ul>
<b><u>TERCERA SECCIÓN [36-54]</u></b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Puente [36-37]</li> <li>• Parte A [38-41]</li> <li>• Parte B [42-54]</li> </ul>
<b><u>CUARTA SECCIÓN [55-74]</u></b>
<b><u>QUINTA SECCIÓN [75-98]</u></b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Subsección A' [75-90]</li> <li>• Subsección B' [91-98]</li> </ul>

- **SEGUNDO MOVIMIENTO (Vivo e giocoso ma con anima “*negra* = 124”)**

Se trata de un “**Vivo e giocoso ma con anima**”, aunque la indicación metronómica está establecida como *negra* = 124. Además de este hecho, las distintas figuraciones rítmicas que lo conforman lo convierte en un movimiento de muy difícil ejecución tanto para la Viola como para el Piano.

Del mismo modo que en el primero, este segundo movimiento está también dividido en cinco secciones a las que hay que añadir una pequeña introducción al comienzo.

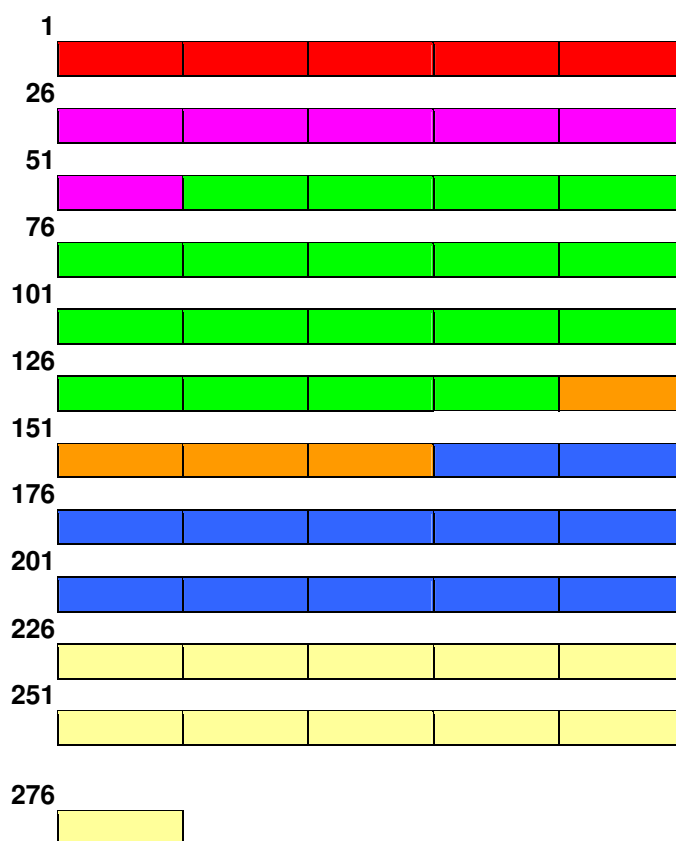
Así pues entre los compases [1-27] encontramos dicha **Introducción**. La **Primera Sección** comienza en el compás [28] y se prolonga hasta el [55]. La

**Segunda Sección** se encuentra comprendida entre los compases [56-146], siendo la más extensa de todas. La **Tercera Sección**, que tiene tal y como pasaba con la cuarta sección del primer tiempo carácter de *intermezzo*, la encontraremos entre los compases [147-164]. En el compás [165] encontramos el comienzo de la **Cuarta Sección** que se prolonga hasta el compás [224]. La **Quinta Sección** nos va a conducir al final de esta Sonata y se encuentra delimitada por los compases [225] al [280].

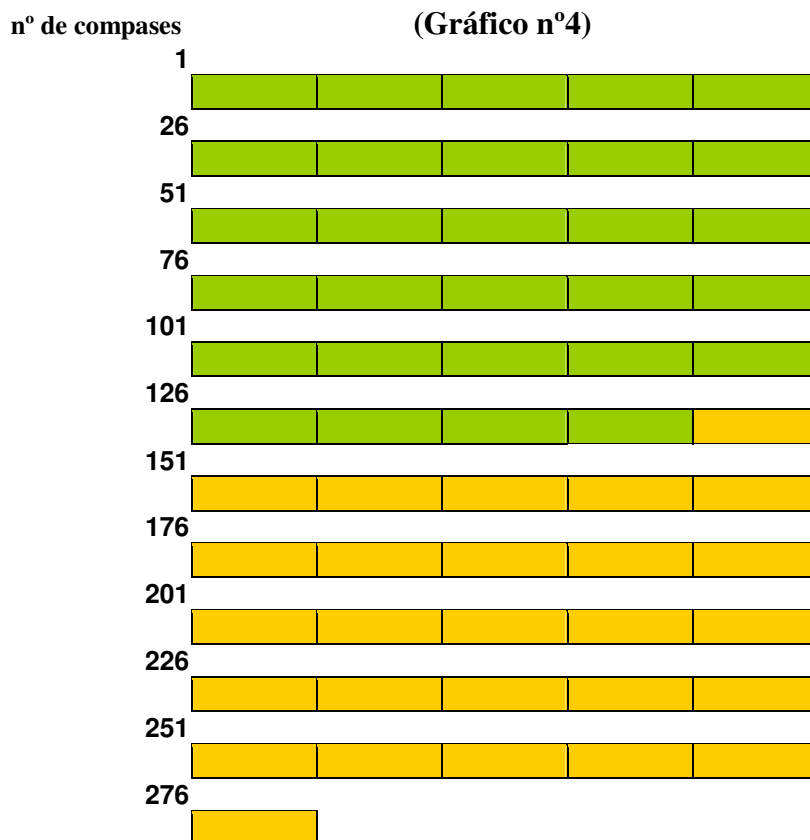
En el gráfico nº 3 que encontramos a continuación, podemos ver cómo no se produce el equilibrio entre las distintas secciones que encontrábamos en el primer tiempo.

nº de compases

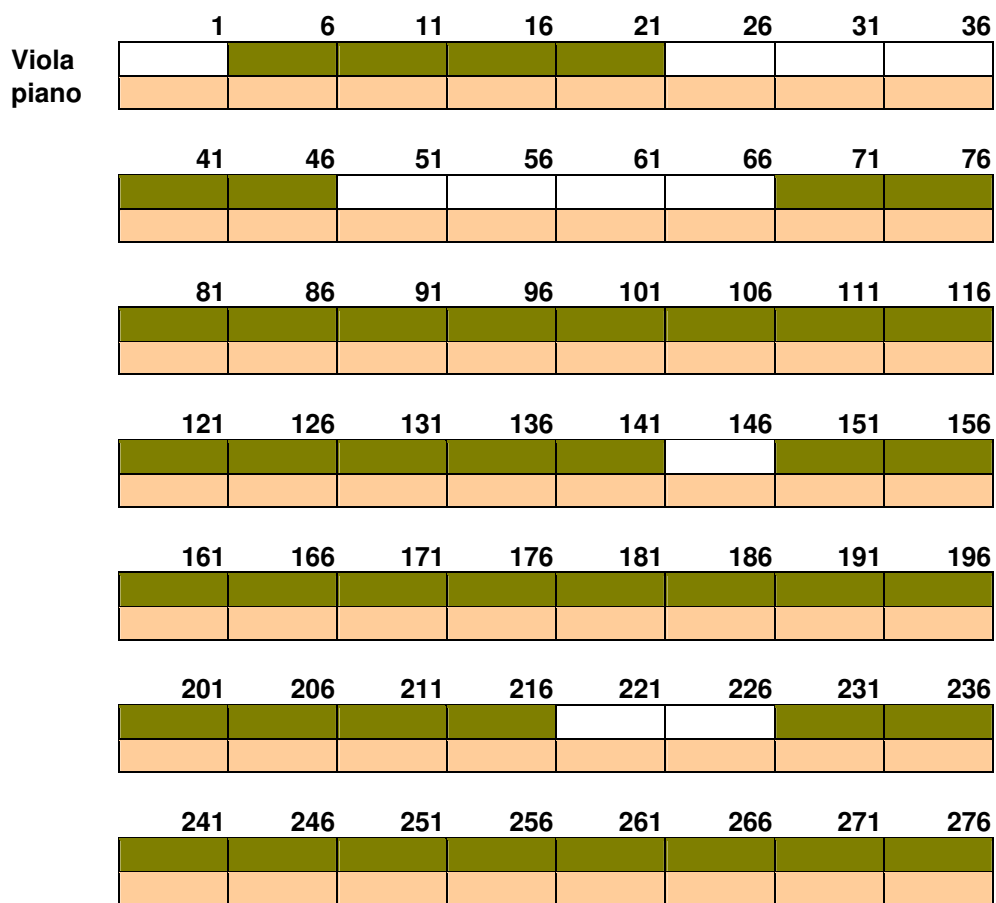
(Gráfico nº3)



No obstante existe una evidente proporción que divide a este segundo movimiento en dos mitades casi iguales, resultado de la suma de la introducción, 1ª y 2ª Secciones por un lado y la 3ª, 4ª y 5 Secciones por otro (gráfico nº 4).



Vamos ahora a ver la presencia que presenta la Viola en este segundo movimiento, ya que el piano, tal y como ocurría en el primero, mantiene su presencia de manera constante, aunque la densidad de éste variará notablemente dependiendo de la sección en la que nos encontremos, como vemos en el gráfico nº 5.



(Gráfico n°5)

La **Introducción** [1-27] comienza con seis compases de piano solo, cuyo diseño principal, desde el punto de vista interválico, es el de 3ª menor.

*Vivo e giocoso ma con anima* ca ♩ = 124

Viola

Piano

*p*

*poco cresc.*



Este diseño es producto de una mutación de los compases [73-74] del primer movimiento.

Musical score for Viola and Piano, measures 73-74. The Viola part is mostly silent, with a few notes in measure 74. The Piano part features a complex texture of chords and moving lines. Dynamics include *sempre. fff*.

Se puede observar cómo la 3ª menor era también el intervalo que marcaba el transcurrir del discurso musical interválico en este episodio del primer movimiento como ya se señaló anteriormente.

Este intervalo va a ser también el que dé origen al motivo principal que va a estar presentado por la viola [6-8] y que será el material fundamental con el que se va a construir este segundo movimiento.

Musical score for Viola, measures 6-8. The Viola part shows a melodic motif starting with a half rest followed by a series of notes. Dynamics include *mf*.

En los compases siguientes sufrirá una serie de pequeñas variaciones, que tras un paréntesis de 4 compases, nos conducirán a la mutación de la cabeza de motivo

Musical score for Viola, measures 6-8. The Viola part shows a simplified version of the motif from the previous block. Dynamics include *mf*.

tanto desde el punto de vista rítmico, como melódico.

Musical score for Viola, measures 18-20. The Viola part shows a more complex melodic line with slurs and accents. Dynamics include *cresc. molto*.

Por otro lado el comportamiento del piano durante toda la introducción es evidentemente vertical.

Como vemos en el ejemplo anterior tenemos una buena muestra de esta verticalidad que predomina durante toda la introducción.

La **Primera Sección** comienza en el compás [28], y se inicia con un comentario del piano, en el que sigue presente el diseño de 3ª menor.

Las células rítmico-melódicas que componen esta **Primera Sección** muestran todavía una gran cercanía al material utilizado en la **Introducción**. Como vemos en el ejemplo siguiente, en el diseño que utiliza la viola es muy fácil advertir la variación que se hace del motivo, citado anteriormente, de la introducción.

Esta evidente utilización se va a mantener a lo largo de la **Primera Sección**. Incluso en sus últimos compases [53-55].

Aunque en esta ocasión se trate de una aumentación del motivo principal.

La **Segunda Sección** es, con diferencia, la más extensa de las que forman este segundo movimiento. Abarca desde el compás [56] hasta el [146]. En ella se produce un cambio de *tempo* que nos viene dado por un *rit. molto* final de la sección anterior.

Tras una breve introducción, el piano nos conduce, apenas 8 compases después, a un nuevo cambio de *tempo* que se produce en el compás [64].

Por un lado vemos como la indicación de “*accel. molto*” nos trasladan a una nueva indicación de *tempo* que va a tener una gran importancia dentro de este segundo movimiento.

68 *Con moto ca. (negra=104)*

Viola

Piano

*pp*

*Con moto ca. (negra=104)*

*p*

Por otro lado vemos cómo el diseño de *semicorcheas* que presenta el piano en el compás [64] (ver ejemplo correspondiente a este compás), se va a convertir en el verdadero motor de toda esta **Segunda Sección**, alcanzando, podríamos decir, su “forma definitiva” en los compases [100] al [106], donde se produce una homofonía entre la viola y el piano. Tanto la mano izquierda como la derecha del piano realizan el mismo diseño, separadas por un intervalo de 13<sup>a</sup> menor, mientras que la viola suena en un registro agudo situado a una 8<sup>a</sup> Justa por encima de la mano derecha del piano.

100 *spicatto.*

Viola

Piano

*ff*

*ff*

*simile.*

*simile.*

En el resto de esta **Segunda Sección** podemos observar elementos que demuestran la utilización del material presentado en el primer movimiento y que justifican la calificación de esta Sonata como cíclica.

131 *tempo.*

Viola

Piano *tempo.*

136

Viola

Piano *ff*

En este fragmento vemos en los compases [131-134], la utilización de los intervallos de 3<sup>a</sup> menor y 4<sup>a</sup> justa desde el punto de vista melódico, así como los de 4<sup>a</sup> aumentada desde el punto de vista armónico. Esto mismo sucedía al comienzo de la **Primera Sección** del primer movimiento. Vemos también cómo el piano vuelve a tener el tratamiento vertical que tuvo en principio, abandonando la horizontalidad que adaptó en el primera parte de esta sección. Del mismo modo en el piano se traza un diseño de 4<sup>a</sup> disminuidas agrupadas de tres en tres y separadas por un *silencio de corchea*, que trastocan la acentuación normal de los compases escritos.

Esta **Segunda Sección** va a prolongarse hasta el compás [146] descansando el discurso melódico sobre un largo acorde mantenido por la Viola y construido por cuartas.

146

Viola

Piano

*Adagio estenso e solenne (negra=52)*

*pp*

*f*

El ejemplo anterior nos muestra el fin de la **Segunda Sección**, y el comienzo de la nueva **Tercera Sección** que comienza en el compás [147].

Un nuevo cambio de *tempo* nos dará un merecido respiro tras la tensión acumulada a lo largo de la amplia **Segunda Sección**. De este modo la **Tercera Sección** que aquí comienza tiene carácter de *intermezzo*, y se desarrolla entre los compases [147-164].

La Viola es la gran protagonista en esta sección, como se puede apreciar en el compás [150]. Acordes de tres notas y dobles cuerdas van a ser el diseño principal de esta sección, y todo ello va a tener lugar en el registro agudo del instrumento.

150  
Viola  
*p*  
*mf*  
*f*  
*piu mossop e accel. poco a poco (negra=60)*

156  
Viola

Su importancia se ve aumentada, si cabe, por la disminución de la presencia del piano que vive ahora un pequeño paréntesis en su actividad. Su función se limita a “salpicar” los acordes de la viola con tímidas reacciones, la mayor parte de las veces a contratiempo de ésta.

152  
Viola  
*mf*  
*f*  
*piu mosso e accel. poco a poco (negra=60)*

Piano  
*mf*  
*f*  
*piu mosso e accel. poco a poco (negra=60)*

Un “*accel. poco a poco*” nos llevarán hasta el segundo *tempo* en importancia de este segundo movimiento, con el que comenzará en el compás [165] la **Cuarta Sección**.

En esta la viola utilizará básicamente en su discurso melódico el intervalo de 3ª menor y el de 5ª disminuida (enarmónico del de 4ª aumentada) como podemos ver en los ejemplos correspondientes a los compases [166], [169], [170]...

Desde el punto de vista rítmico, vemos cómo se utilizan fórmulas ya presentadas en el primer movimiento.

Por otra parte, el piano tendrá un comportamiento imitativo con respecto a la viola a lo largo de toda esta **Cuarta Sección**, esto es la primera vez que ocurre a lo largo de la Sonata. Ya hemos dicho en reiteradas ocasiones que ambos instrumentos han compartido el material temático con el que se ha construido esta obra, no obstante

nunca como en esta sección y en determinados momentos de la quinta, se ha producido la imitación de una forma tan evidente.

Musical score for Viola and Piano, measures 176-177. The Viola part features a melodic line with triplets. The Piano part features a bass line with chords and a treble line with single notes.

Como podemos comprobar, en los compases [176] y [177] la mano derecha del piano reproduce exactamente aquello que la viola dijo en el compás anterior con la sola diferencia de que en esta ocasión se reproduce a una 2ª mayor más alta. No siempre las imitaciones son tan evidentes, lo más frecuente es que en éstas se produzca una mayor mutación rítmica e interválica.

En los compases [196-199], se va a producir de nuevo una homofonía entre la viola y la *clave* del **Sol** del piano, en este caso la homofonía no será total como ocurría en la **Segunda Sección** de este movimiento.

Musical score for Viola and Piano, measures 196-199. The Viola part features a melodic line with triplets and a "sempre cresc." marking. The Piano part features a bass line with chords and a treble line with chords.

No obstante este fragmento nos va a conducir a lo que podríamos llamar la **Coda** de esta sección. En ella, (compás [201]) aparece el piano tal y como lo vimos en la introducción, mientras la viola tiene asignada unas notas de figuración larga, si tenemos en cuenta lo que ha sido hasta ahora su comportamiento rítmico.



201

Viola

Piano

De alguna forma esto nos indica un final cercano, aunque a partir del compás [210] el piano volverá a imitar a la viola de forma evidente.

210

Viola

Piano

En el compás [218] la viola descansa en un intervalo de 7ª mayor, el mismo con el que se inició esta obra. De nuevo podemos pensar que la vuelta al inicio puede indicar que el final esta próximo tal y como sucede en la Sonata Clásica con la reexposición.

218

Viola

Piano

*ff*

*ff accel.*

*accel.*

Este intervalo escrito bajo un calderón da paso a la **Quinta** y última **Sección**. En ella volvemos al *tempo* inicial de este segundo movimiento.

El comportamiento de la viola en los compases [226-227], con un diseño armónico de 7<sup>a</sup> disminuida, nos recuerda a las dobles cuerdas de la introducción del primer movimiento de esta sonata.

Musical score for Viola and Piano, measures 226-227. The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The Viola part begins with a forte (*sfz*) dynamic, playing a half note F#4, followed by a half note G4, and then a half note A4. The Piano part consists of a series of chords: F#4-A4-C#5, G4-B4-D5, A4-C#5-E5, and F#4-A4-C#5. The score includes dynamic markings *sfz* and *sfz*.

Mientras, el piano se acerca cada vez al diseño de los primeros compases de este segundo movimiento.

En el compás [233] la viola recupera el motivo que ya nos presentó en los primeros compases y lo va a mantener prácticamente hasta el final con variaciones rítmicas y de altura, convirtiéndose casi en un *ostinato*.

Musical score for Viola and Piano, measure 233. The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The Viola part begins with a half note F#4, followed by a half note G4, and then a half note A4. The Piano part consists of a series of chords: F#4-A4-C#5, G4-B4-D5, A4-C#5-E5, and F#4-A4-C#5. The score includes dynamic markings *sfz* and *sfz*.

Mientras el piano, que volverá a tener un comportamiento vertical, salvo en determinados momentos en los que imita tímidamente a la viola, parece que sigue luchando con el fin de acercarse cada vez más a lo que fue su diseño en los primeros compases de este segundo movimiento.

En el compás [264], comienza a desarrollar la viola un diseño en *semicorcheas*.

264

Viola

*pp subito.* *cresc. moltissimo.*

Piano

*pp subito.* *cresc. moltissimo.*

Este diseño nos va a llevar, desde un *pp subito* y fundamentado en el intervalo de 3ª menor, hasta el final de la obra. Sin duda éste recuerda mucho al que ya escuchamos en el primer movimiento.

277

Viola

*fff* *ritenuto.* *fff*

Piano

*ff* *ritenuto.* *fff*

Esta constante reutilización que **Roncero** hace del material a lo largo de los dos movimientos que componen esta Sonata se convierte sin duda en el elemento unificador de su discurso musical.

La repetición es una constante en la producción musical de este autor. Algo que no ha estado muy bien visto en la composición contemporánea desde la segunda mitad del siglo XX, pero que sin embargo es un elemento de unidad que ha sido

utilizado históricamente por todas las artes. No olvidemos que Schoenberg dijo: “*repetir sí, pero jamás exactamente, el copiar es trabajo de copista*”.

Esquematizando todo lo comentado acerca de este segundo movimiento, su estructura quedaría establecida de la siguiente manera:

<b><u>INTRODUCCIÓN [1-27]</u></b>
<b><u>PRIMERA SECCIÓN [28-55]</u></b>
<b><u>SEGUNDA SECCIÓN [56-146]</u></b>
<b><u>TERCERA SECCIÓN [147-164]</u></b>
<b><u>CUARTA SECCIÓN [165-224]</u></b>
<b><u>QUINTA SECCIÓN [225-280]</u></b>

Por ello, el esquema formal de esta Sonata sería:

**PRIMER MOVIMIENTO (Grave “*negra* = 52”)**

**PRIMERA SECCIÓN [1-13]**

**SEGUNDA SECCIÓN [14-35]**

- Subsección A [14-25]
- Subsección B [26-35]

**TERCERA SECCIÓN [36-54]**

- Puente [36-37]
- Parte A [38-41]
- Parte B [42-54]

**CUARTA SECCIÓN [55-74]**

**QUINTA SECCIÓN [75-98]**

- Subsección A' [75-90]
- Subsección B' [91-98]

**SEGUNDO MOVIMIENTO (Vivo e giocoso ma con anima “*negra* = 124”)**

**INTRODUCCIÓN [1-27]**

**PRIMERA SECCIÓN [28-55]**

**SEGUNDA SECCIÓN [56-146]**

**TERCERA SECCIÓN [147-164]**

**CUARTA SECCIÓN [165-224]**

**QUINTA SECCIÓN [225-280]**

### 2.8.8. Estudio técnico-pedagógico y criterios de interpretación.

La *Sonata para Viola y Piano de V. Roncero* es una obra de enorme dificultad rítmica e interpretativa. Requiere del violista una técnica depurada para conseguir una correcta afinación así como una agilidad y sincronización de ambas manos, en ciertos pasajes, propias de verdadero virtuoso, habida cuenta del lenguaje totalmente atonal en el que los efectos, cambios extremos de registro y dobles cuerdas de intervalos aumentados y disminuidos, aparecen de manera constante en toda la partitura.

## PRIMER MOVIMIENTO “*Grave*”.

- **Consideración previa:** Movimiento de carácter pesante y amplio, (tempo lento como indica el compositor, *negra* = 52), pero siempre sorpresivo, dada la alta gama de matices tímbricos que aparecen súbitamente.

### [1]

- **Ejecución:** Compás de tres acordes.

1. El primero, de *blanca*, debe atacarse desde la cuerda y al talón del arco para producir un acento y mantener la intensidad del sonido en *ff* a lo largo de todo el arco. Marcado con un calderón, es un acorde sin medida establecida, por lo que podemos hacer que suene el tiempo que consideremos oportuno.

2. El segundo, sin embargo, dura tan solo un tiempo de *negra*. Se debe ejecutar arco arriba y también con acento. Conviene acelerar la velocidad del arco para ir de la punta al talón y, de este modo, abordar el tercer y último acorde.

3. Atacar arco abajo desde el talón. Este último acorde sigue los mismos criterios de interpretación que el primero pero debe ser algo más breve ya que esta vez tiene un valor de *negra* con calderón, y no de *blanca*.

*Grave*

Viola

*ff*

- **Interpretación:** Conviene utilizar el *vibrato* tan solo en el segundo acorde y un poco al final del tercero quedando el primero totalmente plano sin *vibrato*.

## [2]

- **Atención:** El piano muy *staccato* (picadas) y sin expresividad. Estrictamente metronómico y sin ningún tipo de *rubato*.

## [22-24]

- **Textura del sonido:** El sonido de estos compases, en los que la viola canta en registros graves, debe ser potente y destacado. En caso contrario se corre el riesgo de que el discurso del piano vele la presencia de la viola impidiendo que pueda apreciarse.

- **Recomendación:** Es importante interpretarlo casi en *ff* en lugar de *f* como indica el compositor además de un vibrado expresivo y vivo y un arco *legato*.

- **Arco:** Conviene utilizar la mitad inferior del arco en este pasaje dejando todo el peso del brazo sobre la cuerda.

- **Digitación:**

Vla

*f*

## [26-33]

- **Interpretación:** En los tres primeros compases de este pasaje no utilizaremos el recurso del vibrato. Sí lo haremos a partir del compás [29] en donde el *vibrato* viene acompañado de un gran *crescendo*.

Es importante empezar el primer compás del pasaje con un sonido superficial y lejano. A partir del compás [27] entramos un poco más en la cuerda para obtener un sonido un poco más lleno, *mf*, a la vez que iniciamos un acelerando que culminará en el compás [33].

- **Ejecución:** Las *corcheas* que aparecen sueltas en estos compases se deben ejecutar muy rítmicas y destacadas como si cada una de ellas llevase un acento.

## [38-42]

- **Interpretación** Volvemos de nuevo al tempo inicial en estos compases en los que debemos permanecer totalmente metronómicos y fríos, es decir, sin buscar ninguna dirección melódica ni puntos de culminación o descanso. Tan solo hay que tener en cuenta el *crescendo* que culmina en el compás [42] en *ff*. Es también importante considerar todo el pasaje de *semicorcheas* [38-41] totalmente en *legato* como si fuera una sola ligadura la que abarcara con un arco todos estos compases.



- **Textura del sonido:** Comenzar el compás [38] *sul tasto* con un sonido más bien *flautado*, e ir paulatinamente aumentando la intensidad por compases.

## [42-45]

- **Interpretación:** el compás [42] debe interpretarse como el primero de la sonata pero esta vez con la medida que marca el compositor a tempo, sin *calderón* y ningún tipo de apoyo en ningún acorde y todos ellos con *vibrato*.

- **Arco:** Siempre los ejecutaremos al talón del arco. En el primer acorde del compás [43] recuperamos el arco abajo para continuar los arcos como vengan hasta el compás [48].

- **Ejecución:** Es muy importante ejecutar los acordes de tres notas a la vez, para ello es aconsejable alejarse del puente en donde las cuerdas son un poco más blandas y así facilitar que suenen tres cuerdas simultáneamente.

The image shows a musical score for Viola (Vla) from measures 42 to 45. The music is written in 2/4 time and consists of complex chords and triplets. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes. Dynamics include *ff* and *fff*. A vibrato (*v*) is marked over the final notes.

- **Textura del sonido:** Siempre muy potente, manteniendo siempre en toda la arcada de cada acorde la intensidad del sonido, con carácter y agresivo.

Como se puede observar se ha buscado una digitación que facilite el pasaje en la que la formación de los dedos (3-2-1) es predominante.

## [56-58]

- **Recomendación:** Resaltar principalmente la voz superior de las notas que tengan dobles cuerdas, con el fin de dibujar una línea melódica continua. Incluso en aquellas notas compuestas por acordes.

- **Interpretación:** Con un carácter muy *legato* y respetando el matiz de *pp* y con un tempo mucho más lento que el anterior de *negra* = 42, indicado en la partitura.



## [78-80]

- **Interpretación:** En estos dos compases se produce un efecto de *pp* con *crescendo* hasta *f* ya en el compás [79] para después por medio de un *decrescendo* llegar a un *mf* en el compás [80]. Nos ayudará el uso del *vibrato*, que debe ser más intenso a medida que el *crescendo* va hacia el *f*.

- **Arco:** Este efecto debe producirse empezando el compás [78] arco arriba, alejado del puente (*sul tasto*) para acercarse al puente a medida que avance el compás y poder atacar de este modo arco abajo la primera *negra sincopada* del compás [79] en un matiz de *f*.



- **Ejecución:** Como vemos el compás [79] y los dos primeros tiempos del [80] los realizaremos sobre la IVª cuerda destacando el *glissando* expresivo que se produce tanto a la subida a 3ª posición como a su bajada.

## [91-92]

- **Interpretación:** Este pasaje debe interpretarse con un *détaché* al talón del arco o casi más bien un *staccato* al talón. Siempre con mucha presencia sonora (*ff*) ya que el

registro es muy grave y el piano puede anular a la viola. Todo el pasaje se debe ejecutar en el talón del arco hasta el compás [94]. Debe resultar agresivo, muy sonoro y muy rítmico.

## [96-98]

- **Observación:** Estos últimos compases del movimiento, que presentan un discurso musical sincopado, discurren bajo una gran potencia sonora de *fff*, y nos conducen hacia un *ffff* por medio de un *crescendo* en las dos últimas notas.

- **Interpretación:** Para acentuar bien todas las síncopas que se producen en este pasaje y destacar así el diseño rítmico que se esconde en él, debemos recuperar el arco abajo en muchas de sus notas.

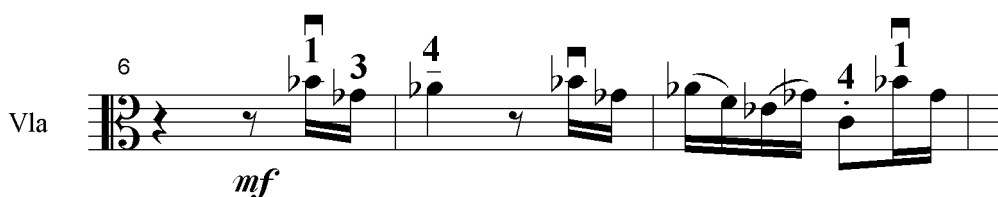
- **Ejecución:** Todo este pasaje debe realizarse al talón del arco, con todo el peso del brazo sobre las cuerdas, gran potencia sonora y *vibrato* muy intenso. Las dos últimas notas del movimiento [98] se deben atacar con toda la intensidad sonora posible del instrumento y gran agresividad, sin preocuparnos demasiado por la calidad del sonido.

## SEGUNDO MOVIMIENTO

- **Consideración previa:** En este movimiento el tempo es bastante rápido, de carácter vivo, alegre y desenfadado no exento de sentimiento, como nos indica el compositor (**Vivo e giocoso ma con anima negra** = 124). El discurso musical debe caminar siempre hacia adelante con frescura, evitando que la dificultad técnica de algún pasaje más difícil o virtuoso nos haga retrasar el ritmo de ejecución.

### [6-8]

- **Ejecución:** Este comienzo de la viola se debe realizar en la mitad inferior del arco desde la cuerda, mordiendo y atacando bien a la cuerda las *semicorcheas* sueltas. Por el contrario las *corcheas* presentan un carácter corto frente a las *negras* y *semicorcheas* ligadas que por el contrario presentan un carácter más largo a la cuerda.



- **Arco:** Como podemos apreciar la cabeza del tema de la viola siempre la ejecutaremos arco abajo y desde la cuerda.

### [15-23]

- **Ejecución:** Las *corcheas* de este pasaje deben ejecutarse muy cortas y agresivas. Totalmente al talón y desde la cuerda. A partir del compás [18] la última *corchea* irá acentuada por lo que tiene que sobresalir entre todas las demás del mismo compás.

15  
Vla  
*cresc.*

18  
Vla  
3 2 2 4 1

21  
Vla  
*cresc. molto*  
IIª c. IIª c.

- **Observación:** La digitación de los dos últimos compases [22-23] está pensada para que apoyen siempre los mismos dedos subiendo la mano un semitono por la IIª cuerda, como podemos apreciar en el ejemplo anterior.

- **Atención:** en estos dos compases al *p subito* y posterior *cresc. molto*. En efecto al cambio del 3/4 por el compás de 2/4 es importante realizar una pequeña respiración y comenzar *p* arco arriba en la primera corchea del compás [48].

47  
Vla  
4 2 4 3

48  
Vla  
4 2 4  
*p subito e cresc. molto*

## [53-55]

- **Interpretación:** Estos compases se deben interpretar con notas muy amplias, totalmente a la cuerda, en *ff* y con un vibrato muy activo y expresivo. Todo ello unido al *ritardando molto* que indica el compositor. Sobre la última *blanca* del compás [55], que lleva calderón, es importante realizar un gran regulador para abrir el sonido y conseguir un gran *cresc.* de efecto sonoro desgarrador, al margen de la calidad del sonido.

Vla

*ff rit. molto.*

- **Observación:** Obviamente la última blanca del compás [55] la ejecutaremos con todo el arco, mucho *vibrato* y arco arriba.

## [68-72]

- **Interpretación:** Pasaje muy *legato* y con un tempo más vivo (*negra* = 104) que el que anteriormente ha mostrado el piano. Hay que distinguir muy bien entre las notas acentuadas, las que no lo están y las que presentan rayas de apoyo, como ocurre con las *negras* del compás [71]. Es importante tocar con presencia (*mf*) para que el sonido de la viola sobresalga por encima del piano. Además, al igual que ha ocurrido anteriormente en algún pasaje de dobles cuerdas, se debe resaltar la voz superior para dibujar claramente una línea melódica continua.

Vla

con moto (*negra* = 104)

*mf* *poco cresc.*

## [90]

- **Interpretación:** Este pasaje de *semicorcheas* se debe interpretar totalmente a la cuerda con un corto *détaché*. Tan solo conviene tener en cuenta apoyar bien y con *vibrato* las *corcheas* que aparecen en el compás [91].

Vla

## [100-102]

- **Interpretación:** Aunque rítmicamente es idéntico al del compás [90] las *semicorcheas* de este pasaje se deben interpretar, por el contrario, en *spiccato*, por lo que resultarán más cortas que las anteriores. Sin embargo, la *corchea* se sigue apoyando.



- **Observación:** Realizaremos el *spiccato* al talón y no demasiado corto, es decir, con más movimiento horizontal del brazo derecho que vertical.

## [131]

- **Interpretación:** A tempo y las *corcheas* en *détaché legato*. Con matiz de *f*.



## [146]

- **Interpretación:** La interpretación de este compás es igual que la del compás [1] del primer movimiento, con la diferencia de que este primer acorde con *calderón* debe tener menos duración que el último. Por otra parte estos acordes no llevan acento. Todo el compás lo ejecutaremos bajo la dinámica de *ff*.



- **Observación:** Sin embargo sí lleva acento el acorde de *corcheas*, nota más breve que la que aparece en el primer compás del primer movimiento.

## [150]

- **Interpretación:** Este difícil pasaje de acordes debe ser interpretado con un carácter *legato* y totalmente a la cuerda manteniendo y alargando el sonido en cada uno de los acordes y dobles cuerdas. Sin acentos ni tirones bruscos.

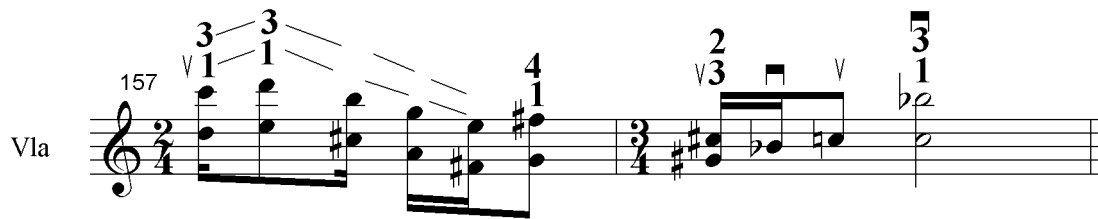
- **Recomendación:** Clarificar, en la medida de lo posible, el ritmo del pasaje. Debe ser un pasaje muy rítmico, aunque el tempo debe ser lento y sosegado, evitando precipitar los acontecimientos.

## [157]

- **Observación:** A partir del compás [155] cambia el carácter y el matiz del pasaje pasando a un *f*. y a una agógica un tanto más elevada (*negra* = 60).

- **Digitación:** En el compás [157] aparece un pasaje de intervalos de 7ª menor, de difícil ejecución. Lo más apropiado para su realización es la formación de los dedos (1-3) que conformarán el intervalo de 7ª en cada un de las dobles cuerdas.

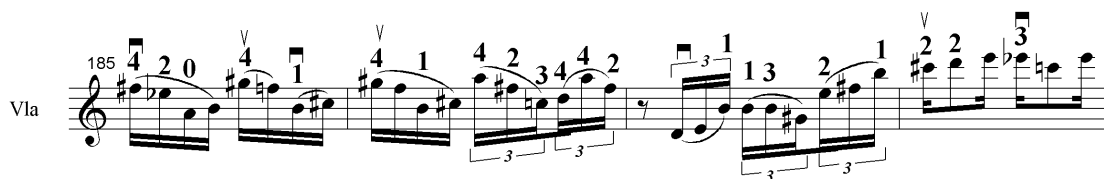




## [185-188]

-**Observación:** Se trata del pasaje de mayor dificultad técnica de toda la obra que exige mucha agilidad en los dedos de la mano izquierda y sincronización de ambos brazos. En efecto, se trata de un pasaje realmente rápido en el que la mano izquierda debe realizar enormes y rápidos cambios de posición.

- **Ejecución:** Se debe realizar el compás [185] y primer tiempo del compás [156] sobre la primera cuerda. Pasando a utilizar la Iª y IIª cuerda desde el último tiempo del compás [156].



- **Observación:** El pasaje alcanza registros muy agudos en el compás [188] donde la correcta afinación se hace difícil.

- **Técnica de estudio:** Para la correcta consecución de este pasaje se aconseja su estudio con ritmos.

## [258-262]

- **Interpretación:** Con mucha energía, gran sentido rítmico y con una dinámica de *f* o incluso *ff*. Con mucho peso del antebrazo del arco sobre las cuerdas para producir un gran sonido. Se debe interpretar a la cuerda más bien hacia la parte del talón del arco.



- **Justificación:** El registro de la viola no es muy brillante en este momento y el piano puede tapar fácilmente la voz de la viola.

- **Observación:** Como se puede apreciar en el ejemplo anterior en algunos momentos es conveniente recuperar el arco hacia abajo.

## [264]

- **Observación:** Se trata de un pasaje muy ágil que requiere de una correcta técnica de mano izquierda. La dinámica de los tres primeros compases del pasaje debe ser siempre de *pp*.

- **Digitación:** La principal dificultad que entraña este pasaje de *semicorcheas* es conseguir una adecuada digitación que facilite su interpretación. Se propone la siguiente:

- **Técnica de estudio:** estudiar con ritmos para conseguir claridad y velocidad adecuadas. Conviene recordar que los dedos de la mano izquierda no deben levantarse demasiado de las cuerdas.

## [267-268]

- **Ejecución:** En el último tiempo del compás [267] aparece un grupo de cuatro *semicorcheas* que conviene ejecutar a la cuerda en la parte del talón del arco, siguiéndole el compás [268] en el que aparecen saltadas en *spiccato*, al talón.

## Ubicación en la programación didáctica

Enclavamos esta sonata, por su enorme dificultad técnica, en el 4º y último curso de Grado Superior. En efecto esta obra requiere por parte del alumno unas elevadas capacidades técnicas como son:

- correcta agilidad y velocidad de mano izquierda,
- sincronización de ambas manos,
- correcta afinación,
- potencia y proyección del sonido,
- dominio de los golpes de arco,
- correcto uso de los distintos tipos de vibrado, según el pasaje,
- agilidad y destreza en cambios de posición extremos.

En el último curso de Grado Superior el alumno debe ser capaz de dominar por completo la técnica de su instrumento. Por ello el estudio de esta sonata es un medio eficaz de demostrar la consecución de los objetivos finales de Grado Superior.

<b>AUTOR:</b>	<b>JOSEP SOLER SARDÀ</b>		<b>02-03- 1935 Barcelona</b>
<b>TÍTULO:</b>	<b>Sonata para viola y piano “sobre un tema de Verdi”</b>		
<b>EDICIÓN:</b>	No se encuentra editada		
<b>ARCHIVOS DONDE ESTÁ REGISTRADA:</b>	Asociación Catalana de Compositores		
<b>FECHA DE COMPOSICIÓN:</b>	<b>1993 / 94</b>		
<b>MOVIMIENTOS DE LA OBRA:</b>	Escrita en un solo movimiento		
<b>DURACIÓN TOTAL DE LA OBRA:</b>	28’		
<b>ESTILO:</b>	Formalmente libre. Expresionista. Lenguaje personal influenciado por el dodecafonismo y Wagner.		
<b>RECURSOS VIOLÍSTICOS TÉCNICOS UTILIZADOS:</b>	Legato, pizzicato, pizzicato mano izquierda, glissando.		
<b>Nº DE PÁGINAS:</b>	Parte de viola: No existe  Partitura General: 3 hojas de portada, 1 página con los temas extraídos del <i>Réquiem</i> de Verdi y 26 páginas impresas. 2 páginas de contraportada.		
<b>DIMENSIONES DE LA PARTITURA:</b>	29’4 x 21 cm.		
<b>UBICACIÓN EN LA PROGRAMACIÓN DIDÁCTICA DE VIOLA DE LOS CONSERVATORIOS:</b>	6º curso Grado medio / 1er curso Grado Superior		
<b>GRABACIONES:</b>	- Compact Disc: Paul Cortese (Viola) y Michel Wagemans (Piano). Badalona. Auditorio del Conservatorio de Música de Badalona. Anacrusi produccions. 6 y 7 de junio de 1998.		
<b>OBSERVACIONES:</b>	- Estrenada por Pablo García Torrelles (viola) y Pascual Jover Asurmendi (piano) en concierto ofrecido en Valencia, Club Diario Levante, 28 de octubre de 2004.		

### 2.9.2. Ubicación de la obra y el compositor.

La *Sonata par viola y piano “sobre un tema de Verdi”* de **Joseph Soler** está compuesta en el transcurso del año 1993 en la ciudad de Barcelona y terminada por el compositor exactamente el 20 de febrero de 1994.

En el momento de la composición J. Soler desempeñaba el cargo de director del Conservatorio de Badalona y su principal actividad, además de las funciones inherentes a su cargo, era la creación musical.

El ambiente musical del momento ha variado poco con respecto al actual. La actividad musical siempre ha sido intensa en esta ciudad y la aparición de nuevos músicos y compositores es constante. Sin embargo, en opinión de **J. Soler** la consideración artística de los compositores ha empeorado sensiblemente. El compositor siente nostalgia de aquella época floreciente de 1940-60 en que los músicos y directores de orquesta mostraban gran interés en estrenar obras nuevas con las orquestas Municipal y del Liceo. Añora la actividad musical de **Toldrà** que contagiaba a todos con su entusiasmo y la contraponen a la de la última década en la que el compositor catalán se encontraba desmotivado y olvidado por los promotores culturales.

La actividad compositiva de **Soler** en el año de creación de esta *Sonata par viola y piano* es bastante intensa. A la *Sonata para viola y piano* siguieron, en 1993, un total de 11 obras más, entre las que se pueden destacar la *Sonata n° 4* para piano, su cantata *Prometheus unbound*, y *El Cant de Dèu* (poema para gran orquesta) por citar las más relevantes. Sin embargo solo escribió tres obras durante el siguiente año 94.

### 2.9.3. Biografía.

**Josep Soler Sardà** nace en Valencia el 25 de marzo de 1935. Pero se considera un compositor plenamente catalán ya que a las pocas semanas de vida sus padres se trasladaron a Vilafranca de Penedès (Barcelona), localidad en la que creció y donde desempeñó su labor profesional.

Es hijo único de una acomodada familia burguesa catalana, dedicada a la industria harinera. Sin embargo, pese a trabajar en principio en el negocio familiar,

Soler muestra una vocación musical muy acentuada, orientada hacia la composición desde una etapa muy temprana de su aprendizaje musical.

Las primeras nociones de música las recibe **J. Soler** del maestro de capilla de la basílica de Vilafranca, **Francesc Bové** (1876-1950) con el que la familia Soler mantenía magnificas relaciones.

También tuvo gran importancia en su formación la pianista **Rosa Lara**, también de Vilafranca del Penedès, quien fue primer premio del Conservatorio de París y que le inició en las lenguas francesa e inglesa, además de inculcarle los primeros conocimientos sobre lenguaje musical.

A los 16 años de edad contrajo la tuberculosis, enfermedad que le aisló del mundo exterior durante un año, y a los 17 fue expulsado del colegio de los jesuitas donde estudiaba, finalizando de esta manera una de sus etapas más oscuras.

Al tiempo que trabajaba en la empresa familiar estudió el último curso de Bachillerato en una academia de Barcelona. Más tarde, entró en la Universidad de Barcelona por el periodo de un año, en el que estudió filosofía y letras y derecho.

Frustrada su carrera universitaria, Soler se dedicó de pleno a su formación musical como compositor. **Josep Soler** ha tenido muy pocos maestros. Entre ellos cabe destacar primero a **Leibowitz**<sup>47</sup> en París y por otra parte a **Cristóbal Taltabull**<sup>48</sup> quien le enseñó contrapunto y fuga. En efecto, en enero de 1960 marchó a París, durante una semana, par buscar consejo del gran ensayista y director **Leibowitz**, gran defensor del serialismo. Este fue un breve pero determinante maestro para el joven compositor. En 1964 recibió las enseñanzas, en Barcelona, del que sería su más directo profesor, **Cristóbal Taltabull**.

Hacia 1965 la vinculación con la empresa familiar desaparece y **J. Soler** se ve obligado a impartir clases particulares de tipo general y colabora en diversos trabajos en enciclopedias y obras de divulgación musical.

En el curso de 1967-68 se crea el Grup de Compositors en la ciudad de Barcelona del que **J. Soler** forma parte.

En el curso 1970-71 ingresa como profesor en el Conservatorio de Barcelona hasta el año 1986. Primeramente como profesor de Historia y estética de la música hasta el año 1982, para hacerse cargo más tarde de la especialidad de composición a la retirada de **X. Montsalvatge** de esta especialidad.

---

<sup>47</sup> Discípulo de Ravel, A. Webern y también amigo de Schoenberg.

<sup>48</sup> Discípulo de Max Reger.

En el año 1981 entra a formar parte como director del Conservatorio de Badalona en el que además ha impartido la especialidad de composición.

Los principales reconocimientos que ha tenido **J. Soler** son: el Premio Ciudad de Barcelona en 1962 y una segunda vez en 1978, el Premio de la Ópera de Montecarlo en 1964, el Premio Oscar Esplà en 1982 y en 1983 ingresa en la Real Academia de San Jorge.

**Josep Soler Sardá** es una figura fundamental de la Generación del 51 en el ámbito barcelonés.

#### 2.9.4. Notas sobre el catálogo.

El catálogo<sup>49</sup> de **J. Soler** presenta más de 100 obras entre las cuales hay una importante parcela para la voz humana, además de multitud de obras de cámara, para piano y para órgano. También hay una importante presencia del género sinfónico y la música religiosa. Especial mención hay que hacer de su catálogo de óperas de las que podemos encontrar más de 11 títulos, algo inédito en la España de la segunda mitad de siglo XX. J. Soler siempre ha tenido un gran interés por la ópera y el drama en general.

En el catálogo presentado por el compositor la viola ocupa un importante papel. En este sentido ha compuesto varias obras para viola sola, viola con piano o viola en agrupaciones instrumentales. Buen ejemplo de ello son sus dos Sonatas: *sonata para viola y piano* “sobre un tema de Verdi” 1993, *Sonata nº 2 para viola y piano* 2001; obras para viola sola: *Pieza para viola sola* 1987, *Liebeslieder* 2003; obras para viola y piano: *Variaciones y fuga sobre un tema de A. Berg* 1979; y numeroso tríos y cuartetos en donde la viola destaca por su importancia en el grupo. En la ópera en dos actos, *La Tentation de Saint Antoine*, acto primero, compases [245-265], la orquesta queda reducida a la solista (la Reina de Saba) acompañada tan solo de cuatro voces de violas. De esta manera se crea la atmósfera deseada por el compositor. También en su ópera de cámara *Murillo* en su instrumentación utiliza la viola en lugar del violín.

A partir de la segunda mitad de la década de los 80, Soler ve cómo se estrenan parte de sus óperas y obras orquestales. En 1986 se estrena su ópera *Edipo y Yocasta* en

---

<sup>49</sup> Catálogo que se encuentra en el Anexo I.

el Liceo de Barcelona, los *Dos poemas para orquesta* en 1990, y en ese mismo año se estrena en el festival de música contemporánea de Alicante la obra orquestal *Le Christ dans la Banlieue*

### 2.9.5. Estilo.

Por lo que se refiere al estilo compositivo de Josep Soler podemos distinguir principalmente dos grandes etapas.

La primera se extiende hasta el año 1974 y comprende principalmente música religiosa. Su estilo compositivo gira en torno al serialismo. Además, entre los años 1968 y 1970 con la composición de varias obras como *Lacrimae e Inferno*, Soler experimenta con nuevas grafías y con microtonalismos. De este modo las partituras no presentan indicación de compás; los instrumentos trabajan con notas cortas y notas tenidas en el sistema de puntos y líneas; aparece la grafía de los cuartos de tono sobre las notas, etc.

La segunda, y última, etapa parte del año 1975. El estilo de **Soler** busca un lenguaje más personal. En cuanto a la armonía, el compositor abandona la técnica serial estricta y se acerca más a “lo tonal”, combinando las influencias heredadas de compositores tan distintos como **Wagner**, **Schoenberg** y **Berg**<sup>50</sup>: en **Soler** la armonía se basa principalmente en la utilización continua del acorde del Tristan<sup>51</sup>, que utiliza en las doce formas de la serie, y a los que añade apoyaturas, retardos, anticipaciones, etc... Este acorde siempre ha estado presente en su obra, incluso en las primeras composiciones. Y poco a poco a través del tiempo ha ido tomando tanto protagonismo en su música que ha llegado a convertirse en la base armónica de su música.

Por otra parte cabe destacar el papel que desempeñó en su formación el compositor **Cristóbal Taltabull**, que le inculco la moral y la decencia del compositor frente a su obra. Estas cualidades significan el compromiso que asume el compositor frente a su propia música al rebelarse contra las imposiciones de la moda o lo comercial. La obra debe responder sinceramente a las convicciones profundas de cada uno. Como protesta por el sentimiento de descontento que le produce la situación lamentable por la

---

<sup>50</sup> Aunque el propio Soler califica su tipo de escritura más cercana a la escritura que utilizaba J.S. Bach. Sobre todo en el contrapunto.

<sup>51</sup> Acorde que recibe este nombre por ser utilizado en la ópera *Tristán e Isolda* de R. Wagner.



que considera que pasa la vida artística y musical de su ciudad, **Soler** concibe su trabajo al margen del público y de los gustos convencionales de la música y se aferra a las virtudes mencionadas, heredadas de su maestro. Con ello justifica **Soler** la separación tradicional que existe entre artista y público desde el s. XIX y que alcanza ahora dimensiones sin precedente. Durante su aprendizaje con este maestro mejoró su técnica en el plano de la instrumentación y pudo conocer y familiarizarse con los clásicos del siglo XX.

La *sonata par viola y piano* de **J. Soler** presenta los recursos técnicos típicos de la escritura que utiliza **J. Soler** después de 1975. Se trata en definitiva de una constante repetición de los mismos elementos temáticos, que nunca aparecen escritos del mismo modo a lo largo de toda la obra. En efecto en este sentido **Soler** emplea la filosofía de la escuela de Viena que se basa en la constante repetición pero siempre variada y nunca igual. La mera repetición por si misma es trabajo del copista y no del compositor.

**Soler** presenta una música pesimista y profunda en sus obras, fiel reflejo de su personalidad. Música profundamente religiosa en el sentido trascendente, no en el eclesiástico y con una importante carga lírica emocional. Música intimista y recatada y en cierto modo nostálgica.

#### 2.9.6. Génesis de la obra.

El tiempo invertido en la composición de esta sonata fue alrededor de un año (entre 1993 y el 20 febrero de 1994). Esto fue debido principalmente a la intensa labor compositiva que llevaba el compositor sobre todo en el año 1993 durante el que produjo 12 obras incluida esta sonata para viola y piano.

La sonata par viola y piano se inspira en dos pequeños temas del *Réquiem* de **Verdi**, según anuncia el subtítulo, que dan origen a una serie de variaciones que se yuxtaponen y se entremezclan de principio a fin de la obra en una melodía que nunca acaba, prácticamente infinita. Estos temas aparecen en la *Sonata para viola y piano* tan modificados que a menudo tan solo se intuyen. Representan la idea generatriz pero rara vez aparecen en su estado original. Podríamos decir que el compositor ha escrito su *Sonata* hechizado por la hermosura de estos dos temas, pero en ningún momento ha querido copiarlos o plagiarlos literalmente.

Esta sonata está dedicada al violista **Paul Cortese**, que fue el primero en grabarla.

### 2.9.7. Análisis musical.

La *Sonata para Viola y Piano (sobre un tema de Verdi)* de **Josep Soler** es una obra expresionista de carácter intimista que consta de un solo movimiento, escrita en el transcurso del año 1993 y finalizada el 20 de febrero de 1994.

De entrada aparecen con claridad tres elementos que dan homogeneidad a la obra y refuerzan su unidad:

a) una evidente inspiración en un tema de **Verdi**, según anuncia el subtítulo, que da origen a una serie de variaciones que se yuxtaponen y se entremezclan de principio a fin de la obra en una melodía que nunca acaba, prácticamente infinita.

b) una extraña y casi obsesiva presencia del acorde del **Tristán** que impregna la obra en su totalidad dándole una sonoridad de tintes melancólicos.

c) la influencia del dodecafonismo, entendido de una manera muy especial y particular por el compositor, ya que afecta a la utilización aleatoria del acorde del **Tristán**.

Tres son, igualmente, las influencias directas que se perciben con nitidez en el análisis de la obra.

A) Por un lado la influencia de **Verdi**, en cuanto al tema. En efecto, **Soler** se inspira en el *Requiem* de **Giuseppe Verdi**. Y más concretamente en los compases [138] y siguientes y [145] y siguientes de su 7º y último movimiento “Libera me”. En este movimiento podemos encontrar no uno sino dos temas que van a ser fundamentales para la posterior composición de la sonata para viola y piano. El primero, que llamaremos **Tema R1**, correspondería al tema que presenta la soprano solista acompañada del coro *a capella* en el compás [138].

138

Soprano

*espr.*

do - na e - is, dona e - is, e - is

*ppp*

El segundo tema, que llamaremos **Tema R2**, lo presenta también la soprano solista, con el coro *a capella*, desde el compás [145].

Musical score for Soprano, measures 145-149. Measure 145 is marked *dolcissimo* and *portate*. The lyrics are "et lux per - pe - tu - a lu - ce - at e - is,". Measure 149 is marked *ppp* and the lyrics are "lu - ce - at e - is,".

Estos dos temas en que **Soler** se inspira aparecen en la *Sonata para viola y piano* tan modificados que a menudo tan solo se intuyen. Representan la idea generatriz pero rara vez aparecen en su estado original. Podríamos decir que el compositor ha escrito su *Sonata* transportado por la hermosura de estos dos temas del *Requiem*, pero en ningún momento ha querido copiarlos o plagiarlos literalmente. Realmente al escuchar la obra no es fácil reconocer en ella los temas originales.

B) La segunda influencia, que afecta a la técnica compositiva de **Soler**, se debe a **Wagner** y consiste por un lado en el empleo del recurso al concepto de melodía infinita y por otro en la utilización constante y generalizada del acorde del **Tristán e Isolda**. Este acorde está extraído del comienzo de la obra de **Wagner**, en una reducción para piano que realizó el propio **Soler**, como vemos en el siguiente ejemplo.

Musical score for Piano, measures 1-4. The tempo is *Langsam und schmachtend*. The score shows a melodic line in the right hand and a sustained chord in the left hand. The chord is marked *velli. pp*. The instrumentation includes 2 oboes, 2 fagots, 2 clarinetes, and a cor inglés.

Seguidamente **J. Soler** aísla este acorde realizando una serie dodecafónica con acordes del **Tristán** en tercera inversión, dispuestos cromáticamente y en sentido descendente, tal y como aparece a continuación:

serie

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

En efecto, esta serie acordal va a ser el patrón armónico de toda la *Sonata para viola y piano*. La utilización del acorde es muy diversa en cuanto a la disposición, aunque su composición es evidentemente la misma. El encadenamiento de estos acordes no responde a ninguna regla preestablecida sino que se hace de un modo arbitrario y libre. Es normalmente la melodía de la viola, que generalmente representa la nota superior, la que determina el acorde que se debe utilizar. Pero cuando la escritura musical se hace densa los acordes se suceden bruscamente y sin ningún tipo de preparación o enlace, mientras que a menor densidad mantienen notas comunes entre sí, mediante un mayor uso de los acordes que las contienen. En ocasiones el acorde del **Tristán** suena puro y claro en el acompañamiento del piano, completado, o no, con la voz de la viola; en otras **Soler** recurre a procedimientos armónicos como el de nota añadida, anticipación o retardo, que los hace más difícilmente reconocibles. A veces incluso, el acorde del **Tristán** se desgrana en segmentos arpegiados con lo que toma una disposición horizontal.

C) Es innegable por último, la gran influencia que ha tenido en la obra de **Soler** la técnica dodecafónica heredada de **Schoenberg** y la Nueva Escuela de Viena. Su trayectoria creativa evoluciona, sin embargo, desde un discurso musical atonal, puramente dodecafónico, a un universo más cercano al oyente. Esta cercanía viene dada precisamente por la utilización del acorde del **Tristán**, construido en todos los grados de la serie dodecafónica arriba indicada. El lenguaje utilizado por **Soler** se halla por tanto a medio camino entre el dodecafonismo puro y la armonía clásica.

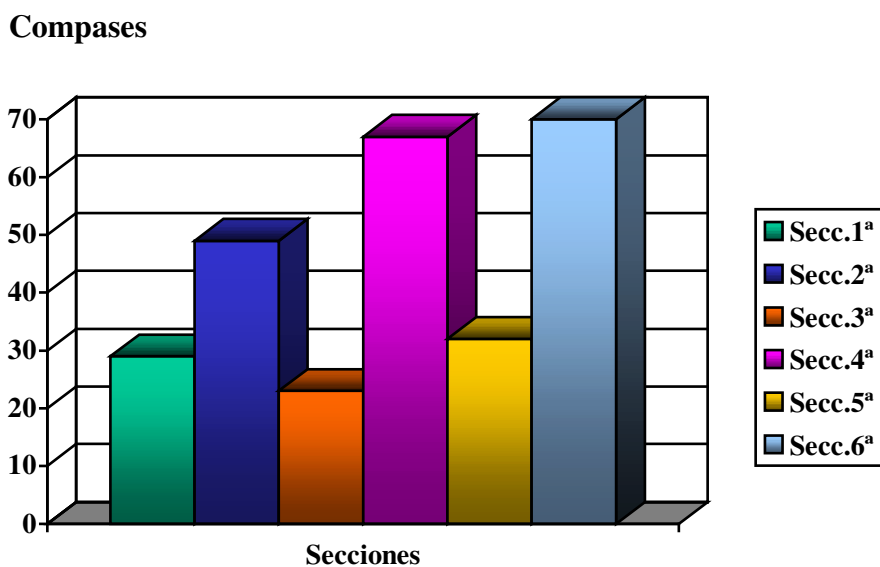
Esta *Sonata para viola y piano* (sobre un tema de Verdi) se encuentra escrita en un único movimiento, eso sí, con numerosos cambios de agógica, y no presenta un esquema formal preestablecido. El complejo discurso musical que se nos presenta va a ir evolucionando y desarrollándose según la necesidad expresiva que en ese momento

sienta el compositor. No obstante, podemos distinguir en ella 6 grandes secciones bien diferenciadas:

La **Primera Sección** abarcaría los compases [1-29], la **Segunda Sección** se encuentra delimitada por los compases [30-78], la **Tercera Sección** correspondería a los compases [79-101], la **Cuarta Sección** [102-168] aparece con una nueva indicación de *Tranquillo. Tempo I* después de un pasaje en donde el tempo ha sido muy movido y vigoroso, la **Quinta Sección** aún es más lenta que la anterior (*Molto lento sempre rubato*) y se encuentra delimitada por los compases [169-200], y la **Sexta Sección** que es la última se encuentra entre los compases [201-270].

La gráfica nº 1, muestra el equilibrio que se produce entre las seis secciones de que consta la obra. En ella podemos apreciar la cantidad de compases de cada sección.

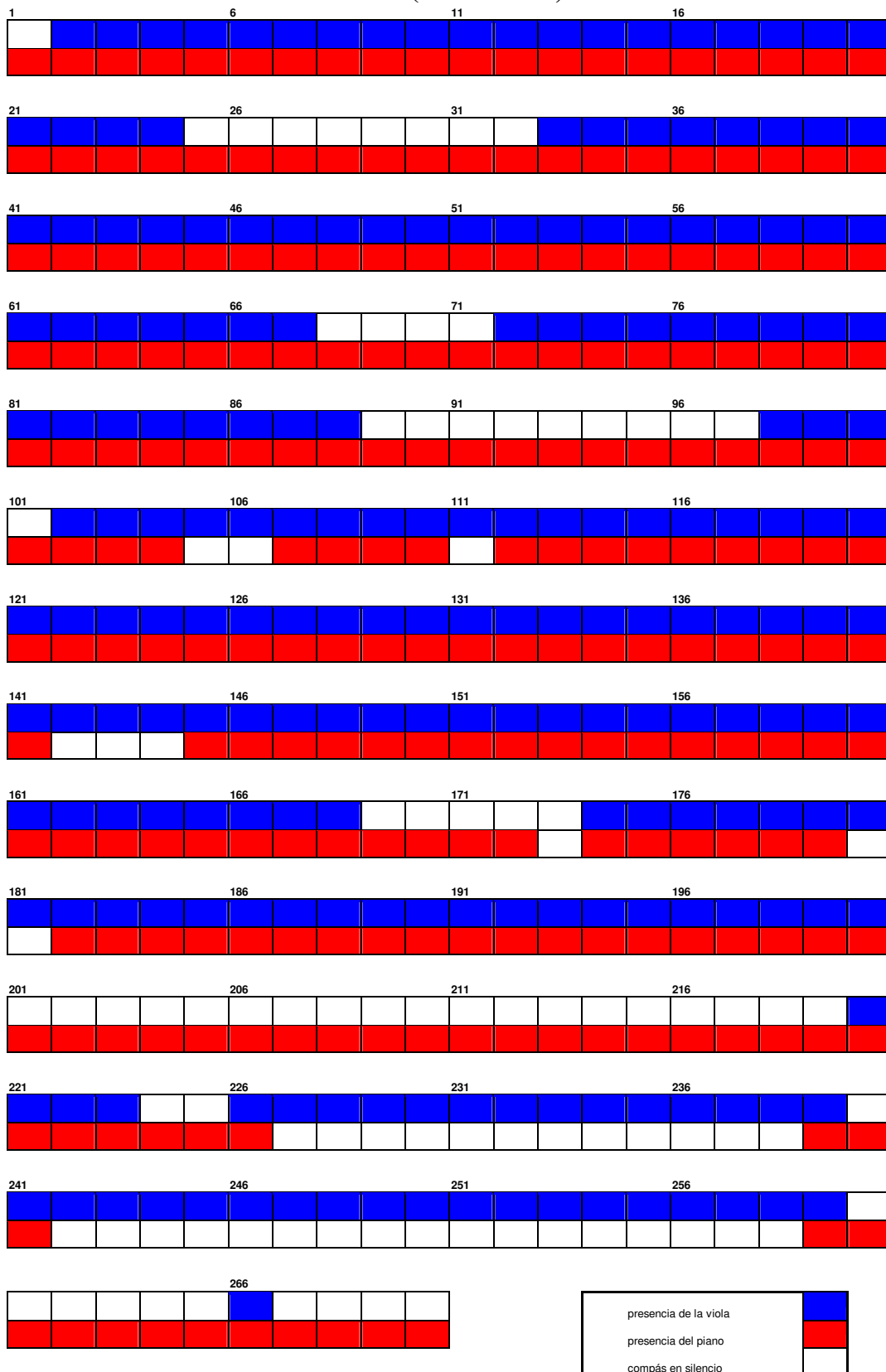
(Gráfica nº 1)



Como podemos observar las secciones pares son más extensas que las impares y van *in crescendo* hasta la 6ª, última y más larga de todas. Suponen los tres pilares básicos en los que se asienta la sonata, mientras que las respectivas impares parecen representar el papel de sendos preámbulos.

La gráfica nº 2 muestra la presencia de la viola y el piano a lo largo de toda la obra, indicando en cada compás si está interviniendo algún instrumento o se encuentra por el contrario en silencio.

(Gráfica nº 2)



Como se puede observar la presencia de los dos instrumentos resulta bastante equilibrada, con un ligero predominio del piano en las cinco primeras Secciones. En la 6ª Sección [201-270] el piano primero y la viola después toman alternativamente un novedoso protagonismo, para ser el piano el que termina la obra *a solo* con el concurso del *pizzicato* de negra en *fff* de la viola en el compás [266].

A continuación entraremos de lleno a detallar cada una de las secciones en el análisis exhaustivo de la obra.

- PRIMERA SECCIÓN: [1-29]

La indicación que aparece en el inicio de la partitura es la de **Tranquillo tempo sempre molto rubato**. Esto nos predispone a una interpretación muy expresiva y con un claro carácter de *legato*. Inicia el discurso musical el piano quien a modo de presentación en el compás [1] nos muestra desgranado y en una disposición horizontal el famoso acorde del **Tristán** de **Wagner**. Además el **Si** natural no aparece hasta el comienzo de segundo compás a modo de retardo, lo que le da un carácter prácticamente inaudible. A continuación podemos observar este primer compás de la sonata donde encontramos el citado acorde, que corresponde al quinto de la serie y que prácticamente pasa inadvertido para el oyente.

En efecto, este acorde aparece en el estado número cinco de la serie dodecafónica de acordes del **Tristán** descendentes que **Soler** ha realizado y que anteriormente hemos expuesto. La nomenclatura que vamos a utilizar para clasificar

estos acordes según su disposición en la serie va a ser en este caso y para este acorde en cuestión la de **T5**. Dispuesto verticalmente sería el siguiente:

The image shows a musical staff labeled 'serie' with two staves (treble and bass clef). It contains 12 chords numbered 1 through 12. A vertical box highlights the fifth chord, which is a triad consisting of the notes G, B, and D.

Seguidamente hace su entrada la viola en el compás [2-5] con la indicación *molto espressivo* y en *piano*. Las figuraciones que presenta son ya muy variadas en tan corto espacio de tiempo (*corcheas, tresillo de corcheas, negras, negras con puntillo, síncopas*) lo que hace pensar que nos vamos a encontrar con una partitura con gran riqueza rítmica. Este tema presentado por la viola está extraído o inspirado en el **Tema R2**, del *Requiem* de **Verdi** que anteriormente hemos expuesto, pero aparece muy modificado. Mientras, el piano, en un registro grave, está realizando un acompañamiento a base de acordes del **Tristán** (**T5, T12, T11, T4, T5, T2, T6**) como podemos comprobar en el siguiente ejemplo. (Observemos que el **T11**, al igual que el **T5**, está dispuesto horizontalmente).

The image shows a musical score for Viola and Piano. The Viola part is marked 'Tranquillo' and 'Tempo sempre molto rubato', with a 'molto espress.' section starting at measure 3. The Piano part is marked 'Tranquillo' and 'Tempo sempre molto rubato', with a 'dolce' section starting at measure 3. The score includes chord labels T5, T12, T11, T4, T5, and T6. The Viola part features various rhythmic patterns including eighth notes, eighth note triplets, and dotted eighth notes. The Piano part features a bass line with eighth notes and eighth note triplets, and a chordal accompaniment.



A continuación el piano retoma el discurso melódico en octavas [5] que es imitado por la viola sin octavas y con notas distintas de las del piano pero con el mismo diseño rítmico[6], recurso mediante el que se produce un encadenamiento continuo de la melodía<sup>52</sup>, sin cortes.

El acompañamiento en el compás [6] presenta tres acordes del **Tristán**. Dos de ellos están formados por notas del piano y completados por la melodía de la viola. Este es el caso del **T3** que toma el **Fa** sostenido de la viola que anticipa esta nota al acorde, y el **T7** en el que el **La** aparece retardado en la parte de la viola. Este tipo de encadenamiento de acordes va a ser muy frecuente en la escritura soleriana y en concreto en esta sonata.

Finaliza esta gran frase de la viola en el compás [8] con dos *negras* con *ritardando* a modo de un final de frase clásico en donde la penúltima nota se comporta como una *apoyatura* melódica. De hecho, este final aparecerá en muchas ocasiones a lo largo del discurso melódico.

<sup>52</sup> Concepto de “melodía infinita” de **Wagner** y retomado más tarde por **Schönberg** - quien impulsó este concepto en su pensamiento formal al hablar de “Ewige Melodien”, melodía eterna o en evolución, con lo que se adhiere a la idea de patrones de variación constante sin repetición o recapitulación- **Adler** Samuel: “Una reflexión sobre la forma de la música de finales del s. XX” en *Cuadernos de Veruela*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1998, nº2, pág. 16.

Musical score for Viola and Piano, measures 8-12. The Viola part features a melodic line with triplets and a ritardando marking. The Piano part features a bass line with triplets and a ritardando marking. The score is labeled 'T12' at the bottom.

Sin embargo el piano sigue moviendo el discurso melódico con *corcheas* para que la melodía no finalice y dé la sensación de una melodía infinita muy utilizada por **Wagner**, y que **Soler** recrea como un recurso compositivo para dar la sensación de que el tema nunca acaba.

En efecto después del compás [8] el tema de la viola no desaparece, como en un primer momento se pudiera pensar, y reaparece en el siguiente compás [9] hasta el compás [24]. En estos compases se introduce un elemento rítmico que no es del todo nuevo, ya que aparece en el primer compás en la parte del piano, pero que sí lo es para la viola. Estamos hablando del uso del *cinquillo de semicorcheas* que va a predominar durante estos compases. Además, aparecerá una ampliación del tema con *tresillos de negra* en lugar de las *corcheas* que aparecían en la viola en el compás [6]. A todo ello se ha de añadir que desaparece la hegemonía que había mantenido hasta ahora el compás de *compasillo* y aparecen compases de 5/4 y 3/4.

Musical score for Viola and Piano, measures 9-10. The Viola part features a melodic line with a quintuplet and a triplet, marked 'tpo.'. The Piano part features a bass line with a quintuplet and a triplet, also marked 'tpo.'. The score is labeled 'tpo.' at the top.

Esta figuración de *cinquillo de semicorcheas* aparece tanto en la viola como en el piano a lo largo de estos compases a modo de imitación. Buen ejemplo de ello lo

encontramos entre los compases [10-14], todo ello con un acompañamiento en el que los acordes del **Tristán** se suceden continuamente (aparentemente sin ningún patrón establecido).

Viola

Piano *pp*

T4 T7 T4 T3 T11 T3

Viola

Piano

T7 T11 T11 T11 T12 T9

A todo lo expuesto hay que añadir la anticipación de un motivo rítmico que va a ser el que más tarde encabece y dé pie a la aparición de la **Segunda sección**. En efecto, **Soler** introduce en el acompañamiento del piano un motivo que se va a transformar hasta convertirse en la célula rítmica básica de la siguiente sección. Este motivo va a estar inspirado en la terminación de la viola del compás [8] formado por el *tresillo* (*negra-corchea*) y dos *negras*.

Viola

Piano

T12

En efecto, este diseño podemos verlo de nuevo más adelante en los compases [12] y [13]. Primeramente aparece algo variado en la viola (con *tresillo* de dos *corcheas*), seguidamente lo encontramos en la parte del piano a caballo entre el compás [12] y [13] también variado (las últimas dos *negras* se transforman en dos *corcheas*) y finalmente vuelve a aparecer en el piano al principio del compás [13] sin variación rítmica alguna, como vemos a continuación.

Sin embargo hay que destacar, dadas las variaciones del motivo “original” o que tomamos por “básico” del compás [8], la simetría de las dos notas centrales del mismo, en cuanto a su entonación. Este motivo sigue variando y aparece en los siguientes compases, como son el final del [14] y principio del [15] en la parte del piano, el segundo tiempo del compás [16] también en la parte del piano y todo el compás [18] en la parte del piano y camuflado en la voz superior del pentagrama inferior. Repite en esta ocasión una tercera nota **Si** bemol en la parte central y liga a otro **La** bemol la *negra* final, lo que produce una ampliación del motivo rítmico.

Finalmente, en los compases [19-20] aparece el diseño rítmico de cuatro *corcheas* que va a dar pie a la aparición de la siguiente sección. Además en el compás [20] el piano en octavas va a continuar la melodía de la viola, que permanece al principio de este compás en silencio, al igual que ocurrió en el anterior compás [5-6], manteniendo de esta manera la sensación de una melodía que nunca reposa.

Viola

Piano

T10 T5 T12 T3 T8 T12

De esta manera, con un pequeño enlace que corre a cargo del piano *a solo* [25-29] y finaliza esta **Primera Sección** con una cadencia sobre un acorde del **Tristan (T11)**, en el compás [30] llegamos a la **Segunda Sección**.

- **SEGUNDA SECCIÓN: [30-78]**

Esta nueva sección se caracteriza tanto por su cambio de agógica **Poco più mosso**, lo que da un carácter más fluido y movido al discurso musical como por el carácter rítmico que le confiere el motivo de *corcheas* introducido en los compases anteriores al final de la **Primera Sección**. Todo ello escrito bajo compases de 5/4, 6/4, 4/4 e incluso de 3/4.

De esta manera el piano realiza una pequeña introducción [30-32] con este motivo de corcheas, mientras la viola permanece en silencio, pero esta vez con un diseño descendente al contrario de como lo había hecho hasta el momento.

30 **Poco più mosso**

Viola

Piano

*p*

**Poco più mosso**

En el compás [33] es la viola quien retoma la melodía que había introducido el piano, pero en este caso el motivo de *corcheas* va a aparecer tanto en un diseño ascendente como descendente como podemos comprobar en los compases [35-36]. Todo ello sigue acompañado por los, ya típicos en esta obra, acordes del **Tristán** que en este caso son (T4, T2, T4 y T10)

Como hemos podido comprobar, en el compás [35] se llega a la culminación de este motivo de *corcheas* (con un diseño ascendente y descendente), ya que aparece tanto en la viola como en las dos manos del piano con una escritura vertical homofónica que poco a poco se disgrega mediante la introducción de nuevas figuraciones rítmicas, lo que crea una gran libertad rítmica entre las voces que va a romper por completo este carácter homofónico del compás [35] desde el compás [36] con el *pizzicato* (de mano izquierda, como indica el símbolo “+” de la viola).

Sigue el discurso musical en este sentido hasta llegar al compás [40] a partir del cual aparece el ya conocido grupo de *cinquillo* de *semicorcheas*. Al igual que lo hizo en el compás [9], este *gruppetto* va a pasar de una voz a otra del piano. Sin embargo, esta vez la viola no lo presenta en ningún momento.

Sigue la viola con esa melodía que no reposa nunca y que no parece tener final mientras el piano acompaña con estas figuraciones de *quintillo de semicorcheas*, acordes del **Tristán** y en algunos momentos la continuación de la melodía que deja la viola.

De esta manera llegamos a la *anacrusa* del compás [53] en el que la viola retoma el motivo principal del tema que anteriormente hemos llamado **Tema R1** del *Requiem* de **Verdi**, con una modificación: el intervalo descendente es sustituido por uno ascendente hasta el compás [55] como podemos observar a continuación:

138 *espr.*

Soprano

et lux per - pe - tu - a lu - ce - at

*ppp*

(Tema R1 del *Requiem* de **Verdi**)

53

Viola

Piano

T5 T7 T4 T1 T12 T6

(compases [53-55] *Sonata para viola y piano* de **J. Soler**)

Seguidamente la viola sigue cantando la melodía pero esta vez ampliada con *tresillos de negras* y notas *blancas* ligadas a *negras*, lo cual le confiere la sensación de amplitud y reposo melódico. Esta sensación se ve acrecentada por el hecho de que la melodía, después de alcanzar su punto más alto y expresivo en el compás [59] dibuja un diseño progresivamente descendente hasta su total disolución en el compás [67].

57

Viola

Piano

T1 T11 T2 ----- T12 T8 -----

59

Viola

Piano

dim. poco

T11 T2 T4 T5 T12 T11 T8 T2 ----- T5

61

Viola

Piano

dim.

T5 T2 ----- T11 T1 -----

A partir del compás [68] y para finalizar esta **Segunda Sección**, el piano muestra una pequeña introducción de cuatro compases [68-72] que da pie, bajo la indicación de **poco a poco più mosso**, a un enlace, que abarca los compases [72-78] hacia la **Tercera Sección**. En efecto, ya en esta introducción se presentan nuevos elementos rítmicos como los grupos de cuatro *semicorcheas* que se van a intrincar en la ya sobradamente conocida melodía que venimos escuchando.



70

Viola

Piano

T6 T5 T12 T7 T9 T9 T6

Vemos en ejemplo anterior [70-71] que el piano utiliza constantemente acordes del **Tristán**. Cabe destacar los **T9** que aparecen en el segundo y tercer tiempo del compás [71] con el **Sol** retardado en la mano derecha el primero y en la izquierda el segundo.

Como podemos comprobar en los compases siguientes [72-78] el grupo de cuatro *semicorcheas* es retomado por la viola e intercalado en su ya típica melodía, acompañada esta por todos los motivos rítmicos que han aparecido hasta el momento. Este es el caso de la figuración de *quintillo de semicorcheas* [72] [73], *tresillos de corcheas* [72] [73] [75], finales de frase de dos *negras* o dos *corcheas* a modo de apoyatura [72] [73], *tresillos de negra y corchea* [76] [77], etc. Estos diferentes motivos anuncian el final de esta **Segunda Sección**.

72

Poco a poco più mosso

Viola

Piano

dolce

T2 T9 T6 T6 T2 T5 T5 T4 T2

T11 T1 T4

En este enlace, hay que destacar dos compases [74-75] en los cuales aparece en la parte del piano el tema de cuatro *corcheas* típico de esta **Segunda Sección** y que daban comienzo a la misma, pero esta vez, como podemos comprobar en el ejemplo anterior, con sus intervalos más ampliados. Estos motivos de *corcheas* con intervalos ampliados suponen una anticipación de la **Tercera Sección** como veremos más adelante.

Un tempo cada vez más dinámico y la constante aparición en todas las voces de figuraciones de *semicorcheas* nos conducen a la siguiente **Tercera Sección** en el compás [79].

- **TERCERA SECCIÓN: [79-102]**

Esta **Tercera Sección**, que resulta ser la más vigorosa en cuanto al tempo, a las figuraciones rítmicas y al carácter, reproduce sin embargo elementos que ya han sido expuestos anteriormente, como veremos a continuación.

Comenzamos en el compás [79] con una indicación de tempo de **poco più mosso**. De hecho es la sección más rápida de toda la obra. La viola es la encargada de presentar el diseño rítmico de cuatro *corcheas* (que ya había aparecido por primera vez en el piano al comienzo de la **Segunda Sección** en el compás [30]) aunque esta vez con intervalos muy grandes, de 7ª mayor en el primer tiempo del compás [79] que se van reduciendo en los tiempos restantes hasta llegar a un intervalo de 3ª menor en el compás [80], para volver de nuevo aumentar la distancia interválica entre las *corcheas* ligadas hasta llegar a una 6ª menor en el cuarto tiempo del compás [81], como vemos en el

ejemplo siguiente. Mientras tanto el piano realiza un acompañamiento con *tresillos de corchea*, y leves y rítmicas intervenciones de acordes del **Tristán** (**T6**, **T9**, **T5**, **T9**, **T8**, **T2**) muy claros y audibles ya que el discurso musical es menos denso, aligerando de esta manera la densidad instrumental creada hasta el momento.

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 79 to 80. The second system covers measures 81 to 84. The Viola part is written in bass clef, and the Piano part is written in grand staff (treble and bass clefs). The tempo is 'Poco più mosso'. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 6/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'cresc.', 'sfz', and 'ff sfz'. Chords are labeled with letters T6, T5, T9, T8, T2, and T4.

Podemos observar en el ejemplo anterior, [79] cómo **Soler** encadena los dos primeros acordes (**T6** y **T9**) del primer tiempo del compás compartiendo dos notas comunes: el **Do** y el **Mi** bemol. Del mismo modo la nota **Sol** es compartida por el **T5** y el **T9**. Por su parte el **T8** y el **T2** tienen el **Mi** y el **Si** bemol como notas comunes. Esta es una característica de la escritura de **Soler**: a menor densidad musical mayor número de notas comunes entre los encadenamientos de acordes del **Tristán**.

De nuevo vuelven a aparecer intercaladas entre los motivos de cuatro *corcheas* grupos de *semicorcheas* [81-83] e incluso acordes [84] que imprimen a la música un gran vigor rítmico y contrapuntístico.

A medida que transcurre el discurso musical la escritura toma paulatinamente mayor consistencia hasta llegar al compás [88] en donde la densidad musical vuelve a hacerse patente.

Seguidamente, aparecen unos compases de transición a la **Cuarta Sección** [89-102] cuyo protagonista es el piano que inicia a *solo* el discurso musical con una escritura recargada y compacta y un tempo más lento y expresivo que el presentado al inicio de la **Tercera Sección**.

Sin embargo en el compás [96] encontramos súbitamente y después de un *calderón* la indicación de un nuevo tempo (**Poco più mosso**, *corchea* 80). Ahora le corresponde al piano mostrarnos, como ya hizo la viola en el compás [79], los motivos de *corcheas*.

Todo ello con el incremento progresivo del *tempo*, dada la indicación de *accelerando* y con una intervención melódica de la viola, que nos conduce, esta vez con *pizzicatos*, al inicio de la **Cuarta Sección** en el compás [102].

- **CUARTA SECCIÓN: [102-168]**

De nuevo bajo la indicación de **Tranquillo Tempo I** el discurso musical toma en esta sección el carácter reposado, melancólico e íntimo con el que había comenzado la obra.

En esta **Cuarta Sección** nos encontramos de nuevo con una melodía, presentada por la viola, que nunca decae y no parece tener reposo ni fin. Además todos los elementos que aparecen en ella ya han sido expuestos con anterioridad aunque esta vez aparecerán ampliados, entremezclados y ligeramente variados desde el punto de vista rítmico. La viola acapara toda la atención melódica y el piano, con menor presencia adorna y enriquece, en algún caso, la melodía con un acompañamiento muy fluido y poco denso.

Una pequeña introducción de tan sólo un compás [102] sirve para que el piano inicie esta sección con un acompañamiento a base de acordes del **Tristán** en un registro muy grave en la mano izquierda y dé pie a la viola que presenta una melodía con ciertas reminiscencias de la ya presentada en los compases [10-12].

The image shows a musical score for Viola and Piano, measures 102-105. The tempo is marked "Tranquillo. Tpo I".

**Viola part:** Measure 102 starts with a whole rest. The melody begins in measure 103 with a quarter note G4, followed by a dotted quarter note F4, and a half note E4. Measure 104 contains a quintuplet of eighth notes (D5, C5, B4, A4, G4) and a triplet of eighth notes (F4, E4, D4). Measure 105 continues with a quarter note C4, followed by a quintuplet of eighth notes (B4, A4, G4, F4, E4).

**Piano part:** Measure 102 features a trill (T2) on G4 in the right hand and a low bass line in the left hand. Measure 103 has a trill (T12) on G4 in the right hand and a low bass line in the left hand. Measure 104 has a trill (T2) on G4 in the right hand and a low bass line in the left hand. Measure 105 has a trill (T3) on G4 in the right hand and a low bass line in the left hand.

Dynamic markings include *p dolce* for the Viola and *p dolce* and *pp* for the Piano.

Como hemos podido comprobar el motivo de *quintillo de semicorcheas* reaparece en esta sección, al igual que el de *tresillo de negra y corchea*. No obstante podemos observar que en el compás [106-107] se produce una variación rítmica por reducción de las figuras de *tresillo de corcheas* anteriores mente. En efecto, las dos últimas notas del *tresillo de corcheas* se han convertido en *semicorcheas*.

Musical score for Viola and Piano, measures 106-107. The Viola part starts at measure 106 with a triplet of eighth notes. The Piano part has rests in measures 106 and 107, followed by a 'dolce' marking and a piano (*p*) dynamic in measure 107.

Y sigue el tema de la viola en los compases [108-112] con reminiscencias de los primeros compases de la obra [4-5], mientras que el piano se limita a acompañar, con una escritura muy poco densa, y breves interrupciones el discurso de la viola. Observemos en estos dos compases cómo el piano presenta continuamente acordes del **Tristán** (que podemos ver en el siguiente ejemplo) y cómo en el **T12** aparece una *enarmonía* entre el **Sol** bemol de la viola y el **Fa** sostenido del piano.

Musical score for Viola and Piano, measures 108-112. The Viola part features a triplet of eighth notes in measure 108 and continues with a melodic line. The Piano part features chords labeled T9, T2, T2, and T12, with a triplet of eighth notes in measure 112. A chromatic alteration (*enarmonía*) is shown between the Viola's B $\flat$  and the Piano's F $\sharp$  in measure 112.

De nuevo, reaparece en el compás [113] una indicación agógica de **Lento, molto** **tranquillo** con sordina en la viola y *pppp*, *ppp* y acordes del **Tristán** duplicados en el registro más grave del piano que nos introducen en la parte más melancólica e íntima de la obra. En ella podemos seguir apreciando la melodía de la viola y el acompañamiento del piano, cada vez más denso, construido con elementos ya conocidos como la *negra con puntillo* con dos *semicorcheas*, los *tresillos de corchea* y los *quintillos de semicorcheas*, entre otros. Podemos asimismo observar en el compás [114] el acorde del **Tristán T2** cuyo **Si** bemol está retardado por la viola.

Lento, molto tranquillo

113

sord.

*p dolce*

3

Lento, molto tranquillo

*ppp*

*ppp* (como eco)

3

3

*ppp*

T9 T12 T6

ossia (A)

T12

T2

Curiosamente a partir de la *anacrusa* de la viola del compás [120] se comienza la progresión descendente de la melodía que finaliza en el compás [121],

119

5

3

5

5

5

3

3

T4 T8

T7 T4 T5 T4

121

5

3

T8 T2

oxigenando de nuevo la melodía con otra progresión descendente en los compases [122-125]. A su vez, cabe señalar que los acordes del **Tristán** aquí empleados en muchos de los casos presentan retardos de alguna de sus notas creando así unas líneas melódicas cuya principal característica va a residir en las *apoyaturas*. Este hecho se puede comprobar en el siguiente ejemplo el acorde del **Tristán T7** del compás [123] en la viola, el **T10** del último tiempo del mismo compás en el piano y en el **T7** y **T11** del compás [124] en el piano.

122

Viola

Piano

T6 T1 T9 T7 T10 T8 T10

124

Viola

Piano

T7 T4 T11 T6 T8 T6 T2

y lo mismo ocurre en el primero, tercero y cuarto tiempos del compás [127].

126

Viola

Piano

T2 T11 T5 T11 T1



Lo mismo ocurre en 4º y 5º tiempo del compás [130] del piano.

Curiosamente y sin darnos cuenta hemos estado construyendo al acorde del **Tristán T1**. Si nos fijamos en la primera nota de la viola con la que comienza cada una de estas cuatro progresiones descendentes, encontraremos camuflado dicho acorde.

**T1**

Seguidamente ocurre esto mismo en los compases [131-140], pero esta vez se trata de cuatro progresiones descendentes que van de un registro agudo a otro más grave, al contrario de lo que ocurría anteriormente que se trataba de progresiones que iban de un registro grave a otro cada vez más agudo. De esta manera obtenemos ahora otro nuevo acorde del **Tristán** que corresponde al **T4**.

**T4**

De esta manera obtenemos el **Fa** natural de la anacrusa del compás [132]:

Musical score for Viola and Piano, measures 131-132. The Viola part starts with a 3/4 time signature and changes to 5/4. The Piano part has a 7/4 time signature and changes to 5/4. The score includes a 'poco' dynamic marking and tritone labels T3, T11, T1, T5, and T2.

El **Re** natural de la primera nota del compás [133] que es donde empieza la segunda progresión:

Musical score for Viola and Piano, measures 133-134. The Viola part is in 5/4 time and features a triplet. The Piano part is in 5/4 time and features a triplet. Tritone labels T2, T7, T3, T8, and T12 are present.

el **Do** natural de la anacrusa del compás [138]

Musical score for Viola and Piano, measures 138-139. The Viola part is in 3/4 time and features a triplet. The Piano part is in 3/4 time and features a triplet and a 'dim.' dynamic marking. Tritone labels T9, T5, T9, T6, and T4 are present.

Y por último el **Sol** sostenido, que está enarmonizado con el **La** bemol, de la *anacrusa* del compás [139].

Musical score for Viola and Piano, measures 138-140. The Viola part features a melodic line with triplets and slurs. The Piano part includes chords and arpeggiated figures with triplets and a quintuplet. Measure numbers T9, T5, T9, T6, T4, T1, T10, T12, T6, T11 are indicated below the piano part.

A partir del compás [140] se suceden este tipo de intervenciones hasta el final de esta sección en el compás [168]. En efecto, la viola vuelve a retomar la línea melódica para nunca abandonarla hasta el final de esta sección. Destacamos las figuraciones de *tresillo de corcheas* que se van a ver ampliadas a *tresillo de negras* e incluso a *tres negras ligadas*, como ocurre por ejemplo en los compases [141], [143] y [146] entre otros.

Musical score for Viola and Piano, measure 141. The Viola part shows a triplet of eighth notes. The Piano part has a single chord.

Musical score for Viola and Piano, measure 143. The Viola part shows a triplet of eighth notes. The Piano part has a single chord.

146

Viola

Piano

T6 T11 T4

- QUINTA SECCIÓN: [169-200]

En esta sección, que comienza con una introducción del piano a solo más un compás totalmente en silencio, **Soler** nos sumerge en una atmósfera lúgubre, oscura y melancólica. Realmente esta sección no nos sorprende ya que los temas utilizados han aparecido desde el comienzo de la obra hasta la saciedad, pero en este preciso momento y gracias a la indicación de **Molto lento sempre rubato**, por un lado y la continuada utilización de la *sordina* en la viola, por otro, parece como si el tiempo se detuviera y un ambiente tenebroso y somnoliento reinara en toda la composición.

El piano es el encargado de introducirnos en esta atmósfera, con la sucesiva presentación del ya conocido motivo de *corcheas*, durante los cuatro primeros compases [169-172] de esta nueva sección.

*sord.* **Molto lento**  
169 *sempre rubato*

Viola

Piano

**Molto lento**  
*sempre rubato*

*p*

*rubato*

*dolce*

T2 T4 T2 T6 T5

Después de esta introducción pianística aparece un compás completamente en silencio [173]. Dicho recurso nos introduce todavía más en el clima de recogimiento y misterio que pretende crear el compositor.

Es en el compás [174], con una nueva indicación de **Grave**, donde los instrumentos desenvuelven su discurso musical dentro de este marco. La viola vuelve a presentar la melodía que había dejado en la anterior sección, pero esta con un registro más grave y oscuro y un tempo mucho más libre, lento y pausado. Mientras tanto el piano se limita a acompañar con acordes, en un registro también muy grave, y utilizando una escritura musical muy fluida pero que a medida que nos adentramos en esta sección se hace cada vez más recargada, densa y compleja, como viene siendo habitual en toda la obra.

The image shows a musical score for Viola and Piano. The Viola part (top staff) is marked 'Grave' and 'dolciss.' and begins at measure 174. It features a melodic line with several triplet markings. The Piano part (bottom staff) is also marked 'Grave' and 'pp'. It consists of a series of chords, with some triplets in the right hand. Below the piano staff, chord symbols are indicated: T5, T9, T2, T4, T9, and T11. The overall mood is slow and somber.

A partir del compás [182] el piano recarga su acompañamiento con motivos que ya han aparecido anteriormente como es el caso del de *corcheas*, *tresillo de corcheas*, grupo de *semicorcheas*, *quintillos de semicorcheas*, etc.

Todo ello nos conduce a la **Sexta** y última **Sección** ya que la viola finaliza su melodía [200] que comenzó en el compás [174] con una nota *redonda* a modo de *cadencia*, mientras que el piano la acompaña en dicha *cadencia* pero repite un **Mi** bemol continuamente a lo larga del compás [200] manteniendo de esta manera el discurso melódico hasta el comienzo de la siguiente sección en el compás [201]. De nuevo la obsesión por el recurso de *Melodía Infinita* promulgado por **R. Wagner** vuelve a hacerse patente.

199

Viola

Piano

*p* *mp* *dolciss.*

T11 ----- T9 T12 T4  
T11 T6 -----

- SEXTA SECCIÓN: [201-270]

Esta última sección de la obra podemos dividirla a su vez en tres pequeñas partes:

La primera estaría comprendida entre los compases [201-225]. En ella es el piano quien realiza un monólogo, con la indicación **Poco più mosso sempre rubato**, y en el cual el compositor recapitula lo acontecido hasta el momento. Es decir, los temas, melodías y motivos utilizados van a ser los mismos que habían sido expuestos anteriormente a lo largo de toda la obra, que se desarrollan y evolucionan según las necesidades expresivas del compositor.

**Poco più mosso**

201

Viola

Piano

**Poco più mosso**  
*sempre rubato*

*poco*

T2 ---- T9 T5 T8

En el compás [220] hace su aparición la viola que retoma el tema que ha dejado el piano, en principio con la misma estructura y motivos, pero que aparece cada vez más variado.

**Poco più lento**  
sempre rubato

**Poco più lento**

T7  
T10 T12 T9 T2 T7 T8 T7

El piano acompaña a la viola hasta el compás [225] entendiendo estos compases [220-225] como un enlace hacia la segunda parte de esta sección que va a ser un monólogo de la viola, al igual que ocurrió con el piano al principio de esta.

Por ello, la segunda parte de esta **Sexta Sección** estaría comprendida entre los compases [226-259]. En ella, como ya hemos apuntado anteriormente, la viola es la encargada de interpretar el monólogo cuyo tema no deja de guardar cierta similitud con el ya presentado anteriormente en el monólogo del piano. En efecto, parece que se trate de la misma melodía, pero **Soler** nunca la presenta literalmente y añade constantemente variaciones que la hacen siempre distinta de las anteriores.

**Molto tranquillo**

**Molto tranquillo**

T9 T12

De repente el piano rompe el monólogo de la viola mediante una breve intervención en los compases [239-241], aprovechando el silencio de la viola en su discurso en el compás [240] pero que retoma, y además con la misma nota que dejó (Sol bemol), más adelante en el compás [241].

Sigue el monólogo de la viola que amplía paulatinamente las figuraciones de su melodía hasta llegar a valores de blancas, tresillos de blanca y notas redondas. Esto nos da a entender que el discurso musical está prácticamente agotado y llegando a su fin.



No obstante, **Soler** introduce una **Coda** de once compases [259-270] que corresponde a la tercera parte de esta Sección, para cerrar así la obra.

259

Viola

niente

sempre rubato

Piano

*p* dolce

*ppp* T4 T2 T5 -----

T7 -----

T11

T9

Esta **Coda** se enlaza con el final del monólogo de la viola, que el piano interrumpe conduciéndonos gradualmente en pocos compases de un matiz de *ppp* [259] a un *ff súbito* en el compás [265]. La viola irrumpe con un acorde en *pizzicato* en *fff*, en el compás [266], que es el punto culminante de la obra que el piano se encargará de finalizar cuatro compases después.

266

Höhepunkt

Viola

*pizz.* *fff*

*rubato*

*dolce*

Piano

*fff*

*sfz* T8

T9 T5 T2

Así pues, tras la culminación del “*Höhepunkt*”, el piano consigue relajar rápidamente toda la tensión acumulada y se apaga paulatinamente con un matiz de *piano* para concluir la obra con la audición del acorde del **Tristán T1** en estado puro y en *pp*.

The image shows a musical score for Viola and Piano. The Viola part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staves. The score is numbered 269 at the beginning. The Viola part has a few notes, including a half note G4 and a quarter note G4. The Piano part shows a dynamic decrescendo from *piano* to *pp*. The final chord is the Tristán T1 chord, which is a triad of F4, A4, and C5. The chord is labeled T11 and T1.

Por ello el esquema formal de esta Sonata sería:

**PRIMERA SECCIÓN [1-29]**

**SEGUNDA SECCIÓN [30-78]**

**TERCERA SECCIÓN [79-101]**

**CUARTA SECCIÓN [102-168]**

**QUINTA SECCIÓN [169-200]**

**SEXTA SECCIÓN [201-207]**

## 2.9.8. Estudio técnico-pedagógico y criterios de interpretación.

La principal dificultad técnica-interpretativa que entraña la *Sonata para Viola y Piano* de **J. Soler** es conseguir el carácter expresivo que exige su interpretación.

Una segunda dificultad radica en la afinación de algunas notas, sobre todo, las que se encuentran en un registro muy agudo de la viola y a las que se llega de salto por medio de un gran cambio de posición. De hecho la gran cantidad de alteraciones accidentales que presenta la obra también es una dificultad añadida a la hora de conseguir una correcta afinación.

Por todo ello, las principales características que hay que imprimir a esta obra para obtener una apropiada interpretación son:

- la obtención de un sonido expresivo, con un correcto *vibrato* que permita el correcto fraseo *legato* de esta “melodía infinita”.
- un soberbio control del arco que se concreta en la realización de largas y continuas arcadas en *forte* o *piano*.

## PRIMERA SECCIÓN [1-29]

### [2-5]

- **Interpretación:** Conviene buscar en cada momento el punto de contacto idóneo del arco sobre la cuerda para conseguir el efecto de dinámica que el compositor refleja en la partitura minuciosamente. Se deben interpretar estos compases con tempo tranquilo y numerosos *rubatos* expresivos para dar de este modo libertad a la frase. El carácter va a ser siempre *legato*. Siempre a la cuerda, sin ningún tipo de brusquedad.

Tranquillo  
Tempo sempre molto rubato

1

3

0 2 3

3 1 3

*p* *mf* *p* *mf*

- **Ejecución:** Corresponde al intérprete descubrir y aplicar el correcto uso de los distintos tipos de *vibrato* y distintas velocidades (más rápido o más lento, amplio o estrecho, con más yema del dedo o más vertical, de muñeca, dedo o antebrazo), según el pasaje, para conseguir un sonido expresivo de acuerdo con el pasaje en cuestión.

## [6-7]

- **Ejecución:** Es aconsejable ejecutar el compás [6] y primer tiempo más mitad del segundo del compás [7] sobre la Iª cuerda, en la que conseguiremos un sonido potente. Seguidamente deberemos marcar el contraste y disminuir la intensidad sonora pasando a la IIª cuerda. Ello nos permitirá seguir fielmente las indicaciones de dinámica, primero *f* y después *diminuendo*.

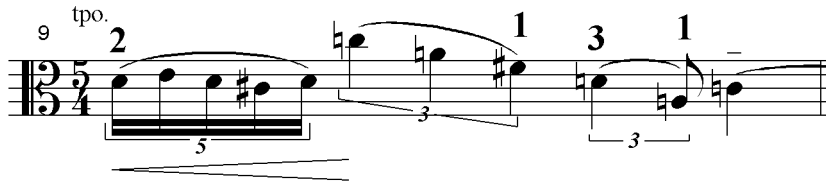
- **Digitación:** Se propone la siguiente digitación, gracias a la cual se produce, además, un interesante *glissando* expresivo al arrastrar el 4ª dedo sobre la segunda cuerda hasta llegar a la 3ª posición.

The musical notation shows two measures. Measure 6 is on the first string (Iª c.) and contains a quarter rest followed by a quarter note G4 (fingered 4), an eighth note A4 (fingered 1), an eighth note B4 (fingered 3), and a quarter note C5 (fingered 0). Measure 7 is on the second string (IIª c.) and contains a quarter note D4 (fingered 2), an eighth note E4 (fingered 4), an eighth note F4 (fingered 4), and a quarter note G4 (fingered 3). The dynamics are *f* for measure 6 and *dim.* for measure 7.

## [9]

- **Atención:** En este compás aparece por primera vez una figuración rítmica nueva de *quintillos de semicorchea* que hay que resaltar.

- **Ejecución:** Se deben realizar en una sola arcada articulando cada una de sus notas y enlazando la última *semicorchea* de este *quintillo* a la siguiente nota. Para ello alargaremos ligeramente la última nota del grupo y así podremos cambiar el arco sin ningún tipo de brusquedad o acento sobre la nota que le sigue. Conviene ejecutar este *quintillo* sobre una sola cuerda como se puede observar en el ejemplo

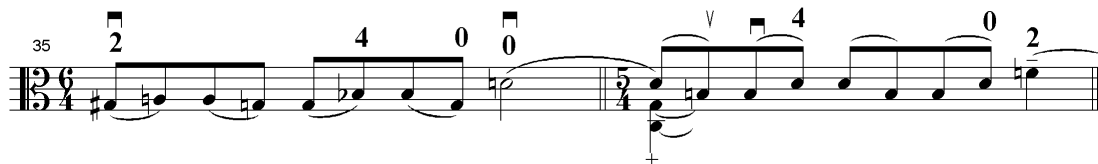


## SEGUNDA SECCIÓN [30-78]

Sección un poco más rápida y más rítmica que la anterior aunque mantiene el mismo carácter interpretativo: siempre *legato* y a la cuerda con un sonido expresivo.

### [35-36]

- **Interpretación:** Las *corcheas* del compás [35] deben interpretarse apoyando levemente la primera de ellas con arco y *vibrato*. De esta manera se clarificará el ritmo del pasaje.



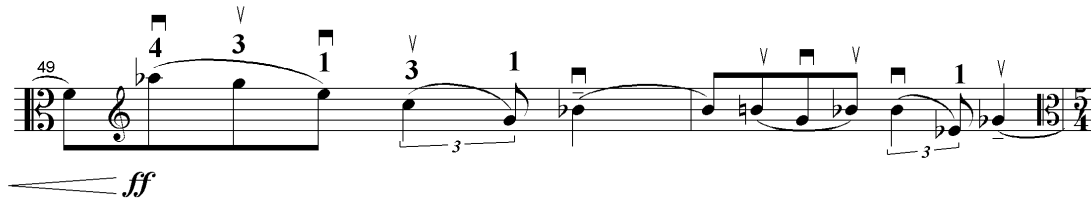
- **Atención:** el *Re blanca* anterior al compás [36], donde aparece un *pizz.* con mano izquierda (+), debe ejecutarse cuerda al aire para poder realizarlo como podemos apreciar en el ejemplo anterior.

### [49-50]

- **Recomendación:** En el compás [49] aparece por primera vez el matiz de *ff*. Esto significa que las *corcheas* que aparecen hay que resaltarlas con un sonido verdaderamente potente. En la partitura se presentan con ligaduras, pero si queremos

conseguir un sonido potente, a modo de punto culminante, se hace imprescindible ejecutar cada una de ellas con arcadas independientes con un amplio *detaché*.

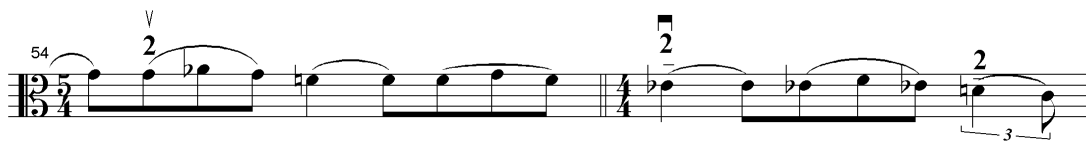
- **Digitación:** Se propone la siguiente:



## [54-55]

- **Interpretación:** Este pasaje se debe interpretar con toda la expresividad y sensibilidad de la que se sea capaz. El carácter de estos compases ha de ser también *legato* y algo *rubato*, utilizando mucho *vibrato* y un correcto punto de contacto con el arco en la cuerda para conseguir una interpretación melancólica, íntima y muy expresiva.

- **Digitación:** Proponemos comenzar en segunda posición [54] para pasar a 4ª posición en el compás [55].



## [58-62]

- **Interpretación:** Pasaje de gran dificultad de afinación por el registro tan agudo que presenta. El compositor no indica ningún matiz sino tan solo unas indicaciones de *diminuendo* y reguladores. Por ello debemos cuidar la calidad del sonido con un *mf*

como matiz; nunca un *forte*. El *vibrato* siempre expresivo, unido a largas arcadas en *legato*.

- **Digitación:** Esta es la digitación propuesta:

58

1 2 3

3 2 3

1 2 3

dim. poco

3

Iª c.

61

4 2 3

1 3 1

dim.

3

Iª c.

IIª c.

- **Conviene evitar:** los *glisandos* no expresivos que se producen entre los grandes cambios de posición.

- **Ejecución:** Este pasaje se debe ejecutar sobre la Iª cuerda hasta el tercer tiempo del compás [62] donde ya utilizamos la IIª cuerda.

## TERCERA SECCIÓN [79-101]

En esta nueva sección el tempo se va poco a poco animando hasta llegar al compás [79] con un tempo más rápido y ágil (**poco più mosso**).

### [79-80]

- **Interpretación:** Pasaje de carácter muy rítmico. Es necesario apoyar la primera de cada par de *corcheas* para recalcar el patrón rítmico de grupos de dos *corcheas*. Se debe ejecutar al talón, con peso y con presencia.



- **Ejecución:** Como podemos apreciar en el ejemplo anterior, estos compases se pueden realizar completamente en 1ª posición.

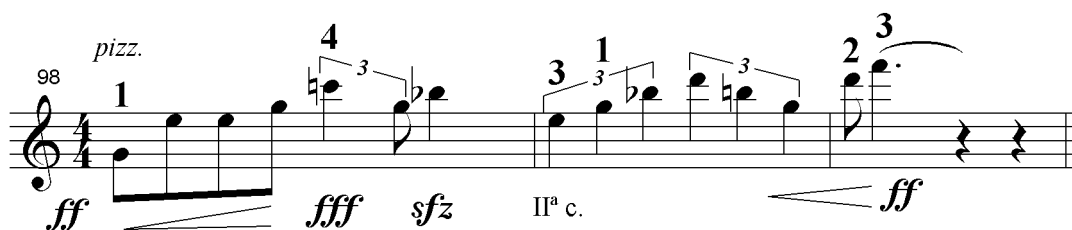
## [98-100]

- **Ejecución:** Estos compases de *pizzicatos* se deben ejecutar mejor con el dedo pulgar para conseguir un sonido potente y percutido.

**Interpretación:** este pasaje debe ser muy rítmico por lo que hay que aplicar un rápido *vibrato* a las notas más largas con el fin de hacerlas resonar más allá del *pizz.* propiamente dicho.

- **Atención:** Hay que tener en cuenta el *acelerando* que venía haciendo el piano para que la viola lo continúe a su entrada.

- **Digitación:**



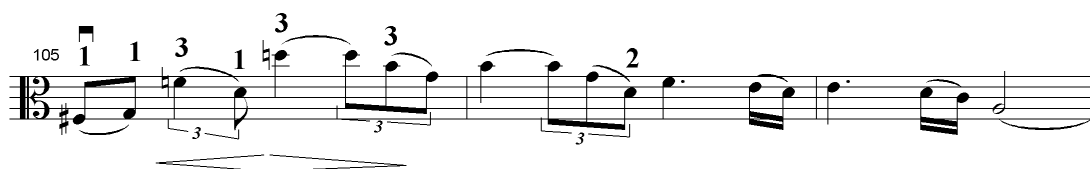


## CUARTA SECCIÓN [102-168]

### [105-107]

- **Interpretación:** En estos compases nos encontramos en un matiz de *p dolce*. Con arcadas en *legato* y fraseos expresivos.

- **Digitación:** En el compás [105] proponemos una digitación que utilice un registro elevado del diapasón de la viola y así conseguir el sonido *p dolce* expresivo y aterciopelado que indica el compositor. Para ello utilizaremos la 3ª, 4ª y extensión a 5ª posición.



- **Atención:** En los compases [106-107] aparece un grupo de dos *semicorcheas* que hay que resaltar rítmicamente.

### [113-114]

- **Consideración previa:** Se trata del momento de mayor relajación y sosiego de la obra. En efecto en este pasaje, indicado por el compositor como (**Lento, molto tranquillo**) se necesita del correcto dominio del arco para no dar tirones en el fraseo ya que vamos a realizar arcadas muy largas y mantenidas.

- **Interpretación:** El criterio de interpretación sigue siendo el mismo que habíamos establecido anteriormente con la única diferencia de que aquí el tempo es aún más lento.

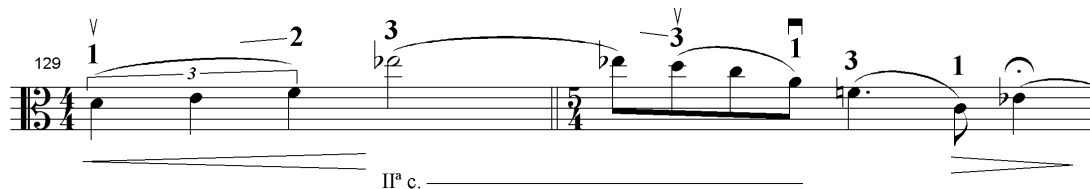


- **Atención:** En la realización de los grupos de dos *semicorcheas* no se deben producir tirones de arco, ni acentos.

## [129-130]

- **Interpretación:** Siguiendo los mismos criterios de interpretación anteriormente expuestos y con un *vibrato* expresivo hay que realizar estos compases de esta larga frase.

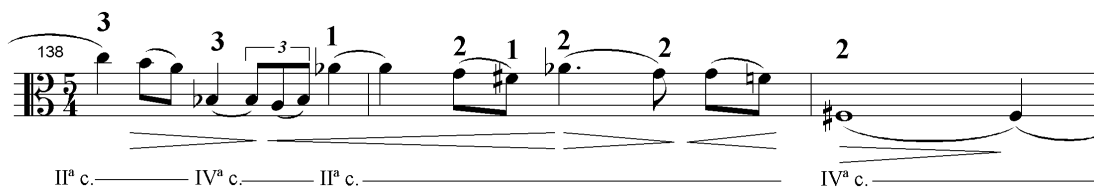
- **Arco:** En este caso, como se podrá apreciar en el siguiente ejemplo, hay que seleccionar el tipo de arcada (abajo o arriba) que ayude a conseguir un correcto fraseo.



- **Digitación:** Además utilizamos aquí también una digitación de 4ª, 5ª y extensión a 6ª posición sobre la tercera y segunda cuerdas. De esta manera conseguimos un sonido expresivo e íntimo al encontrarnos en una posición alta en el diapasón del instrumento.

## [138-140]

- **Digitación:** Digitación apropiada para diferenciar los grandes cambios de registro sonoro del que se produce en estos dos compases.

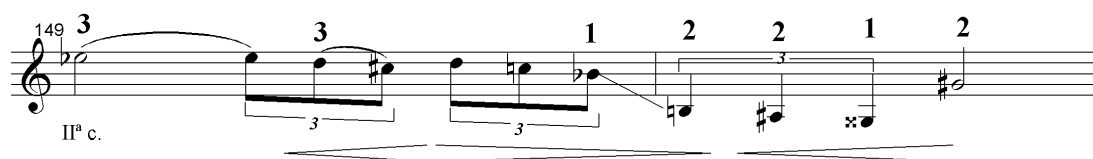


- **Atención:** Como vemos en el ejemplo anterior diferenciamos los dos registros (agudo – grave) utilizando la IIª cuerda y la IVª respectivamente.

## [149-150]

- **Ejecución:** En estos compases hay que exagerar el *glissando* descendente marcado en la partitura por el compositor.

- **Digitación:**



## QUINTA SECCIÓN [169-200]

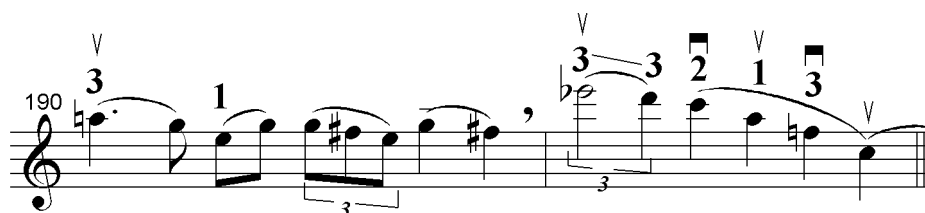
### [190-191]

- **Consideraciones previas:** Se trata de un pasaje muy agudo que implica grandes cambios de posición por lo que es necesario tener un enorme control en la afinación. De gran dificultad técnica es especialmente la realización del **Mi** bemol del compás [191].

- **Ejecución:** Esta nota, **Mi** bemol se ejecuta en 9ª posición, pero lo más complicado es llegar a ella desde el **Fa** sostenido en 4ª posición del compás anterior. Es

importante parar, y realizar una pequeña respiración, antes de hacer el cambio de posición para que no se produzca *glissando* alguno.

**Estudio y preparación:** Se puede estudiar tocando la nota **Mi** bemol en cuarta posición después de realizar el **Fa** sostenido del último tiempo del compás [190], para después realizar el cambio al **Mi** bemol en 9ª posición habiendo escuchado su octava previamente. También es importante memorizar la posición de la mano izquierda sobre el instrumento para llegar a la 9ª posición.



- **Ejecución:** Como podemos observar las *negras* ligadas del compás [191] se ejecutan sueltas cada una en un arco, con gran cantidad de arco, pero siempre *legato* entre ellas, dado que el tempo es muy lento y el pasaje muy agudo por lo que se hace imposible sonar con presencia y expresividad estas cuatro *negras* en un mismo arco.

- **Textura del sonido:** En todo momento *cantabile*.

## SEXTA SECCIÓN [201-207]

### [220]

- **Ejecución:** En este compás es importante realizar el primer *tresillo de negra* y *corchea* sin ningún tipo de *glissando* entre estas dos notas. Para ello es imprescindible ejecutar el comienzo del compás [220] en 7ª posición sobre la segunda cuerda, como aparece en el siguiente ejemplo:

- **Digitación:** Se propone la siguiente digitación:

Poco più lento  
*sempre rubato*

220  
II<sup>a</sup> c.  
*pp dolciss.*

## [266]

- **Ejecución:** El acorde en *pizzicato* que aparece al comienzo de este compás debe realizarse de la siguiente manera: primeramente las dos notas graves con el dedo pulgar y después las dos notas agudas con el dedo corazón.

- **Justificación:** Resulta muy difícil hacer destacar el acorde de *pizzicato* sobre el piano, ya que este realiza un gran *crescendo* con mucha intensidad sonora. Por ello se hace indispensable ejecutar el acorde partido en dos, como hemos señalado anteriormente, y con el máximo sonido posible por parte de la viola.

Höhepunkt

Viola

266 *pizz.* *fff*

Piano

*fff*

*rubato*

*dolce*

- **Atención:** A la hora de partir el acorde en *pizz.* de la viola se debe realizar en figuración de dos *corcheas* haciéndolas coincidir con las del piano en su mano derecha.

## UBICACIÓN EN LA PROGRAMACIÓN DIDÁCTICA

Esta sonata, dada su gran dificultad interpretativa, se puede situar en **2º curso** de Grado Superior. Además de un alto grado de madurez interpretativa, esta obra requiere por parte del alumno capacidades técnicas elevadas a nivel expresivo. En efecto, se trata de una obra muy extensa (35 minutos aproximadamente) que exige una gran concentración por parte del intérprete por lo que debe ser estructurada correctamente para poder transmitir al público una interpretación de calidad.

El estudio de esta obra requiere del alumno:

- alto grado de madurez interpretativa y de fraseo,
- expresividad en el sonido,
- correcta proyección del sonido,
- correcto uso de los distintos tipos de vibrato según requiera el pasaje,
- correcta afinación,
- potencia de sonido,
- dominio en los cambios de posición,
- gran control del arco en *legato*,

### 3. CONCLUSIONES

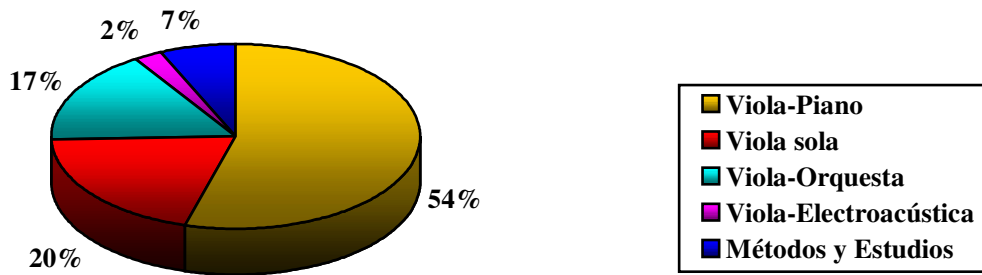
Del presente estudio cabe extraer varias consideraciones que podemos agrupar en bloques de conclusiones. El primer bloque se refiere al repertorio español de viola y contiene datos numéricos, estadísticos y cronológicos, relativos a las obras y a los compositores, también clasificados cronológica y geográficamente. Otra serie de consideraciones se refiere al grado de pervivencia de la estructura forma sonata y la situación actual del género sonata, según se desprende del análisis de las sonatas españolas para viola del s. XX. Sigue una reflexión sobre la evolución del lenguaje musical que aparece en las sonatas objeto de estudio y el sistema armónico que resulta, en función de las influencias recibidas, así como de los diferentes tipos de música que aparecen en las obras. Por último, concluimos sobre la consideración que merece la viola a lo largo del siglo, habida cuenta de la atención recibida por parte de compositores y el número de obras producidas para este instrumento.

#### 1. DATOS NUMÉRICOS Y ESTADÍSTICOS:

El repertorio español de viola escrito durante el siglo XX consta de:

- 66 obras para viola y piano.
- 24 obras para viola sola.
- 20 obras para viola solista y orquesta.
- 3 obras para viola y música electroacústica.
- 8 métodos y estudios para viola.

En total hay 121 obras de viola creadas por compositores españoles en el s. XX.



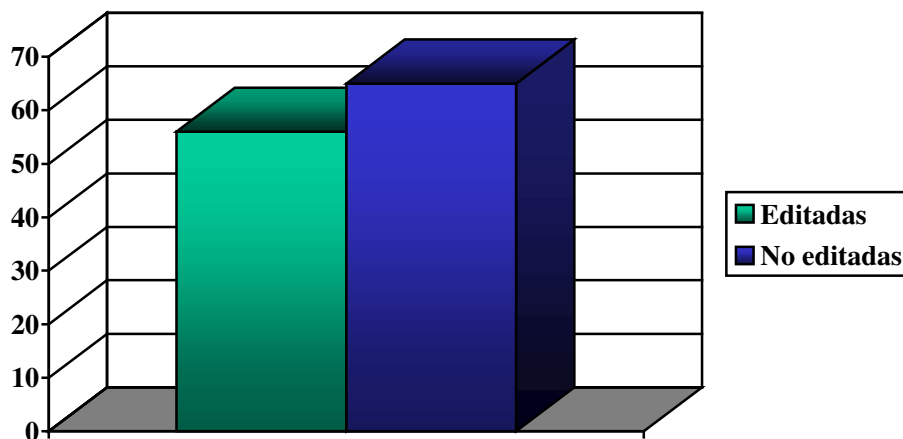
(Gráfica n°1)

Como podemos observar en la gráfica anterior, las obras de viola y piano ocupan la mayor parte de la producción musical para viola en el siglo XX, concretamente el 54% del total. Un 20% corresponde a la producción de las obras para viola sola. Y el 17% es el porcentaje de obras compuestas para viola solista y orquesta. Las obras pedagógicas, métodos y estudios, conforman el 7% de la totalidad de esta producción. Por último, las obras compuestas para viola y música electroacústica representan tan solo el 2%.

Se trata, pues, de un repertorio bastante extenso. Sin embargo, un gran número de obras no están editadas. La gráfica siguiente da una idea de esta situación:

(Gráfica n°2)

n° de obras

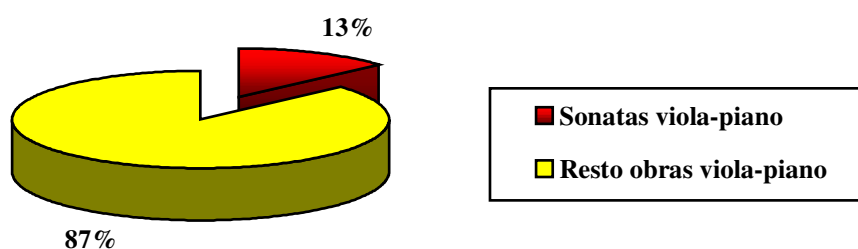




Como se puede apreciar en esta gráfica, la mayor parte de las obras para viola del siglo XX en España no están editadas. En concreto, el 54% son obras no editadas, frente al 46% de obras editadas.

Por lo que respecta al género musical, de las 66 obras repertoriadas, escritas originalmente para viola y piano, tan solo 9, es decir, el 13%, son sonatas.

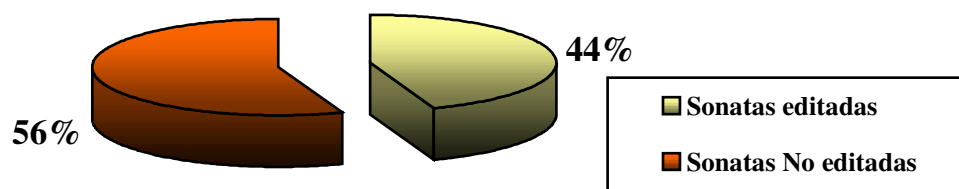
(Gráfica n°3)



Como se aprecia en la gráfica anterior, las sonatas escritas para viola y piano sólo suponen una pequeña parte de la producción de viola y piano de este siglo XX, frente al resto de obras, que representa el 87%. De lo que se desprende que este género ha sido relativamente poco cultivado durante el siglo XX en España, aunque no ha sido totalmente olvidado.

Cinco de las 9 sonatas, objeto de estudio de esta tesis, no están editadas, lo que representamos en la gráfica siguiente.

(Gráfica n°4)

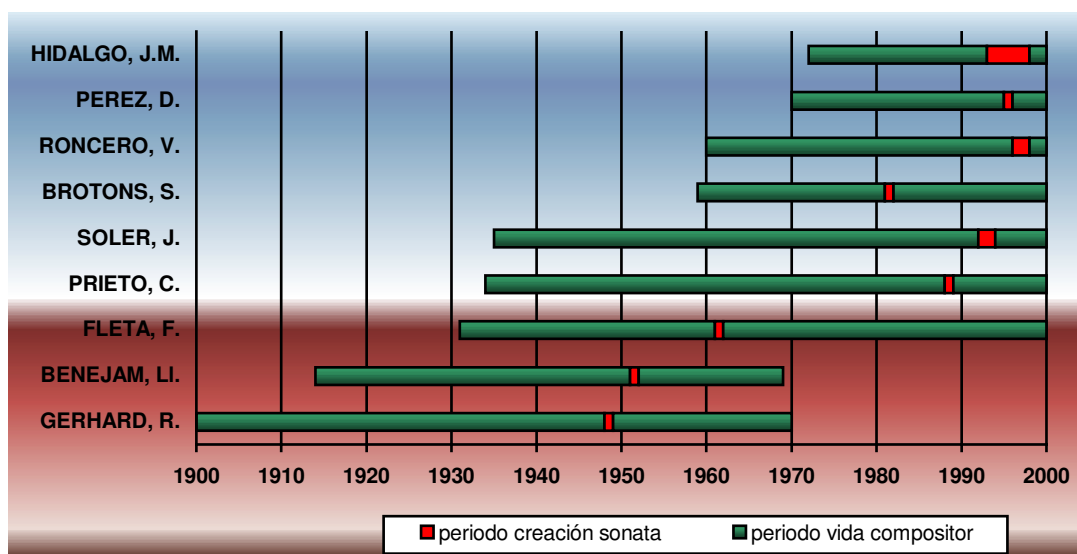


Expresado en porcentajes, el 56% de las Sonatas escritas originalmente para viola y piano por compositores españoles durante el siglo XX, es decir, algo más de la mitad, no se encuentran disponibles en las editoriales. Solo el 44% de estas Sonatas están editadas.

## 2. CRONOLOGÍA DE OBRAS Y COMPOSITORES

La siguiente gráfica nos muestra, por un lado, el periodo de vida que ocupa cada compositor a lo largo del siglo XX y, por otro, el momento de creación de la sonata. En el eje de coordenadas (X) aparecen reflejados los nombres de los compositores mientras que en el eje de abscisas (Y) aparecen expresados en décadas los años desde 1900 hasta el 2000.

(Gráfica n°5)



Como podemos comprobar, todas las sonatas para viola y piano están escritas en la segunda mitad del siglo XX, a excepción de la sonata de **Roberto Gerhard** que se compuso en 1948.

El estallido de la Guerra Civil española y el aislamiento de los compositores españoles del resto de Europa durante la posguerra, unido a la preferencia tradicional

del público por la zarzuela, explica que hasta mediados de siglo no se compusiera la primera sonata para viola y piano.

Esta situación de precariedad, que tiene como única iniciativa positiva la creación de la Sociedad de Cuartetos, contrasta con la del resto de Europa, donde se cultiva la música de cámara, con numerosos seguidores y patrocinadores.

La composición de las sonatas para viola y piano se reparte en dos épocas bien diferenciadas: la primera, de algo más de 10 años, desde finales de los años 1940 hasta principios de los 60, incluye un tercio de las obras; en la segunda, que comprende los últimos 20 años del siglo, la creación de sonatas para viola y piano se incrementa de manera notable, con dos tercios de la producción total, es decir 6 sonatas. Entre las dos épocas existe un vacío de más de 20 años, que corresponden a los últimos años del franquismo.

Cuatro de los cinco compositores nacidos en la primera mitad del siglo componen la sonata para viola en su época de madurez compositiva, a excepción de **F. Fleta**. Así, **Roberto Gerhard** contaba con 52 años en el momento de la composición de la sonata, **Ll. Benejam**, tenía 38 años, **Claudio Prieto** la compuso con 54 años y **Josep Soler**, a la edad de 58 años.

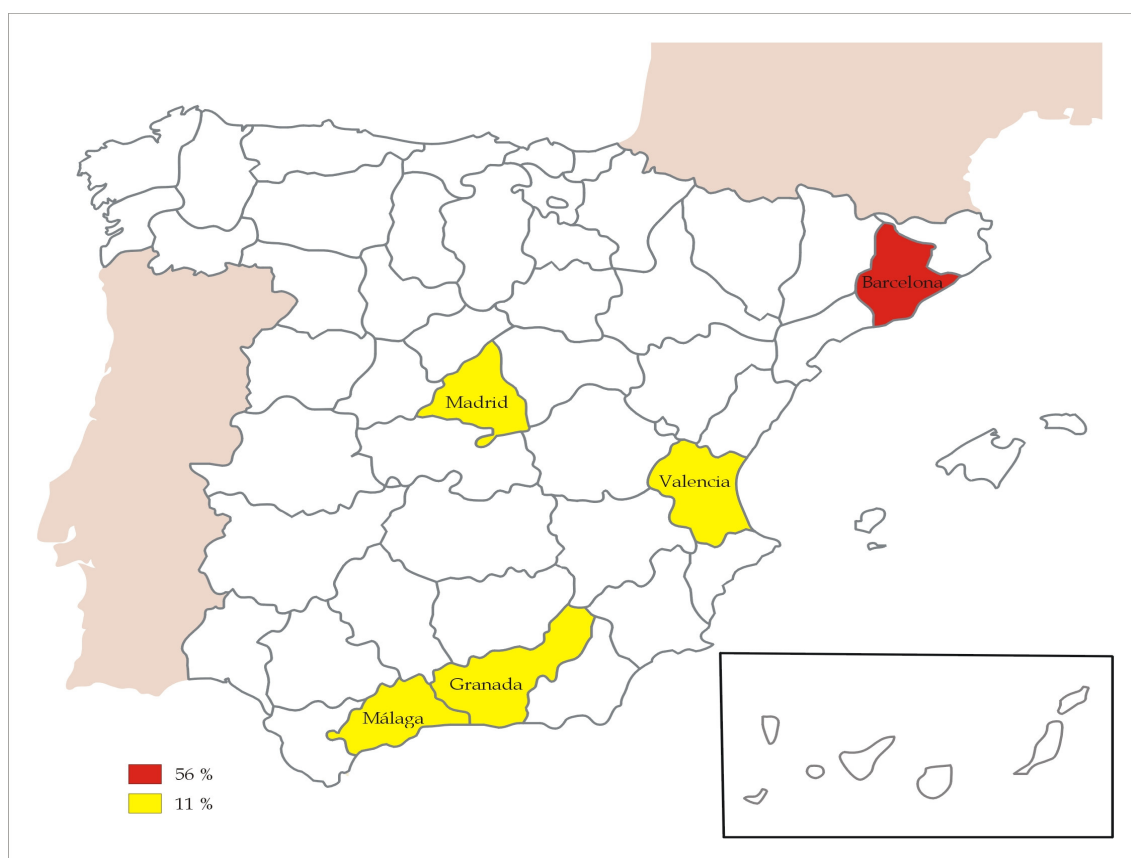
Lo que contrasta con los nacidos después de 1950, para los que la sonata para viola y piano es una obra de juventud: **Salvador Brotons**, a los 23 años, **Vicente Roncero**, a los 36, **Diana Pérez** tenía 25 años y **Juan Miguel Hidalgo**, 21.

### 3. UBICACIÓN GEOGRÁFICA

Si observamos el siguiente mapa de España, que muestra los porcentajes de producción según las provincias españolas, comprobaremos que el arco mediterráneo, desde Barcelona hasta Málaga, pasando por Granada y Valencia, es la principal área de producción de este tipo de agrupación musical, lo que supone un 89 % del total de la producción.

Barcelona está a la cabeza de las provincias con 5 obras y un porcentaje del 55% (Incluimos aquí la sonata de Roberto Gerhard, aunque fue escrita durante su exilio en Oxford). Madrid, con una sola sonata para viola y piano, representa tan solo el 11% del total de la producción en España.

(Gráfica n°6)



UBICACIÓN GEOGRÁFICA DE LAS SONATAS EN PORCENTAJES

Cataluña ha sido una de las regiones con mayor proyección y apertura a Europa, sobre todo durante la Guerra civil y posterior dictadura franquista y la que ha absorbido más rápidamente las nuevas tendencias compositivas europeas, como por ejemplo el dodecafonismo y el serialismo. De hecho, para los compositores catalanes tuvo gran importancia la presencia en Barcelona de músicos y compositores de primera fila, como **R. Wagner**, o **Schoenberg**, entre otros.

## 4. LA FORMA SONATA

Las estructuras clásico-románticas se han mostrado perfectamente válidas para dar cabida al lenguaje musical, más innovador, del s. XX, aunque en ocasiones aparecen enmascaradas. De hecho, cinco de las sonatas analizadas muestran la estructura forma sonata, tal como se creó en la época clásica. El resto (es decir 4) no presentan en ninguno de sus movimientos dicha estructura.

Los compositores que escriben sus sonatas escritas bajo la “*Forma Sonata*” son:

- **Salvador Brotons**; que nos presenta un primer movimiento en “forma Sonata”, un segundo “*lied*”, y el tercero y último movimiento un “rondó” en “forma Sonata” o “rondó Sonata”.
- **Francisco Fleta**; escribe un primer movimiento en “forma Sonata”, un segundo, que no es sino introducción al tercero, un “rondó” con la estructura A-B-A + (repeticiones imitativas de A) / C-D-C/ A-B-A + (coda).
- **Roberto Gerhard**; estructura semejante a la sonata de S. Brotons, es decir, un primer movimiento en “forma Sonata”, un segundo en forma “*lied*”, y un tercero en forma “rondó Sonata”.
- **Juan Miguel Hidalgo**; compone su sonata en 4 movimientos: el primero estructurado bajo la “forma Sonata”, el segundo es un “*Scherzo*” bajo la forma (A-B-A-Coda), el tercero, una “canción o *lied*” (Introducción-A-B-A), y el último estructurado también bajo la “forma Sonata”.
- Y por último **Diana Pérez Custodio**; que nos presenta en su obra un primer movimiento “forma Sonata”.

El resto de sonatas presentan unas estructuras muy diferentes que en algunos casos son muy libres y rompen con la forma sonata:

- La sonata de **Claudio Prieto** presenta un solo movimiento estructurado en 6 secciones, en las que se puede apreciar un primer Tema A y un segundo Tema B.

- En la sonata de **Josep Soler** encontramos también un solo movimiento, de gran extensión, dividido en 6 secciones, en las que la repetición variada es constante.
- La sonata de **Vicente Roncero** tiene dos movimientos: el primero con una estructura libre en 5 secciones y el segundo, con una introducción más 5 secciones.
- Por último, la sonata de **Lluís Benejam** tiene una estructura poco habitual consistente en un primer movimiento en forma “Romanza” que se puede estructurar en 3 secciones (A-B-A), el segundo, en forma “Scherzo” estructurado también en 3 secciones, y un tercer y último movimiento con una forma totalmente libre en el que se pueden distinguir a su vez 3 grandes secciones estructurales.

Curiosamente, las tres sonatas, que rompen más decididamente con la estructura forma sonata, (**Prieto, Soler y Roncero**) están compuestas en la última década del siglo. Se advierte, pues, a lo largo del siglo una evolución progresiva en el sentido de un menor respeto a las formas clásicas y de una mayor asunción de la libertad de elección de la estructura compositiva.

No podemos concluir, sin embargo, que exista desintegración formal de la forma sonata en el siglo XX. El oyente sigue reconociendo, aunque con un lenguaje más moderno, y una ausencia total o parcial de la armonía tradicional, el Tema A y su reexposición, la aparición de un segundo Tema B, y el desarrollo de los elementos temáticos.

## **5. EL GÉNERO SONATA**

Desde el punto de vista de la Sonata, como género musical, muy pocos de los compositores objeto de estudio, han prescindido de su estructura clásico-romántica. En todo caso podemos resaltar, como aspecto más generalizado, la utilización de la escritura de estas Sonatas en forma tripartita (a modo de género concertante en tres partes).

Durante el periodo clásico, el género musical Sonata constaba principalmente de 3 ó 4 movimientos, completamente independizados de la antigua Suite, (Vivo inicial, tiempo lento, Minué o scherzo, tiempo vivo final). Más tarde, en el periodo romántico, la sonata adoptó algunas modificaciones entre las que destacamos la completa desaparición del Minué a favor del scherzo u otra pieza de distintas características, y la inclinación a adaptar el rondó final a la forma sonata. Otro aspecto a tener en cuenta en esta época es la adopción de la escritura cíclica.

Por lo que se refiere a mayoría de las sonatas correspondientes a nuestro estudio, el compositor ha optado por una estructura general tripartita con un primer movimiento rápido, el segundo lento y el último rápido. Así están concebidas las sonatas de **Salvador Brotons, Francisco Fleta, Roberto Gerhard, Juan Miguel Hidalgo y Lluís Benejam**. Esta última presenta la misma estructura tripartita, pero con un primer movimiento (romanza) no demasiado rápido, un segundo movimiento (Scherzo) rápido y un último movimiento de forma libre muy melódico y no tan rápido y brillante como en las del resto de compositores citados.

Por su parte las sonatas de **Claudio Prieto, Josep Soler o Diana Pérez Custodio** constan de un único movimiento.

Diferente de todas ellas, la sonata de **Vicente Roncero** está estructurada en dos movimientos contrapuestos, uno lento y otro rápido, compuestos con la técnica cíclica que aparece en el Romanticismo.

## 6. SISTEMA ARMÓNICO

Aunque el lenguaje musical, desde el punto de vista de la armonía, ha roto decididamente con la tonalidad, se dan en las sonatas estudiadas grados distintos de esta ruptura. Tenemos, por un lado, un grupo de obras que se caracterizan por la ausencia total de tonalidad, o atonalidad. Es el caso de las sonatas de:

- **Roberto Gerhard**, que presenta un lenguaje personal atonal con tintes seriales y utiliza el total cromático a modo de escala en la construcción de los temas, reintegrando así el concepto de escala en su particular técnica de composición

serial. Sin embargo, su tercer movimiento que contiene una canción popular española está más cercano a la tonalidad.

- **Diana Pérez**, presenta una obra estrictamente atonal.
- **Soler** sorprende con una armonía basada en el acorde del Tristán de **Wagner**. Este acorde constituye el pilar armónico de la sonata regulado por una serie acordal con los doce acordes del Tristán. Su lenguaje armónico combina sabiamente el dodecafonismo y la armonía clásica.
- **Roncero** muestra un especial gusto por la disonancia utilizando la tonalidad como recurso expresivo en momentos puntuales. Su armonía es absolutamente atonal.

Por otra parte, encontramos fluctuación tonal, en el caso de las sonatas de:

- **Salvador Brotons**, que presenta un desarrollo armónico que no es atonal ni tampoco tonal. En definitiva se trata de una tonalidad fluctuante que nos conduce constantemente hacia diversos centros tonales, lo que se ha dado en llamar música polar. En determinados momentos encontramos también recursos politonales.
- **Fleta**, por su parte, utiliza una armonía tonal que en determinados momentos se acerca a la música modal basada en el modo *frigio* o modo hispánico. Por ello su estructura armónica se encuentra entre lo tonal y lo modal.
- **Claudio Prieto**, al igual que **Fleta**, presenta un lenguaje armónico basado en la tonalidad con tintes modales y ciertos momentos de pantonalidad. En efecto, en su sonata domina la ambigüedad tonal o pantonalidad, sin llegar a ser puramente atonal. Las tonalidades se mezclan sin que exista un predominio claro de una sobre otra, con lo que se crea una atmósfera tonal difusa acrecentada por el añadido carácter modal que presenta con la utilización del modo *Frigio*.
- Por último, la sonata de **Lluís Benejam** integra tintes jazzísticos (escalas de tonos enteros, acordes de 6ª añadida, etc.) en un lenguaje tonal difuso que varía constantemente entre las tonalidades y entre los modos mayor y menor.

Las sonatas de los ocho compositores mencionados rompen con el lenguaje armónico tonal tradicional para introducirse, cada uno con su estilo personal, en el nuevo mundo de la emancipación de la disonancia. Solo una de las sonatas estudiadas



presenta un lenguaje armónico puramente tonal. Se trata de la sonata de **Juan Miguel Hidalgo**, anclada en la tonalidad clásica, con un estilo y estructuras más bien románticas.

A diferencia de otras épocas, en el s. XX, en España como en el resto de Europa, coexisten todas las tendencias y todos los lenguajes posibles, dentro de una libertad de elección absoluta, aunque con la característica común de compartir en mayor o menor grado los presupuestos de la música contemporánea.

## 7. INFLUENCIAS RECIBIDAS

Los avances tecnológicos en el campo de la comunicación han hecho posible que las más diversas influencias puedan actuar simultáneamente en una misma época. En este sentido las obras estudiadas presentan una amalgama de estilos, resultado del empleo de los más diversos elementos y de las más variadas influencias. Así:

En la sonata de **S. Brotons** perteneciente a la corriente neorromántica podemos encontrar influencias de la escritura rítmica y el lenguaje de **Bartók**, **Hindemith**, **Prokófiev** y **Schostakovich**. Además se puede apreciar una clara influencia de Stravinsky por lo que se refiere al uso de la politonalidad.

**C. Prieto** se encuentra también estrechamente identificado con el neorromanticismo, con la creación personal de la línea que denomina “Nuevo Lirismo” y un estilo formal totalmente libre y una armonía que se mueve entre lo modal y lo pantonal.

La sonata de **L. Benejam**, de carácter postimpresionista, nos muestra un gusto musical ecléctico entre lo apasionadamente wagneriano, la gran libertad moduladora, y la música de jazz y de baile o zarzuela.

La sonata de **F. Polo** está influenciada por la música nacionalista de la época, con una armonía modal que presenta un claro aire hispano. Consigue con ello crear su propio lenguaje personal, a la manera de **Bartók**.

**R. Gerhard** muestra en su sonata una clara influencia nacionalista (heredada de su maestro **F. Pedrell**) unida a la personal concepción compositiva de la Nueva Escuela de Viena. El lenguaje musical de su sonata une elementos populares del folclore español con otros seriales, entendidos de una manera libre y personal.

**Juan M. Hidalgo** presenta en su sonata una clara influencia del estilo Romántico heredado de **Brahms**.

La sonata de **D. Pérez Custodio** presenta un lenguaje puramente atonal, bajo una forma sonata con multitud de efectos tímbricos y polirítmias.

La sonata de **J. Soler** presenta un claro carácter expresionista unido a un lenguaje personal del compositor que une elementos dodecafónicos heredados de **Schoenberg** con elementos compositivos de **R. Wagner**.

Por último, la sonata de **V. Roncero** presenta principios de composición cíclica, a modo de la sonata de **C. Frank**, bajo un lenguaje atonal y una estructura formal libre.

## 8. RECURSOS EMPLEADOS

Los recursos técnicos-violísticos utilizados por los compositores en estas sonatas entran dentro de la técnica común del instrumento. Podríamos destacar los *pizzicatos* seguidos de la técnica *con legno* en el tercer movimiento de la sonata de **Salvador Brotons**, los *pizzicatos sul ponticello* y *sul tasto* de la sonata de **Diana Pérez Custodio**, la sucesión repetida de notas en un mismo compás *ad libitum* de la sonata de **Claudio Prieto**, o el *pizzicato* con mano izquierda durante la ejecución de un acorde en la sonata de **Josep Soler** son algunos ejemplos de recursos técnicos utilizados comunes y conocidos en la técnica de la viola pero poco utilizados. Por el contrario, las demás sonatas objeto de estudio no utilizan ningún tipo de recurso técnico fuera de lo común. Por todo ello, no podemos señalar que estas sonatas aporten nuevos recursos técnicos al instrumento.

## 9. PRESTIGIO DE LA VIOLA EN LA ESPAÑA DEL S. XX

La producción de sonatas para viola y piano, durante el s. XX, ha sido relativamente baja. Y los compositores que se han decidido por este tipo de

composición se han limitado a componer una sola obra de estas características<sup>53</sup>. A excepción de J. Soler que acaba de componer una segunda sonata para viola y piano, perteneciente ya al s. XXI.

En efecto, en la primera mitad del siglo, la viola estaría totalmente desaparecida de la producción musical española si no hubiese existido la figura importante de **Conrado del Campo**, quien dedicó cuatro obras a nuestro instrumento, dentro de un abundante repertorio: dos obras de viola y piano (*Pequeña pieza op. 6*, 1906, partitura y particella ed. EMEC, Madrid, 1992; y *Romanza op. 5*, 1901, partitura y particellas ed. EMEC, Madrid, 1990), y dos obras de viola solista con orquesta: *Ofrenda a la Santísima Virgen* (partitura manuscrita) y *Suite para viola* (Viola y orquesta de cámara. Partitura manuscrita, 1940). La existencia de estas cuatro obras no debe extrañarnos en absoluto ya el compositor fue a la vez violista reputado y profesor de composición en el Conservatorio de Madrid. Quizá le faltó un mayor convencimiento de las posibilidades de la viola, o, simplemente era consciente del papel secundario que representaba en su época y prefirió rentabilizar más sus composiciones dedicándolas a otros instrumentos. De hecho, no jugó, con respecto al prestigio de la viola, el importante papel que desempeñó, por ejemplo, un alemán, coetáneo suyo, como él compositor y violista: **Paul Hindemith**. A diferencia de él, del Campo no escribió ninguna sonata para viola.

Hemos de llegar a 1948 para que un compositor de talla internacional, **R. Gerhard**, le dedicase la primera Sonata para viola y piano del siglo XX. Tampoco debió de estar demasiado convencido de la importancia que merece nuestro instrumento, ya que, por desgracia, poco tiempo más tarde, la transformó en sonata para violonchelo, en cuya versión se encuentra editada. Ello no obsta para que los violistas reclamemos esta sonata como propia y la incluyamos con todo derecho en el repertorio de nuestro instrumento.

Ya en la segunda mitad del siglo, solo dos violistas, **Lluís Benejam**, violinista y violista ocasional, y **Francisco Fleta Polo** quien, además de violista, era profesor de viola en el conservatorio de Barcelona, compusieron para este instrumento una única sonata. El primero, al objeto de proporcionar material propio al cuarteto de cuerda del que formaba parte (compuso igualmente una sonata para violín y piano y otra para

---

<sup>53</sup> Al contrario de lo que ocurre por ejemplo con compositores europeos como P. Hindemith en el siglo XX, Vieuxtemps y Brahms durante el romanticismo o la familia Stamitz en la época clásica, que escribieron varias sonatas para esta agrupación instrumental.

violonchelo y piano), y el segundo, para disponer de obras que pudieran interpretar sus propios alumnos. Entre ellas el *Impromptu n° 22*, para seis violas.

Habría que esperar el año 1988, a que un joven compositor, **Salvador Brotons**, instrumentista de flauta, viese en la viola el instrumento idóneo para su sonata de viola y piano. De hecho la viola desempeña un papel importante en el catálogo del compositor. En el *Cuarteto con piano Op.48*, la viola tiene una intervención muy interesante en el encabezamiento del tema en su segundo movimiento. Ha compuesto, además un *Trío para flauta, viola y arpa Op.13* con un destacado papel para la viola. Además la viola está presente, con interesantes participaciones, en sus 4 *Cuartetos de Cuerda* y en diversas obras para orquesta de cámara.

Pero es realmente **J. Soler**, entre los compositores estudiados, el que más atención ha prestado a la viola. El sentimiento de nostalgia y pesimismo que caracterizan la personalidad y la obra de Soler se corresponde en el sonido profundo y carácter melancólico de la viola con los que el compositor se siente íntimamente identificado. Ello explica el importante papel que la viola juega en el catálogo de Soler: Además de la *Sonata para viola y piano* “sobre un tema de Verdi”, ha escrito recientemente una *Sonata n° 2 para viola y piano*, 2001. Tiene otras obras para viola y piano y obras para viola sola. Entre las primeras destacan las *Variaciones y fuga sobre un tema de Berg*, 1979. Entre las segundas: *Pieza para viola sola* 1987 y *Liebeslieder*, 2003. En sus numerosos tríos y cuartetos la viola destaca por su importancia en el grupo. En el acto primero de su ópera *La Tentation de Saint Antoine*, cuatro voces de violas acompañan a la solista. También es curioso destacar que en otra ópera, *Murillo*, no utiliza el violín sino la viola.

Vemos, pues, cómo la viola conquista poco a poco el puesto que le corresponde y los compositores son sensibles a este hecho. Si comparamos el panorama que presenta nuestro instrumento a finales de siglo con la situación existente en España a principios del mismo, la diferencia es abismal. En los últimos doce años del siglo se han escrito más sonatas para viola y piano que en los 88 años anteriores, lo que significa que la viola empieza a merecer la atención especial por parte de los compositores que antes no había recibido.

### **Continuidad de la investigación:**

Como hemos podido comprobar, los resultados y conclusiones obtenidas abren muchos campos de estudio a aquellos investigadores que deseen continuar con el estudio de las obras escritas para viola por compositores españoles durante el siglo XX.

La mayor parte de las obras para viola y piano no son conocidas ni estudiadas por los violistas, a pesar de que constituyen un amplio repertorio de obras, seguramente tan interesante como ha demostrado ser el grupo de sonatas estudiado en esta investigación. También se desconocen las obras para viola solista y orquesta que, aunque existen, no se suelen interpretar en nuestros auditorios de música.

Por otra parte, es misión de todo violista que se precie interpretar e incluir en su repertorio la música que se hace para la viola en el siglo XX en España. Esta será la mejor y más eficaz manera de contribuir al prestigio de este instrumento.

En definitiva, el camino que se presenta después de abrir esta pequeña puerta a la realidad de la viola en España, es largo y difícil, pero necesario para que nuestro instrumento recupere, si no lo ha hecho ya, el lugar que merece, tanto en el panorama musical español como en su proyección al resto del mundo.

## 4. BIBLIOGRAFÍA.

- **ABOLSKY, Constante:** *Julián bautista: Contribución al estudio de su último periodo creador.* Buenos Aires. 1972.
- **ABRIL, Manuel:** “El impresionismo musical”, en *Revista Musical Hispano Americana*, nº 13, 1915.
- **ADLER, Samuel:** “Una reflexión sobre la forma de la música de finales del s. XX” en *Cuadernos de Veruela*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1998, nº2.
- **ALONSO, Celsa:** “La música española y el espíritu del 98”, en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 5, Madrid. : Fundación Autor.
- **ANGULO, Manuel:** *España canto y poesía. Canciones populares españolas.* Madrid. Alpuerto S.a. 1975.
- **ARLETTAZ, Vicent:** *Aux origines de la musique contemporaine: Invitation aux débats.* Martigny (Suiza). Forum Musical, 1992.
- **ARNOLD, Denis:** *Diccionario enciclopédico de la música, Tomo I yII.* Oxford University Press, 1983. Robert Laffont Buoquins 1989.
- **AUSTIN, William W.:** *La música en el siglo XX: Desde Debussy hasta la muerte d Stravinsky.* Versión castellana de José M<sup>a</sup> Martín Triana. Madrid. Taurus, 1985.
- **AUTUORI, Caterina:** “Lluís Benejam, un compositor a descobrir”, *Jano*, Música clásica, Barcelona, febrero de 2005, pág. 394.
- **AVIÑO A, Xosé:** *Historia de la música catalana y balear*, Barcelona, Edicions 62, 1999.
- **AVIÑO A, Xosé:** *La música i el modernisme*, Barcelona, 1985.
- **BARRETT, Henry:** *The viola. Complete guide for Teachers and Students.* The University of Alabama press, 1997.
- **BENEJAM, Lluís:** *Sonata Moments musicals para viola y piano.* Barcelona, Clivis Publicacions, marzo 1997.
- **BONASTRE, Francesc / MARTORELL, Oriol:** *Conversa transcrita per Xavier Febrés.* Barcelona. Diàlegs a Barcelona, 1989.

- **BONASTRE, Francesc:** “Nota al programa de concierto” Barcelona, Palau de la Generalitat Saló San Jordi, 22 de marzo de 1993, pág. 5-12.
- **BORREL VIDAL, José:** *Sesenta años de música (1876-1936): Impresiones y comentarios de un viejo aficionado*. Madrid. Dossat, S.a. 1945.
- **BOWEN, M.:** *Gerhard on music*, England, Ashgate, selected writings, 2000.
- **BRARAUD, Henry:** *Pour comprendre les musiques d’aujourd’hui*. Prís. Ed. du Seuil, 1968.
- **BRETON Y HERNANDEZ, Tomás:** *Barbieri. La ópera nacional*. Discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1896.
- **BRINDLE, Reginald:** *La nova música: L’avanguardia des de 1945*. Barcelona. Antoni Bosch, 1979.
- **BROTONS, Salvador:** *Sonata para viola y piano op.28*. Barcelona, Clivis Publicacions, mayo 1996.
- **BRUACH, Agustí:** *Las óperas de Joseph Soler*. Madrid. Alpuerto, 1999.
- **CALMELL, Cèsar:** “nota de programa de concierto” *Orquesta simfònica de Barcelona i nacional de Catalunya*. Barcelona. Temporada 1995-96, pag. 38-41.
- **CASARES, Emilio:** “España y el Nacionalismo musical”. En *VIII Festival de Música de Asturias*. Universidad de Oviedo, 1982.
- **CASARES, Emilio:** “Luis benejam Agell” en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 1999.
- **CASARES, Emilio:** “Robert Gerhard” en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 1999.
- **COMELLAS, Jaume:** “Salvador Brotons” en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 1999.
- **COSICOVA:** *Catlálogo de Autores*. Asociación de compositores sinfónicos valencianos. Valencia. A.S.P., 2002.
- **CHARLES SOLER, Agustí:** *Análisis de la música española del siglo XX. entorno a la generación del 51*. Madrid. Rivera Mota, 2002.
- **DALTON, David:** *Playing the Viola, Conversations with William Primrose*. Oxford University Press, 1990.
- **DENIS, Arnold:** *Diccionario enciclopédico de la música, Tomo I yII*. París, Robert Laffont Buoquins 1989. Oxford University Press, 1983.
- **FLETA, Francisco:** *Sonata cantares del Mio Cid op.62 para viola y piano*. Barcelona, Clivis Publicacions, 1980

- **FRANCO, Enrique:** “Falla Gerhard y su época”, en *notas al programa*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 1996.
- **GALAMIAN, Ivan:** *Interpretación y enseñanza del violín*. Pirámide 1998.
- **GARCÍA LABORDA, José M.:** *Forma y estructura en la música del siglo XX (una aproximación analítica)*. Madrid. Editorial Alpuerto, 1996.
- **GELLNER, Ernest:** *Naciones y nacionalismo*, ed, española, Madrid, 1988
- **GERHARD, Roberto:** *Sonata para violonchelo y piano 1956*. Londres, Oxford University Press. 1972.
- **GERRERO MATÍN, José:** “Lluís Benejam, un músic català als Estats Units. En *Catalunya música Revista musical catalana*, Barcelona, 1993-1994, pág. 6-8.
- **GONZÁLEZ, Juan Luis:** “Un concierto recuerda al compositor Luis Benejam” en *El Observador*, espectáculos, Barcelona, martes 23 de marzo de 1993, pág. 54.
- **GRATER, Manfred:** *Guía de la música contemporánea*. Madrid. Taurus, 1966.
- **GRIFFITHS, Paul:** *Modern music: a concise history from Debussy to Boulez*. Londres. Thames and Hudson, 1986.
- **GROUT, Donald J.:** *Historia de la música occidental.2*, ed española, Madrid, 1984.
- **HOMS, Joaquín:** *Robert Gerhard i la seva obra*, Barcelona, Sección de música Biblioteca de Catalunya, 1991. (ISBN: 84-7845-109-9 / D.L. B-16.667-1991).
- **HOMS, Joaquín:** *Roberto Gerhard y su obra*. Universidad de Oviedo. Ethos Música, 1987.
- **HONEGGER, Marc:** *Diccionario biográfico de los grandes compositores de la música*. Espasa Calpe 1993.
- **KLUGHERZ, Laura:** *A Bibliographical Guide to Spanish Music for the Violin and Viola, 1900-1997*. Music Reference Collection, Number 70. Greenwood Press. Westport, Connecticut (U.S.A) 1998.
- **KÜHN, Clemens:** *Tratado de la forma musical*. Londres. SpanPress Universitaria, 1998.
- **LANZA, Andrea:** “El siglo XX” Tercera parte, en *Historia de la Música*. Madrid. Turner, 1986. vol. 12.
- **LEIBOWITZ, René:** *Introduction à la musique de douze sons. Les variations pour orchestr, Op. 31 d’Arnold Schenberg*. París. L’Arche, 1981.



- **LOCATELLI DE PERGAMO, Ana María:** *La notación de la música contemporánea*. Buenos Aires. Ricordi Americana, 1971.
- **LÓPEZ, Julio:** *La música de la Modernidad:(de Beethoven a Xenakis)*. Barcelona. Antrhropos, 1984.
- **MACHLIS, Josep:** *Introducción a la música contemporánea*. Buenos Aires. Marymar, 1975.
- **MARCO, Tomás:** “Prieto, Claudio” en *The new Grove dictionary of music and musicians*, Londres, Macmillan Publishers Limited, (1980-1900).
- **MARCO, Tomás:** “Soler Sardà, Josep” en *The new Grove dictionary of music and musicians*, Londres, Macmillan Publishers Limited, (1980-1900).
- **MARCO, Tomás:** *Historia de la música española. 6.Siglo XX*. Madrid. Alianza música.1998.
- **MARCO, Tomás:** *Historia general de la música. El siglo XX*, Tomo IV. Madrid. Istmo, 1989.
- **MARCO, Tomás:** *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid. SGAE, 2002.
- **MARTI, Joseph:** *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel, 1996.
- **MARTORELL, Oriol / VALLS, Manuel:** *El fet musical*. Barcelona. Dopesa, 1978.
- **MAUCLAIR, Camille:** *Historia de la música moderna, 1850-1914: Los hombres, las ideas, las obras*. Barcelona. Sociedad General de Publicaciones.
- **MEDINA, Ángel:** “Soler Sardà, Josep” en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 1999.
- **MEDINA, Ángel:** *Josep Soler. Música de la pasión*. Madrid. Ediciones ICCMU. 2000.
- **MENUHIN, Yehudi:** *La leçon du maître*. Londres, Buchet / Chastel, 1987.
- **MENUHIN, Yehudi:** *Seis lecciones con Yehudi Menuhin*. Madrid, Real Musical 12-1.011.
- **MILLET, L. y otros:** *Centenari Robert Gerhard*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1996.
- **MOORE, Douglas:** *Guía de los estilos musicales*. Taurus 1990.
- **MORGAN, Robert P.:** *Antología de la música del siglo XX*. Madrid. Akal, 1998.

- **MORGAN, Robert P.:** *La música del siglo XX: una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas.* Madrid. Akal, 1994.
- **PEDRELL, Felipe:** *Cancionero musical popular español. Tomo 2º.* Valls (Cataluña). Eduardo Castells.
- **PÉREZ SENZ, Javier:** “El violinista olvidat” en *el País*, Quadern, Barcelona, año XII, número 553, Jueves 20 de mayo de 1993, pág. 7.
- **PERLE, George:** *Composición serial y atonalidad,* Barcelona, Idea Música, 1999.
- **PISTON, Walter / DEVOTO, Mark:** *Armonía.* Barcelona, Labor 1991.
- **PLIEGO, Víctor:** “Prieto, Claudio” en *Diccionario de la música española e hispanoamericana,* Madrid, SGAE, 1999.
- **PLIEGO, Víctor:** *Claudio Prieto: Música, belleza y comunicación.* Madrid. Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1994.
- **PRIETO, Claudio:** *Sonata para viola y piano nº5.* Madrid, Arambol S.L.
- **PRIETO, Laura:** “Prieto, Claudio” en *Diccionario de la música española e hispanoamericana,* Madrid, SGAE, 1999.
- **RILEY, Maurice W:** *The history of the Viola, vol.I y II,* Printed by Braun-Brumfield, Ann Arbor, Michigan, U.S.A. 1993.
- **SALAZAR, Adolfo:** *Conceptos fundamentales en la historia de la música.* Madrid, Alianza Música, 1994.
- **SALAZAR, Adolfo:** *La música actual en Europa y sus problemas.* Madrid. J. Mª Yagüe, 1935.
- **SALAZAR, Adolfo:** *La música contemporánea en España.* Madrid; La Nave, 1930 (reimpresión, 1982).
- **SALAZAR, Adolfo:** *Música y músicos de hoy: ensayos sobre la música actual.* Madrid. Mundo Latino S.a. 1928.
- **SALVETTI, Guido:** “El siglo XX” primera parte, en *Historia de la Música.* Madrid. Turner, 1986. vol. 10
- **SCHLOEZER, Boris de:** *Problemas de la música moderna.* Barcelona. Seix Barral, 1973.
- **SCHOENBERG, Arnold:** *El estilo y la idea.* Madrid. Taurus, 1963.
- **SOLER, Joseph:** *Fuga técnica e historia.* Barcelona, Antoni Bosch editor, 1998.

- **TERTIS, Lionel:** *My viola and I, with Beauty of Tone in String Playing.* London Paul Elek, 1975.
- **TRANCHEFORT, François-René:** *Guía de la música de cámara.* Madrid, Alianza editorial, 1995.
- **VALLS, Manuel:** *Historia de la música contemporánea después de Falla.* Madrid: Revista de Occidente, 1962.
- **VALLS, Manuel:** *historia de la música catalana.* Barcelona. Ediciones Taber, 1969.
- **VALLS, Manuel:** *La música catalana contemporánea.* Barcelona, 1960.
- **VALLS, Manuel:** *La música catalana contemporánea.* Barcelona. Editorial Selecta, 1960.
- **VALLS, Manuel:** *La música contemporánea i el públic* Barcelona. Col·lecció a l'abast, edicions 62, 1967.
- **VALLS, Manuel:** *La música en el món d'avui, altres assaigs* Palma de Mallorca. Moll, 1971.
- **VALLS, Manuel:** *Música de tota mena.* Barcelona. Clivis Publicacions, 1982.
- **VALLS, Manuel:** *Música indiscreta.* Barcelona. Pòrtic, 1970.
- **VINAY, Gianfranco:** "El siglo XX" segunda parte, en *Historia de la Música.* Madrid. Turner, 1986. vol. 11.
- **WEBERN, Anton:** *El camí cap a la nova música.* Barcelona. Antoni Bosch, 1982.
- **ZAMACOIS, Joaquín:** *Curso de formas musicales.* Barcelona. Editorial Labor, 1990.

# 5.1. ANEXO I

Catálogo de obras de los compositores

### 5.1.1. BENEJAM AGELL, LLUIS.

Catálogo extraído del confeccionado por: el Dr. Catedrático de Musicología de la Universidad Autónoma de Barcelona Francesc Bonastre en su *nota de programa de concierto* en el Palau de la Generalitat “Saló de Sant Jordi” del 22 de marzo de 1993, por el catálogo que aparec en la voz de CASARES, Emilio: “Luis benejam Agell” en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 1999. Catálogo cerrado el 10 de abril de 2003.

#### **Orquesta y solista**

- “CONCIERTO PARA OBOE Y ORQUESTA”  
1956

- “CONCIERTO PARA OBOE , VIOLÍN Y ORQUESTA DE CUERDA”

- “CONCIERTO PARA SAXOFÓN Y ORQUESTA”  
1967

- “CONCIERTO PARA TROMPETA Y ORQUESTA DE CUERDA”

- “CONCIERTO PARA VIOLÍN Y ORQUESTA”  
1963

- “PRELUDIOS IBÉRICOS”  
1965  
2 pn. y orquesta.

#### **Orquesta sinfónica**

-“FANTASÍA ON THE FIRST BEATITUDE”

- “LORQUEÑA”  
*Para recitador y orquesta* (sobre un poema de F. García Lorca)

- OBERTURA FLAMENCA”

- "PRELUDE PARA ORQUESTA"

- "SUITE PARA ORQUESTA"

### **Cuartetos de cuerda**

- "CUARTETO DE CUERDA N° 1"  
1950

- "CUARTETO DE CUERDA N° 2"  
1956

- "CUARTETO DE CUERDA N° 3"  
1959

- "ELEGÍA SOBRE UN TEMA INCAICO"  
Cuart. cu.

### **Violín y piano**

- "SONATA N° 1"  
1951  
Vl. p.

- "SONATA N° 2"  
1959  
Vl. p.

- "ADAGIO Y ALEGRO"  
1960  
Vl. p.

- "CAPRICHIO"  
Vl. p.

## Quintetos

- "TRES PIEZAS PARA OBOE Y CUARTETO DE CUERDA"  
1951

- "QUINTETO EN FA"  
Fl. ob. cl. fgt. tpt.

## Tríos

- "TRIO PARA VIOLÍN, VIOLA Y PIANO"  
1954

- "TRIO N° 1 EN SOL"  
Op.3, vl. vch. pn.

- "TRIO N° 2 EN SOL BEMOL"  
Op.5  
Vl. vch. pn.

- "TRIO"  
1954  
vl. vla. pn.

- "TRIO PARA CUERDA N° 1"  
1956  
Vls. vla.

- "TRIO PARA CUERDA N°2"  
Vl. vla. vch.

- "TRIO"  
1967  
Tpt. sax. pn.

## **Orquesta de cuerda**

- “CONCERTO GROSSO”  
1956

- “SUITE”  
1951

- “POEMA”  
1953  
Primio Ciudad de Barcelona.

- “BAILE”  
1956  
(del cuarteto nº2)

- “4 MOVIMIENTOS PARA CUERDA”

## **Conjunto de viento**

- “CUATRO PRELUDIOS PARA METAL Y TIMBAL”  
1962  
trmp. 3 tpts. 2 trmbs. timb.

- “PRELUDIO HONDO”  
2 fl. 2 obs. ca. 2 cl. cl b. 2 sax.

## **Trompeta y piano**

- “INTRODUCCIÓN Y DOS DANZAS”  
Tpt. pn.  
1963



### **Viola y piano**

- “SONATA MOMENTO MUSICAL”  
1952  
Vla. pn.

### **Saxofón y piano**

- “SONATA”  
1964  
Sax. pn.  
(después convertida en concierto, 1967)

### **Violonchelo y piano**

- “SONATA”  
1954  
Vch. pn.

### **Órgano**

- “PRELUDIO PARA UNA BODA”  
1967

### **Piano**

- “PRELUDIO HONDO”
  
- “PRELUDIOS IBÉRICOS”  
1965  
2 pns.

### **Obra vocal**

- “MALEDICCIÓN AMOROSA”  
V. pn.  
(J. Teixidor)

- “LES HORES DE LA TARDOR”

V. pn.

(J. Vinyoli)

- “CANÇO DE LA SIRENA”

1949

V. pn.

(M. dels Sants Oliver)

- “A DÓNDE TE ESCONDITE, AMADO”

V. pn.

(St. J. De la Cruz)

- “LA ROSA MARCIDA”

V. pn.

(J. Verdaguer)

- “EL MISTERI, CANÇÓ DE REM I DE VELA”

1944

V. pn.

(J. M. de sagarra)

- “CANÇÓ DE FADA”

1949

V. pn.

(Keats / Manent)

- “DONANT LES JOIES”

1949

V. pn.

(J. Maragall)

- “MAESTRES D’AMOR”

V. pn.

(Salvat Papasseit)

- “EL SANT MON DE JESÚS”

V. pn.

(J. Verdaguer)

- "CANÇÓ DE BRESSOL A LA VERGE"  
1953  
4 V. masculinas y arpa.  
(T. Garcés)

## 5.1.2. BROTONS SOLER, SALVADOR.

Catálogo confeccionado con el facilitado por el compositor y con el catálogo que aparece en la voz de COMELLAS, Jaume: “Salvador Brotons” en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 1999.  
Catálogo cerrado el 12 de abril de 1994.

### **Música escénica:**

- “REVEREND EVERYMAN, ÓP. 2 ACT.1”  
G. Corseri, est, 16-VI-1990.  
Florida Estate University

- “ANTES DEL SILENCIO”

### **Música sinfónica:**

- “QUATRE PECES PER A CORDES”  
1977  
Publicación: (EMEC)

- “SINFONÍA Nº 1.”  
1981  
Publicación: (CE)

- “ATARAXIA”  
1984  
Publicación:(CE)

- “SINFONIA Nº 2”  
1984  
(CE)

- “ABSÈNCIES”  
1986  
Publicación: (CE)

- "INTERROGANTS"

1987

- "DIVERTIMENTO ALLA MOZART"

1991

- "OBSTINACIÓ"

1991

Publicación: (CE)

- "PHAEDO"

1991

Publicación: (CE)

- "VIRTUS"

1991

Publicación:(CE)

- "SINFONÍA Nº 3"

1992

Publicación: Tritó (Barcelona)

- "TERRES LLEMOSINES"

Rap catalana

1992

Publicación: (CE)

- "LILIANA"

Cuento musical.

Na . Orq

1993

Publicación: Tritó

- "CONMEMORATIVA"

1995

- "CONCIERTO PARA TROMBÓN Y ORQUESTA"

1995

- "CONCIERTO PARA FLAUTA Y ORQUESTA"

1996

- "CONCIERTO PARA VIOLÍN Y ORQUESTA"

vl-solista-1.1.2.1-1.0.0.0-2 perc-str. 18'

1996

### **Banda**

- "REBROLL"

1983

- "SONATA DA CONCERTO PER A TROMPETA I BANDA"

1990

### **Coro y Acompañamiento**

- "CANTA PER A UN VELL POBLE"

1983

Cant. 2Co. Orq. vnt.

Publicación: (MF)

- "JAM RARA MICANT"

1985

Cant. 2Co. conj. met.

(Lyon, A Coeur Joie)

- "SATABAT MATER"

1997

Co. Orq. S.B.

### **Coro**

- "NOCTURN PER A UNA ILLA"

1982

Publicación: (MF)

- "AQUESTA REMOR QUE SENT"

1983

Publicación: (MF)

- "SON TEUS ULLETS"  
1983 (Barcelona, Entitats Corals de Catalunya)

- "VIATGE AL MITE"  
1992

- "AN OREGON LOVE POEM"  
1993

- "LES QUATRE ESTACIONS"  
1993 (Barcelona.Dinsic)

### **Voz y acompañamiento**

- "QUATRE CANÇONS SOBRE POEMAS D'EN MARTÍ POL"  
S o T. pn.  
1981  
Publicación: Clivis (Barcelona)

- "DOS SONETS D'EN J.V.FOIX".  
T o S.pn.  
1992  
Publicación: Cluster (Barcelona)

- "THE GROVE"  
Co. pn.  
1994

### **Conjunto Instrumental**

- "ENFAST"  
1975  
fl. ob. cl. fgt. tpt..  
Publicación: (EMEC)

- "AD INFINITUM"  
1976  
fl, arp. vla.  
Duración: 7'  
Publicación: (Cluster)

- "DUO"

1976

2fl

Publicación: (EMEC)

- "FANTASIA"

1976

tpt. pn.

Publicación: (Cluster)

- "SAX-QUINTET-VENT"

1977

fl. ob. sax. fgt.

Publicación: (EMEC)

- "SUITE A TRES"

1977

fl. ob. cl.

Publicación: (EMEC)

- "SUITE A TRES"

1977

3fl.

Publicación:(EMEC)

- " ELEGIA PER A CONTRABAIX I PIANO"

1977

ctrb. pn.

Duración: 5'

- "DIVERTIMENTO"

1978

tpt. pn.

Publicación: (Clivis)

- "FULLES DE TARDOR"

1978

tpt. pn.

Publicación: (Clivis)



- "QUARTET"

1978

2vl. vla. vch.

Duración: 15'

Publicación:(Clivis)

- "SONATA PER A CELLO I PIANO"

1978

vch. pn.

Duración: 5'

Publicación: (Cluster)

- "LLUITA, LAMENT I TRIONF"

1979

tpt.. 2tpt. trmb. tu.

Publicación: (BO)

- "SIMETRIES"

1979

cl. vl. pn.

Duración: 10'

Publicación: (CE)

- "SONATA PER A FLAUTA I PIANO"

1979

pn. fl.

Publicación: (Cluster)

- "PLANYIMENT"

1980

4sax

- "CINC PETITES PECES"

1981

pic. 4cl

- "SONATA PER A VIOLA I PIANO"

1982

vla.. pn.

Duración: 16'

Publicación: (Cluster)

- "TEMA, VARIACIONES I CODA"

1982

fl. ob. cl. fgt. ar.

Publicación: (Tritó)

- "UNDECASA"

1984

Orq. ca.

- "SINFONIETTA DA CAMERA"

1985

Orq. ca.

Publicación: (Estados Unidos. Amoris Edition Florida)

- "TRIO"

1986

vl. vch. pn.

Duración: 14'

Publicación: (BO)

- "SUITE DE FLAUTES"

1986

2pic. 6fl.

Publicación: (Estados Unidos. ALRY)

- "FUSIÓN"

1987

Orq. Ca.

1.1.1.1-1.1.1.0-perc-pn.1.1.1.1.0

Duración: 14'

- "QUARTET AMB PIANO (A CELEBRATION OF LIVING)"

1988

pn. vl. vla. vch

Duración: 16'

Publicación: (BO)

- "SONATA PER A CLARINET I PIANO"

1988

Publicación: (Cluster)

- "DIÀLEGS SUBTILS"

1990

fgt. perc.

- "FANTASIA CONCERTANTE"

1990

fl. mrb.

Publicación: (Estados Unidos. The Little Piper)

- "SONATA DA CONCERTO"

1990

tpt.. pn.

- "VIRTUS"

1990

fl. vl. vla. vch. pn.

Duración: 15'

Publicación: (BO)

- "SEXTET MIX"

1992

fl. cl. vl. vch. pn. perc

Duración: 10'

- "A MALLETT DUETT"

1994

Mrb. Xyl. Vib, glock,

- "SONATA PER A VIOLÍ I PIANO"

1994

vl. pn.

Duración: 15'

Publicación: (BO)

- "SUITE DEL ZODIAC XINÉS"

1994

Orq ca.

- "TRES DIVERTIMENTI"

1994

fl. guit.

Duración: 9'

-“PRADA 1950”  
“A la memoria de Pau Casals”  
2000  
Septet fl. cl. 2vl. vla. vch. ctrb.  
Duración: 20’

### **Obras solistas**

- “ELEGIA PER A LA MORT D’EN SHOSTAKOVITCH”  
1975  
pn.  
Publicación: (Clivis)

- “TRES PECES BREUS”  
1975  
pn.  
Publicación: (Clivis)

- “IDEALS UTÒPICS”  
1975  
pn.  
Publicación: (Clivis)

- “DUES SUGGESTIONS”  
1979  
guit.  
Publicación: (Clivis)

- “IMPROMPTU”  
1985  
pn.  
Publicación: (Clivis)

- “PRELUDI I DANSA”  
1986  
guit.  
(París, G. Billaudot)

- “SUBTILESA PER A ARPA”  
1986

- "INTERLUDI PER LA MA ESQUERRA"  
1988  
pn.

- "SCHERZO"  
1988  
guit.  
Publicación: (BO)

- "SONATINA"  
1988  
guit  
Publicación: (CE)

- "TOCATA"  
1993  
pn.  
Publicación: (CE)

### **Música popular**

#### Sardana

- "GERMANOR"
- "LAS ENCAJADAS"
- "ATLANTA 96"
- "SYNERA"
- "PORT DE LA SELVLA."
- "SONIDO DE ONCE"
- "TIERRAS LEMOSINAS"
- "LA ISLA DE GALERA"

### **5.1.3. FLETA POLO. FRANCISCO.**

Llistado de obra de Francisco Fleta Polo confeccionado con el proporcionado por el compositor y del que aparece en la base de datos de la Asociación Catalana de Compositores.

Catálogo cerrado día 15 de diciembre de 2003.

#### **Música de concierto**

- “5 DANZAS BARROCAS”

2000

Solo

Guit.

-“ALBUM Nº 1 OP. 60”

1960

Solo (6 solos didácticos)

Guit.

-“CANTOS DEL MEDIOEVO”

1959

Duo. Trombón o tuba y piano

Trmb. pn.

- “CAPRICE Nº 2 OP 77”

1977

Trio

Vl. cl. pn.

-CAPRICHIO PARA VIOLA, VIOLONCELO Y CONTRABAJO”

1985

Trio

Vla. vch.. ctrb.

- “CUARTETO”

1985

Quartet

pn. vl. vla.. vch.

- "CUARTETO DE CUERDA OP. 68"

1969

Quartet

2 Vl. vla. vch.

- "CUARTETO DE SAXOS OP.79 NÚM. 13"

1980

Quartet

4 Sax.

- "CUARTETO OP. 79 NÚM.16"

1981

Quartet

Fl. ob. fgt. cl.

- "DIVERTIMENTO NÚM. 26"

1985

Cambra

Sax. cl. ctrb. perc. 2 acord.

- "EL CORREGIDOR DE DON JUAN DE BOBADILLA"

1965

Duo

Fl. pn.

- "EL CORREGIDOR DON JUAN DE BOBADILLA"

1975

Duo

2 Guit.

- "FANTASÍA CONCERTANTE"

1968

Orquestra i solistes

Vla.. Orq.

- "IMPROMPTU NÚM 14"

1980

Duo

Ob. pn.

- "IMPROMPTU NÚM. 7/B OP.69"  
1979  
Duo  
Cl. pn.

- "IMPROMPTU NÚM. 11"  
1979  
Duo  
pn. perc.

- "IMPROMPTU NÚM. 17"  
1981  
Duo  
Vla. ctrb.

- "IMPROMPTU NÚM.2"  
1970  
Orquestra i solistes  
Tpt..Orq.

- "IMPROMPTU NÚM. 20"  
1981  
Duo  
Trmb.o tu. y pn.

- "IMPROMPTU NÚM. 22". Sobre un tema de Telemann  
1982  
Cambra  
6 Vla.

- "IMPROMPTU NÚM.22/A"  
1982  
Cambra  
6 Vch.

- "IMPROMPTU NÚM. 24"  
2000  
Orquestra de Cambra  
Orq.



- "IMPROMPTU NÚM. 25"  
1985  
Trio  
Vla. fl. guit.

- "IMPROMPTU NÚM.28  
1985  
Duo  
Vl. vla.

- "IMPROMPTU NÚM. 3"  
1970  
Duo  
Cl. pn.

- "IMPROMPTU NÚM. 4"  
1978  
Orquesta y Solistas  
Tpt. Orq.

- "IMPROMPTU NÚM. 4"  
1978  
Duo  
Trmb. pn.

- "IMPROMPTU NÚM. 5"  
1978  
Orquesta Sinfónica  
Orq.

- "IMPROMPTU NÚM. 6"  
1979  
Duo  
Tpt. pn.

- "IMPROMPTU NÚM.9"  
1979  
Duo  
Fl. pn.

- "IMPROMPTU 21 OP.79"

1982

Solo

Acord.

- "IMPROMPTU NÚM. 10"

1979

Duo

2 Guit.

- "LA RUTA DE DON QUIJOTE OP.72"

1972

Solo

Guit.

- "MEDIEVO OP. 59/A"

1983

Quintet

5 Vla.

- "MEDITACIÓN"

1979

Duo

Fgt. pn.

- "QUINTETO OP. 72/A"

1984

Quintet

Vl. 4 Vla.

- "SEXTETO PARA 2 VIOLINES, 2 VIOLAS Y 2 VIOLONCELOS"

1983

Cambra

2Vl. 2 vla.. 2 vch.

- "SINFONIA CONCERTANTE NÚM. 1"

1962

Orquestra i solistes

Vla.. Orq.

- SINFONÍA CONCERTANTE NÚM. 2"

1969

Orquestra i solistes  
Corda. Perc.

- “SINFONÍA CONCERTANTE NÚM. 3”  
1976  
Orquestra i solistes  
Vl. Orq.

- “SINFONÍA NÚM. 5 HELÉNICA”  
1982  
Orquestra de Cambra  
Viento. Perc.

- “SONATA 1986”  
1986  
Duo  
Vl. vla..

- “SONATA NÚM. 1”  
1977  
Duo  
Vl. pn.

- “SONATA OP. 62”  
1962  
Duo  
Vla. pn.

- “SONATA OP.62”  
1968  
Duo  
Sax. pn.

- “SONATA OP. 76”  
1976  
Solo  
Guit.

- “SONATA OP.77”  
1978  
Duo  
Fl. pn.

- "SONATA OP. 79 NÚM.18"

1981

Solo

Vch.

- "TEMA DE VARIACIONES OP. 70 NÚM. 4"

1970

Solo

Guit.

- "TRIO OP.79 NÚM. 15"

1980

Trio

Tpt. vl. pn.

- "TRÍPTICO OP. 79 NÚM. 18"

1981

Solo

Guit.

- "WALZER"

1982

Solo

Acord.

- "GAVOTA BACHIANA"

Solo

Acord

- "EL CABALLERO ANDANTE"

Solo

Guit

### *Lírica*

- "DOS CANCIONES ESPAÑOLAS"

1958

Veü i instrument

C. B. pn.

- “DOS CANCIONES ESPAÑOLAS OP.58/2”  
2000  
Veü i instrument  
S. T. pn.

- “IMPROMPTU NÚM. 7 OP. 69”  
1979  
Veü i conjunt instrumental  
Trmp. pn.Cantante.

- “IMPROMPTU NÚM 7/A OP.69”  
1979  
Veü i conjunt instrumental  
Sax. S. pn.

- “IMPROMPTU NÚM. 8”  
1979  
Veü i conjunt instrumental  
Sax. C. Pn.

- IMPROMPTU NÚM. 23”  
1984  
Veü i conjunt instrumental  
Ob. cl. fgt. Acord. Cantante.

- “LA LLEGADA”  
1973  
Veü i conjunt instrumental  
S. B. Co mixt. cl. vla. vch. pn.

*Vocal*

- “DOS CORALES PARA CORO MIXTO”  
1959  
Veü a capella  
Co. mixt.

**Métodos pedagógicos:**

- “NUEVO SISTEMA PARA EL ESTUDIO DE LAS POSICIONES FIJAS”  
vl. o vla.

- “ESTUDIOS DE ESCALAS Y ARPEGIOS”  
vl. o vla.

- “ESTUDIO DE LA DOBLE CUERDA”  
vl. o vla.

## 5.1.4. GERHARD OTTENWAELDER, Roberto.

Catálogo extraído del confeccionado por CASARES, Emilio: “Robert Gerhard” en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 1999.  
HOMS, J.: *Robert Gerhard y su obra* Universidad de Oviedo, Ethos Música, 1987.  
Catálogo cerrado el 16 de octubre de 2002.

### Ballets

- “ARIEL”  
1934

- “SOIRÉES DE BARCELONA”  
1936-38  
Publicación: (BH)

- “DON QUIXOT”  
1940-41

- “DON QUIXOT, 2ª VERS.”  
1947-49  
Publicación: (BH)

- “ALEGRÍAS”  
1942

- “PANDORA”  
1943-44  
Publicación: (BM)

### Ópera

- “LA DUEÑA”  
l. S.B. Sheridan  
1945-47

## **Orquesta**

- “ALBADA, INTERLUDIO Y DANZA”

1936

Publicación: (BH)

- “SUITE DEL BALLE SOIRÉES DE BARCELONA”

1936-38

Publicación: (BH)

- “PEDRELLIANA”

1941

Publicación: (BH)

- “SINFONÍA HOMENAJE A PEDRELL”

1941

Publicación: (BM)

- “SUITE DE LAS ALEGRÍAS”

1942

Publicación: (BM)

- “SUITE DEL BALLE PANDORA”

1945

Publicación: (BM)

- “DANSES DEL BALLE DON QUIXOT”

1947

Publicación: (BH)

- “SUITE Nº 1 DEL BALLE DON QUIXOT”

1940-44

- “SUITE Nº 2 DEL BALLE DON QUIXOT”

1947

Publicación: (BH)

- “SINFONÍA Nº 1”

1952-53

Publicación: (BH)



- "SINFONÍA Nº 2"

1957-59

Publicación: (BM)

- "SINFONÍA Nº 3 COLLAGES"

1960

Publicación: (OX)

- "CONCERTO PARA ORQUESTA"

1965

Publicación: (OX)

- "EPITHALAMION"

1966

Publicación: (OX)

- "SINFONÍA Nº 4 NEW YORK"

1967 (OX)

- "METAMORFOSIS"

1967-68

Publicación: (BM)

### **Orquesta y voz**

- "SIS CANÇONS POPULARS CATALANES"

1928

Publicación: (UE y BH)

- "L'ALTA NAIXENÇA DEL REI EN JAUME"

Cant.

1932

Publicación: (BH)

- "LA PESTE"

1963-64

Publicación: (OX)

## **Orquesta y solista**

- “CONCIERTO PARA VIOLÍN Y ORQUESTA”

1942-45

Publicación: (BM)

- “CONCIERTO PARA PIANO Y CUERDAS”

1951

Publicación: (BM)

- “CONCIERTO PARA CLAVE, CUERDAS Y PERCUSIÓN”

1955-56

Publicación: (BM)

## **Cobla**

- “SADANA Nº 1”

1928-1929

- “SADANA Nº2”

1928-1929

## **Canciones**

- “L’INFANTAMENT MERAVELLÓS DE SCHARAZADA”

1916-17

S. pn.

Publicación: (UME)

-“SIETE HAIKU”

1922

V. fl. ob. clv. arp. pn. perc.

Publicación: (BM)

- “CATORCE CANCIONES POPULARES DE CATALUÑA”

1928-29

S. pn.

Publicación: (UE)

- "CANCIONERO DE PEDRELL"

1941

V, pn.

Publicación: (KP)

- "CANÇONS I ARIETES"

1963

S. pn.

Publicación: (KP)

- "POR DO PASARE LA SIERRA"

1942

S. pn.

- "SEIS TONADILLAS"

1942

S. pn.

- "SIETE CANCIONES DE VIHUELA"

1942

S. pn.

- "SEVILLANAS"

1943

S. pn.

- "SEIS CANCIONES POPULARES FRANCESAS"

1956

S. pn.

- "CANTARES"

1956

S. pn.

Publicación: (BM)

- "THE AKOND OF SWAT"

1954

Mez. 2 perc.

Publicación: (OX)

## Conjunto instrumental

- "TRIO PARA VIOLÍN VIOLONCHELO Y PIANO"

1918

Publicación: (Sen)

- "QUINTETO DE VIENTO"

1928

Publicación: (BM)

- "CONCIERTO PARA CUERDA"

1928-29

- "ALEGRÍAS, SUI DE BALL"

1942

Publicación: (BM)

- "SUITE Nº 1 DE DON QUIXOT"

1941-73

- "SUITE DEL BALLETO PANDORA"

1944-73

Publicación: (BM)

- "PANDORA SUI DE BALL"

1943-44

- "SONATA PARA VIOLA"

1950

Vla. pn.

- "CUARTETO PARA CUERDA Nº 1"

1950-55

Publicación: (BH)

- "SONATA PARA VIOLONCHELO"

1956

Vch. pn.

Publicación: (OX)

- "NONET"  
1956-57  
Publicación: (BM)

- "CUARTETO PARA CUERDA N° 2"  
1960-62

- "CONCIERTO PARA 8"  
1962  
Publicación: (OX)

- "HYMNODY"  
1963  
2 pn.  
Publicación: (OX)

- "LEO"  
1969  
pn. vl. vch. perc.  
Publicación: (OX)

## **Piano**

- "DOS APUNTES"  
1921-22  
Publicación: (UME)

- "DANSES DE DON QUIXOT"  
1940-41  
Publicación: (KP)

- "TRES IMPROMPTUS"  
1950  
Publicación: (BH)

- "CAPRICCIO"  
1949  
Publicación: (BM)

- “FANTASÍA”  
1957  
Publicación: (BM)

- “CHACONNE”  
1959  
Publicación: (BH)

### **Otros instrumentos solistas**

- “CAPRICCIO”  
1949  
Fl.  
Publicación: (BM)

- “FANTASÍA”  
1957  
Guit.  
Publicación: (BM)

- “CHACONNE”  
1959  
Publicación: (BH)

### **Música electroacústica**

- “AUDIOMÓBILES I-IV”  
1958-59

- “PLANY PER LA MORT D’UN TORERO”  
1959

- “CALÍGULA”  
1961

- “DEU PECES”  
1961

- "SCUPTURES I-V"  
1963

**Arreglos de zarzuelas españolas**

- "CÁDIZ DE CHUECA"

- "GIGANTES Y CABEZUDOS" Y "LA VIEJECITA", de Fernández Caballero

- "EL BARBERILLO DE LAVAPIÉS" de Barbieri

## 5.1.5. HIDALGO AGUADO, Juan M.

Catálogo proporcionado por el compositor y cerrado el 15 de febrero de 2002.

### Obras para piano:

- “FANTASÍA PARA PIANO Y BANDA” EN DO MENOR, OP.1 (A).

Primera obra de juventud, ya que solo contaba con 13 años cuando la empezó a componer agosto de 1985. fue finalizada en octubre de 1986. Su plantilla es de: 2 flautas, 2 oboes, clarinete 1 y2, 2 saxos, 1 fagot, 2 trompas, 2 trompetas, 2 trombones, 2 tubas, timbal y piano solista.

1. Allegro ma non troppo, (DO menor)
2. Adagio (LA menor)
3. Poco Allegro maestoso (LA menor- DO mayor)

Estreno: Auditorio Manuel de Falla, Granada, 20-12-1987.

Banda Municipal de Granada. M.S. Ruzafa, J.M. Hidalgo (piano)

Duración: 17 min. Aprox.

- “CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA Nº 1 EN DO MENOR” OP.1.(B).

Fue la primera versión del arreglo de la op.1 (A)

1988-1989

2 flautas, 2 oboes, 2 fagots, 2 trompas, timbal, violines 1º y 2º, violas, violonchelos, contrabajos y piano solista.

1. Allegro ma non troppo, (DO menor)
2. Adagio con moto (LA menor)
3. Poco Allegro maestoso (LA menor- DO mayor)

Duración: 22 min. Aprox.

- ”2 PIEZAS PARA PIANO” OP.2.

Enero-agosto 1988.

Piano sólo.

1. Allegro (RE menor)
2. Romanza (FA mayor)

Estreno: Auditorio Caja Rural, Granada 16-6-1989.

J.M. Hidalgo Aguado, piano.

Duración. 6 min. Aprox.



- “CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA Nº 2 EN LA MENOR” OP.3.

Diciembre 1987- enero 1988.

Violines 1º y 2º, violas, violonchelos, contrabajos y piano solista.

1. Lento-Allegro vivo (LA menor ).
2. Andante moderato (FA mayor-FA menor).
3. Allegro deciso (LA menor-LA mayor).

Estreno: Teatro Ateneo, Madrid, 10-12-1988.

Orquesta de la Biblioteca Musical de Madrid. Azucena Fernández Manzano. J.M. Hidalgo Aguado, Piano.

Duración. 30 min. Aprox.

- “CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA Nº 3 EN FA MENOR” OP.4. (*Primera versión*)

Julio- noviembre 1988.

2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagots, 2 trompas, 2 trompetas, timbal, violines 1º y 2º, violas, violonchelos, contrabajos y piano solista.

1. Allegro (FA menor)
2. Adagio teneramente (RE menor)
3. Molto allegro (FA menor-FA mayor)

Duración. 21 min. Aprox.

- “CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA Nº 4 EN SOL MAYOR” OP.5. (*Primera versión*)

Diciembre 1988-enero 1989.

Violines 1º y 2º, violas, violonchelos, contrabajos y piano solista.

1. Allegro marciale (SOL mayor)
2. Largo (DO menor)
3. Allegro vivace (Sol mayor)

Duración: 28 min. Aprox.

- “CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA N.5. EN DO MAYOR” OP.6. (*Primera versión*)

Enero-julio 1989.

Pícolo, 2 flautas, 2 oboes, corno inglés, 2 clarinetes, 2 fagots, 4 trompas, 2 trompetas, 3 trombones, tuba, timbal, caja, gong, bombo, glock, violines 1º y 2º, violas, violonchelos, contrabajos y piano solista.

1. Allegro maestoso (DO mayor)
2. Andante (LA menor)
3. Allegretto (DO mayor)

Duración: 20 min.

- “FANTASÍA PARA PIANO Nº 1 EN DO MAYOR” OP.7.

Marzo- mayo 1988

Piano sólo.

(A-B-C-A-D-Coda). Andante-Larghetto-piu mosso-Allegro-presto.

Estreno: Auditorio Caja Rural, Granada, 16-06-1989.

J.M. Hidalgo Aguado, Piano.

Duración: 9 min.

- “FANTASÍA PARA PIANO Nº 2 EN SI MENOR” OP.8.

Mayo 1988.

Piano solo.

(A-B-A) Andante- Moderato. Tempo I.

Estreno: Auditorio Caja Rural, Granada, 16-06-1989

J.M. Hidalgo Aguado, Piano.

Duración: 7 min.

- “FANTASÍA PARA PIANO Nº 3 EN DO SOSTENIDO MENOR” OP.9.

Julio- septiembre 1988.

Piano sólo.

(A-B-A-Desarrollo-A-C-D-B-Coda). Allegro non troppo- Doppo Tempo.

Estreno: Auditorio Caja Rural, Granada, 16-06-1989.

J. M. Hidalgo Aguado, Piano.

Duración: 10 min.

- “FANTASÍA PARA PIANO Nº 4 EN RE MENOR” OP.10.

Agosto- Diciembre 1988.

Piano sólo.

(A-B-A) Allegro.

Estreno: Auditorio Caja Rural, Granada, 16-06-1989.

J. M. Hidalgo Aguado, Piano.

Duración: 7 min.

- “FANTASÍA PARA PIANO Nº 5 EN LA MENOR” OP.11.

Septiembre- diciembre 1988

Piano sólo.

1. Allegro non troppo (LA menor- LA mayor)

2. Andante (MI menor)

3. Allegro non troppo (LA menor-LA mayor)

Estreno: Auditorio Caja Rural, Granada, 16-06-1989.

J. M. Hidalgo Aguado, Piano.

Duración: 12 min.

- “ 24 CAPRICHOS PARA PIANO” OP.12.

Agosto 1988-abril 1989.

Piano sólo.

1. Allegro (DO mayor)
2. Allegro (LA menor)
3. Allegretto (SOL mayor)
4. Molto allegro, deciso (MI menor)
5. Moderato (andante) (RE mayor)
6. Largo non troppo (SI menor)
7. Tema (Chopin, op.28. n7) 5 variaciones, Coda (LA mayor)
8. Allegro rítmico (FA sostenido menor)
9. Adagio (MI mayor)
10. Allegro tempestoso (DO sostenido menor)
11. Largo con espressione (SI mayor)
12. Allegro non troppo (SOL sostenido menor)
13. Adagietto (FA sostenido mayor)
14. Largo con molta espressione (MI bemol mayor)
15. Adagio, Tempo di nocturno (RE bemol mayor)
16. Allegro (SI bemol menor)
17. Andante (LA bemol mayor)
18. Allegro (FA menor)
19. Andante (MI bemol mayor)
20. Grave (DO menor)
21. Allegretto assai (SI bemol mayor)
22. Andante con moto (SOL menor)
23. Allegro maestoso (FA mayor)
24. Lento-Allegro assai (RE menor)

Estreno: Auditorio del Real Conservatorio Superior de Música “Victorio Eugenia” de Granada 19-01-1994

J.M. Hidalgo Aguado, Piano.

Duración: 37’ 19”.

Dedicados a : Mariló Vílchez.

- “FANTASÍA PARA PIANO Nº 6 EN RE MAYOR” OP.13.

Enero-junio 1989

Piano sólo.

(A-B-A-C-A-D-Coda) Allegro moderato- Presto- Tempo I- Adagio lamentoso- Tempo I.

Estreno: Auditorio del R. C. S. De Música “Victoria Eugenia” de Granada 19-01-1994

J.M. Hidalgo Aguado, Piano.

Duración: 9’ 26”

- “FANTASÍA PARA PIANO Nº 7 EN MI MENOR” OP.14.

Enero-Junio 1989.

Piano sólo.

(A-B-A-C-A-B-Coda) Allegro molto- Allegro animato- Tempo I- Andante con moto- Allegro molto- Allegro animato\_ Moderato.

Estreno: Auditorio del R. C. S. De Música “Victoria Eugenia” de Granada 19-01-1994

J.M. Hidalgo Aguado, Piano.

Duración: 6’ 36”

- “SONATA PARA PIANO N° 1 EN DO MENOR” OP.15.

Marzo- Mayo 1989.

Piano sólo.

Grave- Allegro feroce- Adagio- Allegro feroce- Adagio- Allegro assai (quasi presto).

Estreno: Auditorio del R. C. S. De Música “Victoria Eugenia” de Granada 19-01-1994

J.M. Hidalgo Aguado, Piano.

Duración: 8’ 35”.

Dedicada a Mónica Ortiz Martos.

- “COSMOS”, SUITE PARA PIANO OP.17. (Según textos de Carl Sagan).

Abril- junio 1989.

Piano sólo

1. “En la orilla del océano cósmico”. Moderato (SOL sostenido menor)
2. ”Una voz en la fuga cósmica”. allegro assai- Lento assai- Tempo I. (FA sostenido menor)
2. “La armonía de los mundos”. Allegretto maestoso (SI bemol mayor)
3. ”Cielo e infierno”. Allegro poco píu- Píu lento- Pesante (RE mayor)
4. ”Historia de viajeros”. Lento non troppo (FA menor)
5. ”El espinazo de la noche”. Allegro (DO mayor)
6. ”Las vidas de las estrellas”. Adagio- Allegretto assai (RE mayor)
7. ”El filo de la eternidad”. Adagio (FA sostenido mayor)
8. ”¿Quién habla en nombre de la tierra?”. Allegro moderato- Píu allegro (RE bemol mayor)

Estreno: Caja Rural de Granada, 29-10-1994

J.M. Hidalgo Aguado, Piano.

Duración: 22min. Aprox.

- “4 PIEZAS NOCTURNAS” OP.19.

29-31 Junio 1989.

Piano solo.

1. “ El cielo nocturno” Andante (RE bemol mayor)
2. “Canción de cuna” Moderato (LA menor)
3. “Sueño” Allegretto (SI bemol mayor)
4. “El alba” Maestoso (SI mayor)

Estreno: Caja Rural de Granada, 29-10-1994

J.M. Hidalgo Aguado, Piano.

Duración: 5 min.

- "SONATA PARA PIANO Nº 2 EN FA SOSTENIDO MENOR" OP.20.

Junio-julio 1989.

Piano sólo.

Molto allegro, appassionato- meno mosso- Tempo I- Meno mosso\_ Tempo I.

Estreno: Estreno: Caja Rural de Granada, 29-10-1994

J.M. Hidalgo Aguado, Piano.

Duración: 7 min.

- "SONATA PARA PIANO Nº 3 EN SI BEMOL MENOR" OP.23.

Agosto 1989- Octubre 1990.

Piano sólo.

1. Allegro appassionato (SI bemol menor).
2. Adagio (RE bemol mayor).
3. Allegro scherzando (SI bemol menor).
4. Allegro molto (SI bemol menor- SI bemol mayor).

Estreno: Estreno: Caja Rural de Granada, 29-10-1994

J.M. Hidalgo Aguado, Piano.

Duración: 26 min. Aprox.

- "5 PIEZAS PARA PIANO" OP.26.

Abril-octubre 1990.

Piano sólo.

1. "Alcor y Mizar" A-B-A (MI menor- MI mayor)
2. "Hércules" A-B-A (RE menor)
3. "Casiopea" A-B-A (MI bemol mayor)
4. "la luna nueva" A-B-A
5. "Andrómeda" A-B-A (RE mayor)

Estreno: Estreno: Caja Rural de Granada, 29-10-1994

J.M. Hidalgo Aguado, Piano.

Duración: 11 min.

- "3 PRELUDIOS PARA PIANO" OP.33.

Febrero-septiembre 1992.

Piano sólo.

1. "Sombras" A-B-A
2. "Canto nocturno del cisne" A-B-A (a la manera de Saint-Saëns)
3. "Lo que han visto los mares del sur" A-B- desarrollo-A-B-Coda.

Estreno: Estreno: Caja Rural de Granada, 29-10-1994

J.M. Hidalgo Aguado, Piano.

Duración: 12 min.

- "TOCATA" PARA PIANO, OP.38.  
22 septiembre 1993- 1 noviembre 1994.  
Piano sólo.

A-B-C-A-B-Coda.

Estreno: Auditorio Manuel de Falla de Granada. 25-05-1995.

J.M. Hidalgo Aguado, Piano.

Duración: 9' 08''.

- "5 PRELUDIOS PARA PIANO" OP.39.

30 septiembre 1993-22 junio 1994.

Piano sólo.

1. "En los montes del Olimpo" A-B-A.
2. "Canción de cuna" A-B-A (a mi sobrino Pablo)
3. "Cataratas" A-B
4. "Schumann" A-B-A (a Marta Beltrán)
5. "Visión" A-B-C-A-B.

Estreno: Auditorio Manuel de Falla de Granada. 25-05-1995.

Duración: 16' 09''.

- "4 PRELUDIOS PARA PIANO" OP.47.

17 diciembre 1997- 12 enero 1998.

Piano sólo.

1. "Colores"
2. "Monstruos"
3. "Cipreses"
4. "Antares"

Estreno: Auditorio del R. C. S. de Música "Victoria Eugenia" Granada. 09-04-2002

J.M. Hidalgo Aguado, Piano

Duración: 11 min. Aprox.

### **Obras de música de cámara:**

- "CUARTETO DE CUERDA Nº 1 EN LA MENOR" OP.18.

Mayo- junio 1989.

Violín 1º, violín 2º, viola y violonchelo

Allegro molto- Adagio- Allegro molto- Adagio- Andante con moto- Pío mosso-

Andante con moto- Allegro molto.

Duración: 12 min. Aprox.

- "ROMANZA PARA FLAUTA Y PIANO EN FA MAYOR" OP.29.

17-21-enero 1991.

Flauta, piano.

(A-B-A)

Estreno: Concierto fin de curso 1991, I.B."Angel Ganivet", Granada 1991.

Sonia Cruz, flauta. J:M: Hidalgo Aguado, Piano.

Duración: 7 min.

- “CUARTETO DE CUERDA N° 2 EN SI BEMOL MAYOR” OP.32

Noviembre 1991- Octubre 1992.

Violín 1º, violín 2º, viola y violonchelo.

1. Allegro sarcástico (Sonata SI bemol mayor)
2. Burlesca, Allegro assai (A-B-C-B-A- Coda, FA mayor)
3. Adagio (A-B-Desarrollo-B-A, DO sostenido menor-RE bemol mayor)
4. Finale, Allegro vivo (A-B-C-A-B-Coda, SI bemol mayor)

Estreno: “Yelow”, Dallas (E.E.U.U.) 17-11-1996,

“Resonances” String Quartet.

Duración: 30 min

- “CUARTETO DE CUERDA N 3 EN MI MAYOR” OP.36.

Noviembre 1992- enero 1994.

Violín 1º, violín 2º, viola, violonchelo.

1. Molto moderato, lento, attacca (A-B-A)
2. Allegro assai (Estribillo-A-estribillo-B-estr.-C-estr.-D-Coda)
3. Intermezzo, Andante con moto, attacca (A-B-A-B)
4. Allegro assai ma risoluto, attacca (exp.-desarr.-reexp-coda)
5. Finale. Adagio.

Duración: 26 min. Aprox.

- “QUINTETO PARA CLARINETE Y CUERDA, EN LA MENOR” OP.40.

Diciembre 1993-mayo 1994.

Clarinete, Violín 1º, violín 2º, viola y violonchelo.

1. Allegro moderato e appassionato (Sanata)
2. Allegretto, tempo di menuetto (A-B-A-variaciones-Coda)
3. Adagio (Sonata sin desarrollo)
4. Allegro ardente (Rondó; A-B-C(fuga)-B-A-Coda)

Estreno: Auditorio de la Caja Rural de Granada. 17-11-1995.

José Luis Estellés, clarinete, cuarteto “Allegro” (B.Papacian, I.R de França, J.Caetano, D. Gee).

Duración: 36 min.

- “SONATA PARA VIOLA Y PIANO EN SOL MAYOR” OP.42.

Noviembre 1995-13 junio 1997.

Viola, piano.

1. Allegro piacévole.
2. Scherzo, presto.
3. Canción de cuna ( a mi sobrina Lucía) Andante con moto.
4. Aallegro amábile.

Duración: 28 min. Aprox.

- "PLEYADES" OP.44.

Junio- agosto 1996.

Flauta, oboe, clarinete, fagot.

1. "Pleione" (Introducción, Tema A)
2. "Atlas" (Tema B)
3. "Alcyone" (Desarrollo)
4. "Merope" (Fuga)
5. "Electra" (Tempo I ,A)
6. "Maia" (transición)
7. "Asteropè" (C)
8. "Taygeta" (Reexposición A)
9. "Celaeno" (Reexposición B- Coda)

Estreno: Auditorio de la Faja Rural de Granada. 23-11-1996

Quinteto de viento Juventudes Musicales de Granada.

Duración: 12' 06''

Dedicado al quinteto de viento J.J.M.M. de Granada.

- "SONATA PARA OBOE Y PIANO EN SOL MENOR" OP.16.

18 de marzo- 1 de abril 1989.

Oboe, piano.

1. Allegro moderato (SOL menor)
2. Romanza. Andante maestoso (MI bemol mayor)
3. Allegro assai (SOL menor-mayor)

Duración: 11 min. Aprox.

### **Música orquestal:**

"SINFONIETTA Nº 1 EN RE MENOR" OP.21.

Julio 1989-febrero 1990

1 flauta, 1 oboe, 1 clarinete, 1 fagot, 1 trompa, 1 trombón, timbal, violines 1º y 2º, violas, violonchelos y contrabajos.

1. Allegro maestoso (RE menor)
2. Adagio (RE mayor)
3. Allegro assai (RE menor- RE mayor)

Duración: 20 min. Aprox.

- "SINFONIETTA Nº 2 EN LA MENOR"OP.28.

Octubre 1990-junio 1991.

Violines 1º y 2º, violas, violonchelos y contrabajos.

1. Lento-Alegro vivo.
2. Adagio.
3. Scherzo, Allegro.
4. Lento.
5. Moderato.
6. Allegro vivo.

Duración: 11 min.



- "ORION", SUITE OP.24.

Noviembre 1989- marzo 1990.

1 Flauta piccolo, 3 flautas, 3 oboes, 1 corno inglés, 3 clarinetes, 1 clarinete bajo, 3 fagots, 1 contrafagot, 8 trompas, 4 trompetas, 4 trombones, 2 tubas, timbal, Bombo, caja, Glock, platos, triángulo, Xilofón, celesta, Arpa, Órgano, Violines 1º y 2º, violas, violonchelos y contrabajos.

1. "Betelgeuse" A-B-A (DO mayor)
2. "Meissa" A-B-A (MI mayor)
3. "Bellatrix" A-B-A (DO mayor)
4. "Alnitak, Alnilam, Mintaka" A-B-C-B-A (RE bemol mayor)
5. "Saiph" A-B-C (DO mayor)
6. "Rigel" A-B-C-D-Coda (RE mayor- DO mayor)

Duración: 25 min. Aprox.

- "EVOCACIONES DEL MAR" OP.25.

Diciembre 1989- junio 1990

3Flautas, Flauta piccolo, 3 Oboes, 1 Corno inglés, 2 clarinetes, 1 requinto en MI b, Clarinete bajo, fagots, 6 trompas, 3 trompetas, 3 trombones, tuba, timbal, Bombo, Gong, maqu. De viento, Glock, Xilofón, Arpa, Violines 1º y 2º, violas, violonchelos y contrabajo.

1. "Amanecer" (introducción)
2. "Las olas" (Tema A)
3. "Niebla" (Tema B)
4. "Tempestad" (Desarrollo)
5. "La calma" (Tema A)
6. "Bruma" (Tema B)
7. "Atardecer" (Coda)

Duración: 12 min. Aprox.

- "VENUS SOBRE LA LUNA" OP.27.

Mayo- octubre 1990.

Pícolo, 3 flautas, 3 oboes, corno inglés, 3 clarinetes, clarinete bajo, 3 fagots, contrafagot, 7 trompas (4 en la orquesta y 3 en la lejanía), 4 trompetas, 3 trombones, Tuba, timbal, Bombo, Gong, Arpa, violines 1º y 2º, violas, violonchelos y contrabajos.

(A-B-A)

Duración: 14 min. Aprox.

- "PARA ORQUESTA" OP.34.

Marzo- 20 agosto 1993.

2 flautas, oboe, corno inglés, 2 clarinetes, 2 fagots, dos trompas, 2 trompetas, timbal, Gong, Campanas, Glock, Xilofón, platillos susp, caja, piano, violines 1º y 2º, violas, violonchelos y contrabajo.

1. Preludio.
2. Nocturno.
3. Vals elegíaco.
4. Diabólico.
5. Niños jugando.
6. Finale (lentamente).

Duración: 12 min. Aprox.

- "BECISAGFISDE" OP.35.

24 abril- 19 mayo 1993.

3 violines 1º, 3 violines 2º, 2 violas, 2 violonchelos, 1 contrabajo.

A-B-desarrollo-reexposición-coda.

Duración: 5' 56''.

- "NOCHES" OP.37.

19 agosto- 1 septiembre 1993.

Campanas tubulares, violines 1º y 2º, violas, violonchelos y contrabajos.

1. "Medianoche, espectros nocturnos"
2. "La catedral"
3. "Los enamorados"
4. "Estrellas"
5. "El castillo en ruinas"
6. "Brisas"
7. "El alba"

Duración: 9 min. Aprox.

- "CANTATA OLÍMPICA" OP.43.

Encargo de la Excm. Diputación Provincial de Granada, para conmemorar los 100 años de los J.J.O.O.

Enero-mayo 1996.

2 flautas, 1 oboe, 1 corno inglés, 2 clarinetes, 2 fagotes, contyrafagot, 4 trompas, 2 trompetas, 3 trombones, 1 tuba, timbal, platillos, Glock, caja, triángulo, Bombo, Gong, paltos suspendidos, campanas, tubos, violines 1º y 2º, violas, violonchelos y contrabajos. Coro mixto, (órgano ad líbitum.)

Introducción-A (exposición de sonata)-Scherzo-Adagio-A (reexp.)-coda.

Estreno: Auditorio Manuel de Falla de Granada. 21 y 22-12-1996.

Orquesta y coro Ciudad de Granada. J. Pons.

Duración: 23' 38''.

- "HOMENAJE A ANGEL GANIVET" OP.46.

Encargo del Excmo. Ayuntamiento de Granada para conmemorar el centenario de la muerte de A. Ganivet.

Enero-mayo 1997.

1 flauta, 1 pÍcolo, oboe, corno inglés, requinto, clarinete bajo, 2 fagots, 4 trompas, 2 trompetas, 3 trombones, 1 tuba, timbal, xilofón, crócalos, caja, bombo, Campanas, tubos, platos suspendidos, Gong, pand, platillos, casc, triángulo, celesta, órgano, violines 1º y 2º, violas, violonchelos y contrabajos.

(Sonata)

Estreno: Auditorio Manuel de Falla, Granada. 18-12-1998.

Auditorio de Murcia. 19.12.1998.

Orquesta Ciudad de Granada. J. Pons.

Duración: 15' 08''.

### **Instrumentos solistas con orquesta:**

- "ROMANZA PARA CORNO INGLÉS Y ORQUESTA" OP.22.

Septiembre 1989-enero 1990.

Violines 1º y 2º, violas, violonchelos, contrabajos. Corno inglés, solista.

(A-B-C-D-Desarrollo de A-D-C-Coda). Adagio (Tempo I)-pÍu mosso- Allegro-

Tempo II-Tempo I- Adagissimo, (Lamentoso e con dolore).

Duración: 12 min.

- "LA CANCIÓN DE LA NOCHE" OP.31.

Julio-agosto 1991.

Voz solista, violines 1º y 2º, violas, violonchelos y contrabajos.

(arreglo: mayo 1994.octubre 1998, para voz y piano)

1. "Lo que me dicen las estrellas"

2. "Lo que me dice la luna"

3. "Lo que me dice el alba"

Textos: Juan Miguel Hidalgo Aguado.

Duración: 25 min.

- "CONCIERTO PARA TROMPETA Y ORQUESTA" OP.41.

1 julio- 13 octubre 1995.

Flauta, pÍcolo, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagots, 2 trompas, timbal, triángulo, caja, campanas, tubos, gong, violines 1º y 2º, violas, violonchelos y contrabajos.

1. Allegro moderato

2. Adagio

3. Allegro animato, assai meno mosso, Tempo I,-moderato.

Duración: 17 min. Aprox.

## **Música sinfónica:**

- “SINFONÍA N° 1 EN RE BEMOL MAYOR” OP.30.

(primera versión)

(Agosto) septiembre 1990- octubre 1992.

4 flautas, 3 oboes, corno inglés, 2 clarinetes, requinto en MI bemol, clarinete bajo, 3 fagots, contra fagot, 8 trompas, 4 trompetas, 3 trombones, tuba, timbal, bombo, platos suspendidos, platillos, caja, castañuelas, pandero, Gong, glock, campanas, tubos, celesta, 2 arpas, violines 1º y 2º, violas, violonchelos y contrabajo.

1. Andante molto (Sonata, RE bemol mayor)
2. Scherzo. Vivace non troppo (Rondo-sonata, DO menor)
3. Allegro assai, enérgico (Sonata, LA menor)
4. Adagio (Finale), (Rondo-sonata, RE bemol mayor)

Duración: 65-70 min. Aprox.

Dedicada a sus padres.

- “SINFONÍA N° 2” OP.45.

(1995) inacabada.

## 5.1.6. PÉREZ CUSTODIO, Diana.

Catálogo proporcionado por la compositora y cerrado el día 3 de junio de 2004.

### Musica vocal.

- “ÓPERA CORTA PARA DORIT Y PIANO”

S y Pn.

1990

- “CINCO VOCALES”

V y pn.

Estreno: 29 de septiembre de 1994. Teatro Cervantes. Málaga  
“Escaparate escénico malagueño”

- “ Y ATRÁS QUEDÓ ...”

V. sola

Estreno: 29 de septiembre de 1994. Teatro Cervantes. Málaga  
“Escaparate escénico malagueño”

- “TRES CÍRCULOS VICIOSOS EN UN OJO DE PEZ. VERSIÓN 1”

V. de mujer y cinta

Estreno: 9 de noviembre de 1994. U.I.M.P. Cuenca. “IV Seminario Internacional sobre Música y Ordenadores”

- “A-KÚ”

Co. Mixt. y 4 vs.

1994

- “TRES CÍRCULOS VICIOSOS EN UN OJO DE PEZ. VERSIÓN 2”

V. de hombre y cinta

Estreno: 17 de mayo de 1996. Sala M<sup>a</sup> Cristina. Málaga “II Semana de Música Contemporánea Andaluza”

- “QUIEN CANTA SUS PENAS EN-CANTA”

V. de mujer y cinta

Estreno: 23 de septiembre de 1996. C.A.M. Alicante. “12 Festival Internacional de Música Contemporánea”

- “SUEÑOS”

V. y pn.

Estreno 12 de junio de 2000. Centro Cívico Bellavista. Sevilla.

- “SINTONIZAR”

Octeto vocal

2001.

- “OPERA TAXI”

S, bail, act. y cinta.

Estreno: 2 de marzo de 2003. Teatro Alhambra (Granada).

### **Istrumento con piano**

- “ESPEJOS DE JUNCO”

Cl. y pn.

Estreno: 24 de noviembre 1993. Conservatorio Superior de Música. Málaga

- “SONATA PARA FLAUTA Y PIANO”

1995

### **Conjunto instrumental**

.- “LAPSUS”

Quinteto de v.iento

Estrenada: 1994. Conservatorio Superior de Música. Málaga

- “NUNC”

Pequeño grupo de ca.

1995

- “MARÍA”

Cuart. de cu.

1995

- “ASPERGIENDO”

Perc. y quinteto de v.

1997

- “SOLSTICIO”

Conjunto de ca.

1997

- “AHÍ ESTÁ EL PÚBLICO”

Quinteto de met.

Estreno: 10 de marzo de 1998. Conservatorio Superior de Música. Málaga. “IV Semana de Música Contemporánea Andaluza”.

- “VERDINEGRO”

Fl, cl en si b, guit, pn, y cinta

Estreno: 4 de mayo de 1998. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid

- “CUATRO SÚPLICAS PARA UN FLAUTISTA Y CUATRO FLAUTAS”  
1998

- “A FLOR DE TIERRA”

Cuarteto de trmp.

Estreno: Mayo de 1999. Conservatorio Superior. Málaga..

- “PANFLETO JONDO”

Fl, cl en si b, sax alto en mi b, guit, pn, y cinta.

Estreno: 23 de junio de 1999. Parque de las Ciencias. Granada. “48 Festival Internacional de Música y Danza de Granada.

- “JAQUECA”

Cuarteto de fls dulces

Estreno 17 de mayo de 2000. Universitat Pompeu Fabra. Barcelona

- “POLÍPTICO”

S, vl, vch, trmb bajo, tu, perc, bail-actr y cinta

Estreno: 25 de mayo de 2000. Iglesia de la Cartuja. Sevilla. C.A.A.C.

- “PARA NOIA”

Fl, sax, perc, y cinta.

Estreno: 9 de diciembre de 2000. Conservatorio Superior. Sevilla “II Jornadas Andaluzas de Saxofón”

- “MOTOR CON VIBRÁFONO”

Vib, y cinta

Estreno: 6 de octubre de 2001. Conservatorio de Palma de Mallorca

- “CON-SUMO PLACER”

Pn, y cinta

Estreno: 27 de noviembre de 2000. Auditorium du Conservatoire. Perpignan (Francia). Festival “Aujourd’hui Musiques”

- “CONTEMPLANDO *LAS SEÑORITAS DE AVIGNON*”

Fl, vla y ar.

Estreno: 21 de septiembre de 2002. Casa de la Cultura. Bailén (Jaén). Circuito Andaluz de Música.

## **Piano**

- “8 VARIACIONES SOBRE UN TEMA CENSURADO”

Pn.

1994.

- “CHACONA”

Pn.

Estreno: 17 de mayo de 1996. Sala M<sup>a</sup> Cristina. Málaga. “II Semana de Música Contemporánea Andaluza

- “SUITE PARA PIANO”

Sin estrenar

- “DOS MINIATURAS SERIALES SERIAS Y UNA CODA IMPROCEDENTE”

1994

Pn.

## **Música electroacústica**

- “MI VENTANA”

Fl, y electrónica en vivo

Estreno: 29 de septiembre de 1994. Teatro Cervantes. Málaga  
“Escaparate escénico malagueño”

- “ANESTESIA”

Cinta sola

Estreno: 29 de mayo de 1998. Teatro Pradillo. Madrid. “I Muestra Internacional de Música de Mujeres”.

- “LLAMA”

Cinta sola

Estreno: 21 de septiembre de 1999. C.A.M. Alicante. “15º Festival Internacional de Música Contemporánea”



- “NO TODO EL MUNDO PUEDE SER ADORABLE”

Cinta sola

Estreno: 21 de noviembre de 2002. Sala Manuel de Falla (SGAE) XI Festival Internacional de Música Electroacústica. “Punto de Encuentro”.

- “DECIBERIO”

Música para videoocreación.

Estreno: 25 de noviembre de 2003. Museo Interactivo de la Música de Málaga. XII Festival Internacional de Música Electroacústica “Punto de Encuentro”

- “PULSO”

Cinta para instalación.

Estreno: 5 de diciembre de 2003. Centro Conde Duque (Madrid). XII Festival Internacional de Música Electroacústica “Punto de Encuentro”

### **Orquesta clásica**

- “EL PAVO REAL NO SOLO ES AZUL”

Orq, clásica.

1996

### **Conciertos**

- “CONCIERTO PARA CHELO Y ORQUESTA”

1997

## **5.1.7. PRIETO ALONSO, Claudio.**

Catálogo proporcionado por el compositor, publicado por la editorial Arambol (Madrid).

Catálogo cerrado el día 12 de septiembre e 2004.

### **Orquesta Sinfónica**

- “CONTRASTES”

1963-64

Publicación: (Arambol)

- “NEBULOSA”

1972

Publicación: (EMEC)

- “CATEDRAL DE TOLEDO”

1973

Publicación: (EMEC)

- “SINFONIA 2”

1982

Publicación: (Arambol)

- “FANDANGO DE SOLER”

1984

Publicación: (Arambol)

- “PALLANTIA”

1985

Publicación: (Arambol)

- “FANTASÍA IBÉRICA”

1993

- “TOQUES DE FIESTA”

1994

- "PRELUDIO A DON MANUEL"  
1995

- "PEÑAS ARRIBA"  
1996  
Adagio para gran orquesta

-FDB 65  
1998

- "CONCIERTO FILARMÓNICO"  
1998

- "ESPAÑA 2000. ENTRADA AL NUEVO MILENIO"  
1999

- "ESCALA DORADA"  
2003

### **Orquesta de cuerda**

- "ENSOÑACIONES"  
1994

- "FRÜBECK SYMPHONIE"  
1994

- "ADAGIO DE LA FRÜBECK SYMPHONIE"  
1997

### **Instrumento solista y orquesta sinfónica / cámara**

- "CONCIERTO I"  
1987  
Clv. Orq.  
Publicación:(AL)

- “CONCIERTO IMAGINANTE”

1983-84

Vl. Orq.

Publicación: (Arambol)

- “CONCIERTO DE AMOR”

1985-86

Vch. Orq.

Publicación: (Arambol)

- “CONCIERTO MEDITERRÁNEO”

Tpt. Orq.

1987 (Arambol)

- “CONCIERTO DE OTOÑO”

1989

Ci. Orq.

Publicación: (Arambol)

- “CONCIERTO DEL ESCORIAL”

1990

Vl. Orq. cu.

- “CONCIERTO LATINO”

1991

Cl. Orq. cu.

Publicación: (Arambol)

- “CONCIERTO DEL PLENILUNIO”

1997

Sax. alto, Orq. sinfónica

- “CONCIERTO DE SORIA”

1998

Fl. Orq. cu.

- “CONCIERTO POÉTICO”

1999-01

guit. Orq. sinfónica.

- "CIELO Y TIERRA"  
200-02  
4 ar. Orq. Sinfónica

- "FUEGO AZUL"  
2002  
Sax. pn. Orq. Cuerda.

### **Voz solista/coro y orquesta**

- "SINFONÍA 1"  
1975  
Co. Orq. sinfónica.  
Publicación: (Arambol)

- "CANCIONES PARA MAGERIT"  
1993  
S. Co. Orq.

- "LA BELLA DESCONOCIDA"  
1993-94  
S. Co. Orq. Sinfónica.

- "NAVIDAD' 99"  
S. Co. Orq. Sinfónica.  
1999  
(Campanilleros, Rin-Rin, Temblor de aléluyas).

- "¡EA! VILLANCICO POPULAR"  
2000  
Co. Orq. Cu.

- "MENSAJES"  
2001  
Co. Orq. Sinfónica.

- "HIMNO A GUARDO"  
2001  
Na. Co. Orq. Sinfónica.

### **Coro mixto**

- “ESPAÑOLIA”  
1983-86  
Co.  
Publicación: (Arambol)

### **Otras obras vocales**

- “AMPLITUDES”  
1975  
3 Mez.  
Publicación: (Arambol)

- “PROVERBIOS Y CANTARES”  
1975  
Cu. Vocal ó Co. mixto.  
Publicación: (Arambol)

### **Voz y conjunto instrumental**

- “CANTO DE ANTONIO MACHADO”  
1961  
Mez. fl. cl. ar. vla.  
Publicación: (Arambol)

- “ODA XIV”  
1966  
Mez. fl. tpt. fgt. laúd, pn. vla. 2vch.  
Publicación: (Arambol)

- “HECHOS DE PASIÓN”  
1974  
S. cl. vch. pn.  
Publicación: (Arambol)

- "AL POETA, AL FUEGO, A LA PALABRA"  
1978

Sol. Co. Orq. cu.

Publicación: (Arambol)

- "CANTATA PARA UN ANIVERSARIO"  
1986

Solistas. Na. Cuart. vocal, cuart. cu. org.

Publicación: (Arambol)

- "EL ABRAZO DE WINNIPER"  
1988

Fl. Vch barroco. Clv. Acord.

Publicación: (Arambol)

- "PENSAMIENTO"  
1990

s. fl. pn.

- "EL DESDÉN CON EL DESDÉN"  
1991

S. conj. instrumental.

Publicación: (Arambol)

### **Voz y piano**

- "COPLAS DE JORGE MANRIQUE"  
1979

C. clv. ó pn.

Publicación: (Arambol)

- "AL ALTO ESPINO"  
1994

S. pn.

- "OBRA POÉTICA"  
1996

S. pn.

- "CAMINOS"  
2000

S. pn.

Publicación: (Arambol)

## **Instrumento solista y conjunto instrumental**

### - “MOVIMIENTOS PARA VIOLÍN Y CONJUNTO DE CÁMARA”

1962

fl, cl, clr, trmp, tpt, trmb, timb, mand, guit, mrb, perc.

Publicación: (Arambol)

## **Grupos instrumentales**

### - “IMPROVISACIÓN”

1966

fl, cl bajo, trmb, vla, vch, vib, perc.

Publicación: (Arambol)

### - “AL-GAMARA”

1970

fl, ob, ci, fg, trmp, tpt, trmb, timb, perc.

Publicación: (Arambol)

### - “PRIMERA PALABRA”

1970-71

3 fl, ci, 2 cl, fgt, 3 tpt, 3 trmb.

Publicación: (Arambol)

### - “REFLEJOS”

1973

4 cl en Si bemol

Publicación: (Arambol)

### - “ARAMBOL”

1976

Fl. cl. pn. vl. vla. vch.

Publicación: (EMEC)

### - “PRELUDIO DE VERANO”

1977

6 perc.

Publicación: (Arambol)



- "LIM 79"  
1979  
Cl. perc. vl. pn.  
Publicación: (EM)

- "PARODIA"  
1981  
Cl. perc. pn. vl. vch. elec.  
Publicación: (Arambol)

- "SERENATA PARA LAUDES"  
1982  
Cuart. laúd  
Publicación: (Arambol)

- "OMMAGIO PETRASSIANO"  
1994  
Fl. cl. vl. vch. pn.

- "CAMINANDO POR LA AVENTURA"  
1996  
8 vch.

- "VIBRACIONES DE LA MÚSICA"  
1996  
Fl. fgt. cl. vl. vla. vch. guit. pn. perc.

- "DANZA HISPANA"  
1998 (vers.del Fandango de Soler)  
Ar. quart. cu.

- "FUEGO AZUL"  
2000  
sax. pn. Quinteto de cu.

### **Quinteto de viento**

- "EL JUEGO DE LA MÚSICA"  
1970-71  
Quinteto. vnt.  
Publicación: (AL)

- "A VECES ..."  
1980  
Quinteto. vnt.  
Publicación: (Arambol)

### **Cuartetos de cuerda**

- "PEZZI PER QUARTETTO D'ARCHI"  
1961  
Publicación: (Arambol)

- "CUARTETO 1"  
1968, revisión. 1974  
Publicación:(AL)

- "CUARTETO DE PRIMAVERA"  
1988  
Cuart. cu.  
Publicación: (Arambol)

- "CUARTETO ALCALÁ"  
1991 (Arambol)  
Cuart. cu.

### **Trós**

- "TRIO EN SOL"  
1986-87-89  
Tpt. vl. pn. ó vl. vch. pn.  
Publicación: (Arambol)

- "CANTO AL POETA DE LOS SONIDOS"  
1987-89  
Vl. vch. pn.  
Publicación: (Arambol)

- “COLORES MÁGICOS”  
1992  
cl, corno di basseto, pn.  
Publicación: (Arambol)

- “SUITE ITALIA”  
1992  
Fl. vch. clv.

- “COLORES MÁGICOS”  
1993  
cl, fgt, pn.  
Publicación: (Arambol)

- “LECTURAS DE LA NATURALEZA”  
1997  
Vla. vch. ctrb.

- “LA LUZ DE LA PALABRA”  
2003  
Trío de guit.

### **Dúos instrumentales**

- “ SOLO A SOLO”  
1967-68  
Fl. guit.  
Publicación: (AL)

- “FANTASÍA PARA VIOLONCHELO Y PIANO”  
1974  
Publicación: (AL)

- “SONATA 1”  
1976-77  
Vl. pn.  
Publicación: (Arambol)

- "SONATA 3"

1981

Cl. pn.

Publicación: (Arambol)

- "MARÍAS"

1983

Fl. clv.

Publicación: (Arambol)

- "LINDAJARA"

1985

Vl. vch.

Publicación: (Arambol)

- "SONATA 5"

1988

Vla. pn.

(Arambol)

- "SONATA 8"

1989

Cl. perc.

(EMEC)

- "SONATA 11"

1991

ctrb, pn.

- "CAPRICE FOR A PARTY"

1992

vch, pn.

- "BALADA EN FA"

1998

Vl. pn.

- "SONATA 17. QUEVEDIANA"

1998-99

Vl. pn.

- "SONATA 19"

2002

Sax. pn.

### **Piano**

- "JUGUETES PARA PIANISTAS"

1973 (Arambol)

- "PIEZA CAPRICIOSA"

1978-79 (Arambol)

- "TURINIANA"

1982 (Arambol)

- "UNA PÁGINA PARA RUBINSTEIN"

1987 (Arambol)

- "SONATA 10"

1990

- "MEDITACIÓN"

1995

- "SONATA 12"

1995

- "LA MIRADA ALERTA"

2002-03

### **Guitarra**

- "CUARTETO 2"

1974

Cuart. guit.

Publicación: (Arambol)

- "FANTASÍA BALEAR"

1989

Guit.

Publicación: (Arambol)

- "SONATA 9 CANTO A MALLORCA"

1990

Guit.

Publicación: (Arambol)

- "CONTABA Y CONTABA"

1992

Guit.

- "PRELUDIO DE LUZ Y CALOR"

1995

Guit.

- "IN SOLIDUM"

1996

2 guit.

- "PARTITA DEL ALMA"

2001

Guit.

- "PRELUDIO DE CRISTAL"

2001

Guit.

- "RAPSDIA GITANA"

2002

Guit.

- "LA LUZ DE LA PALABRA"

2003

3 Guit.

## Otros instrumentos

- "SUGERENCIA"

1973

Vla.

Publicación: (Aranbol)

- "RECUERDA..."

1980

Fl.

Publicación: (Arambol)

- "SONATA 2"

1981

Clv.

Publicación: (Arambol)

- "DIVERTIMENTO"

1984

Sax. alto Mi bemol.

Publicación: (Arambol)

- "SONES DE UN PERCUSIONISTA"

1986

Perc.

Publicación: (Arambol)

- "SONATA 4 MANIFIESTO POR LA REFORMA DE LA ENSEÑANZA MUSICAL  
EN ESPAÑA"

1988

VI.

Publicación: (Arambol)

- "SONATA 7 CANTO DE AMOR"

1989

Vch.

Publicación: (Arambol)

- "SONATA 13 CHENLO"

1996-97

Clv.

- "SONATA 14 FESTERA"

1997

Trmp.

- "SONATA 15 IMÁGENES DE LA MEMORIA"

1997-98

Acord.

- "SONATA 16 DE UN DÍA PARA OTRO"

1998.

Trmb tenor.

- "SONATA 18 AL AIRE DE LA LIBERTAD"

2000

Fl.

### **Otras obras fuera de catálogo**

.- "CUARTETO DE CÁMARA"

1961

Cuart. cu.

- "CANCIONES PARA VOZ Y PIANO"

1962

- "EXPRESIONES"

1963

Orq.

- "SONIDOS"

1968

Cuart .cu.

- "CUARTETO EN MOVIMIENTO"

1969

Cuart. cu.



- "LIBERTAS-LIBERTATIS"  
1972  
Orq. ca.

- "PIEZAS CAPRICHOSAS"  
1980  
Guit.

- "CANCIÓN DE ARADA"  
1981  
Co.

- "SONATA 6"  
Guit. 32 cuerdas

## 5.1.8. RONCERO GÓMEZ, Vicente.

Catálogo de obras proporcionado por el compositor. Cerrado el día 5 de octubre de 2004.

### Obras par guitarra

#### - "TRES RELATOS PARA GUITARRA"

Marzo de 1996

Guit.

1. Carta a una señorita en París.
2. Lejana.
3. Bestiario.

Sobre tres relatos de Julio Cortázar.

Duración: 18'

Estreno: Club Diario Levante (Valencia) 07-11-1996.

Intérprete: José Luis Ruiz del Puerto.

#### - "ELEGÍA Y DANZA"

Verano de 1997

Guit.

Duración: 8'

Estreno: Instituto Cervantes de Milán (Italia) el 09-03-1998.

Encargada por José Luis Ruiz del Puerto/ 100 aniversario del nacimiento de Federico García-Lorca. (con la colaboración de la Fundación García-Lorca)

Intérprete: José Luis Ruiz del Puerto.

Dedicatoria: José Luis Ruiz del Puerto

Editorial: Piles.

#### - "EL CUADERNO DE SAMUEL"

Noviembre- Diciembre de 1998

Guit.

1. Luna.
2. Un cuento muy corto.
3. Tarde de Otoño.
4. Andante, ¿tranquillo?.
5. ¡Llaman a la puerta!.
6. El misterio del agua.
7. El gato de Samuel.

Duración: 10'

Estreno: Palacio Marqués de Campo (Valencia) el 02-06-1998.

Intérprete: Cristina Sánchez.

Dedicatoria: Samuel.

Editorial: Piles

- “PRELUDIO DE ESPEJOS”

Verano de 2002

Guit.

Duración: 5’ 04”

Estreno: St. Ann’s Church, Dawson St. Dublin (Irlanda) el 03-03-2002.

En Dublin Guitar Festival 2002.

Encargada por Instituto Valenciano de la Música/ 150 aniversario Francisco Tárrega.

Intérprete: José Luis Ruiz del Puerto

Dedicatoria: José Luis Ruiz del Puerto.

Editorial: Piles.

**Instrumento solo**

- “LE REGARD ÉGOÏSTE”

Verano 2001

Tpt.

Duración: 5’ 40”

Estreno: Hamarikyu Asahi may. Tokio (Japón) el 21-02-2002

Intérprete: André Henry.

Dedicatoria: André Henry.

- “FLÂNER”

Abril de 1998

Pn.

Duración: 8’ 30”

Estreno: Palau de la Música (Valencia) el 11-10-2000

Intérprete: Juan Francisco Lago.

Dedicatoria: Juan Francisco Lago.

Editorial: Piles.

Grabación: *Doble Disco compacto “Piano contemporáneo Español” para E.G.T. de Valencia 2003. Pianista Ricardo Roca.*

- “EL CUADERNO DE CLAUDIA”

1988-2003

Pn.

1. ¿Dónde?
2. Puzzle nº 1
3. ¿Andante tranquilo?
4. Un cuento muy corto
5. El misterio del agua
6. Puzzle nº 2
7. El gato de Samuel
8. El arlequín y la nube

9. Azul
10. Melodía grave para dos voces y dos tiempos
11. Puzzle nº 3
12. En la mañana
13. ¿...? No sé, no sé.

Duración: 26' 30"

Dedicatoria: Claudia.

- "CUADERNO PARA PIANO"

Diciembre de 1996-Septiembre de 1997

Pn.

1. Escondites
2. Monsieur le peuvre
3. ¿Tranquillo?
4. Tren circulando a gran velocidad en una tarde de lluvia
5. Una tarde cualquiera de diciembre
6. Una vela en el centro del laberinto
7. A través de la ventana.

Duración: 19' 30"

- "SIETE BAGATELAS PARA PIANO"

Noviembre de 1995-Diciembre 2002

Pn.

1. Adagietto tranquilo e mesto.
2. Andantino ostinato e ritmico.
3. Allegretto misterioso ma con fuoco.
4. Lento, desierto.
5. Allegro ben agitato e con brio.
6. Andante marcato e pesante.
7. Tranquillo assai.

Duración: 13' 30"

Estreno: Palau de la Música de Valencia el 24-10-2004.

Intérprete: Fernando Tortajada

- "DESERTO E LUMINOSO"

Abril del 2000

VI, ó Vla.

Duración: 6' 20"

- "SOMNI"

Noviembre 1999

vch

Duración: 6' 16"

- “QUATRE MINIATURES PER A CONTRABAIX”

Octubre del 2002

Ctrb.

1. Furioso ma con anima
2. Subito e risoluto
3. Nocturno ma agitato
4. Tranquillo, commodo e no molto misurato

Duración: 8' 59”

Estreno: Club Diario Levante (Valencia) el 27-03-2003

Intérprete: Francesc Lluch

Dedicataria: Francesc Lluch

Editorial: Piles

- “TRE FORME DIVERSI DI FARE UNA SCALA”

Diciembre 2003 -enero de 2004

2 guit.

1. Allegro luminoso
2. Adagio dolce e tranquillo
3. Andantino espressivo con calore
4. Allegro con fuoco

Duración: 8' 54”

Intérprete: Vicent Ballester/Miguel Pérez Perelló

Dedicataria: Vicent Ballester

- “VERÓNICA EN EL ESPEJO”

Abril-Octubre de 1997

Vli, pn.

Duración: 9' 30”

Estreno: Palau de al Música (Valencia) el 10-10-2000

Intérpretes: Miguel Angel Gorrea (Violín), Fernando Tortajada (Piano)

Editorial: Piles.

- “PICCOLA TOCCATA IN FU”

Enero de 2003

Vli, pn.

1. Allegretto Felice
2. Adagio molto espressivo
3. Allegro assai animato

Duración: 5' 20”

Restreno: Auditorio “José Roca” Conservatorio “José Iturbi” (Valencia) el 25-05-2003

Dedicataria: Cludía.

- “DUETTINO”

Vli. Pn.

Febrero de 2004

1. Andantino con moto e un poco pesante
2. Adagio molto misterioso
3. Allegretto assai animato e molto cantabile

Duración: 5' 30”

Estreno: Conservatorio “José Iturbi” (Valencia) el 30-04-2004.

Intérprete: Clàudia Roncero (Violín), Marisa Sedano (Piano)

Dedicataria: Clàudia

- “SONATA PAR VIOLA Y PIANO”

Verano 1996-abril 1997

Vla. pn.

1. Adagio. Grave
2. Vivo e giocoso ma con anima

Duración: 14' 30”

Estreno: Club Diario Levante (Valencia) el 28-10-2004

Intérprete: Pablo García (Viola), Pascual Jover (Piano)

Dedicataria: David Fons y Pablo García.

- “DOS APUNTES PARA CLARINETE Y PIANO”

Febrero del 2000

Cl. pn.

1. De agua.
2. De aire.

Duración: 5' 20”

Estreno: Ateneo Mercantil de Valencia el 18-06-2000

Intérprete: Jesús Muñoz (Clarinete), José Ramón Martínez (piano)

Editorial: Piles

- “LES FLEURS DU MAL”

1998

Fl. Pn.

Duración: 8' 25”

- “LA PERSISTENCIA DEL OTRO LADO”

Mayo-septiembre de 2001

Sax. Tenor, pn.

Duración: 8' 35”

Editorial: River Piles

- “DEL MURMULLO”

Marzo de 1998

Tpt. guit.

Duración: 6'

Estreno: Casa de la Cultura (Denia) el 29-07-2002

Intérprete: Ernesto Chuliá (Trompeta), Vicent Ballester (Guitarra)

- "ORTO"

1993-1995

Tpt. pn.

1. *Lento, occulto. Allegro ritmico e preciso. Lento como prima. Presto, energico.*

2. *Adagio. Andante molto espressivo, cantabile e luminoso.*

3. *Tranquillo. Allegro agitato. Adagio deserto. Allegro agitato e molto ritmico.*

Duración: 17' 20"

Estreno: Auditorio del CNSM Lyon (France) el 03-10-2997

Intèrprete: André Henry (Trompeta), Sylvaine Vallespir (Piano)

Dedicatoria: André Henry

Editorial: Editorial Billaudot. París.

Grabación: *CD por André Henry (trompeta) y Rié Suzuki (piano) para MusicWare Production. Marzo de 1999.*

- "MALEFICIO"

2002

Tpt. pn.

Duración: 6' 20"

Encargo: Ayuntamiento Villa de La Orotava

Editorial: Piles. Valencia

- "THE FIVE (OBSTINATI) IN BLUE"

2001

Tpt. pn.

1. *Allegretto giocoso e molto ritmico*

2. *Lento e mesto*

3. *Allegro luminoso*

4. *Tranquillo e molto cantabile*

5. *Allegro con spirito e eleganza*

Duración: 12' 20"

Encargo: Ayuntamiento Villa de La Orotava

Editorial: Piles

- "L'OR DEL CEL BLAU"

1997

Tpt. org.

Duración: 7' 30''

Estreno: Iglesia Arciprestal Mayor de Vila-real (Castellón) el 11-04-1998

Intèprete: André Henry (Trompeta), Pascale Mélis (Órgano)

Editorial: JPH Haeck. Welkenraedt. Belgica

Grabación: CD *“Les couleurs XX siècle”*. Antoine Acquisto (trompeta) y Fabienne Crutzen (órgano). JPH productions. Welkenraedt. Belgica

- “QUOTIDIANUM”

2004

Trmb. Cinta.

I Acto

Preludio del despertador. Adagio mattinale, tranquilo ma accel. molto.

II Acto

Aria del agua. Andante fluido e acquatico.

III Acto

Minué para un atasco. ¿Con moto perpetuo?.

IV Acto

Oda a una gran superficie. Allegro giocoso e affrettato.

V Acto

El acto. Scherzo, subito affettuoso e con calore.

Duración: 9' 35”

Intérprete: Carlos Gil

Dedicatoria: Carlos Gil

- “DUETTO DELLA CONCUPISCENZA”

Verano 2003

Trmp. Pn.

1. Preludio. Allegro aspro, molto agitato

2. Aria. Lento ma con spirito

3. Intermezzo. Allegretto semplice, felice e fluido

4. Corale. Andante tranquilo, molto cantabile

5. Finale. Vivo, molto ritmico, con fuoco. Lento e molto espressivo. Come prima

Duración: 10' 30”

Estreno: José Roca/Conservatorio José Iturbi de Valencia el 28-07-2004. dentro del 39º Congreso Internacional de Trompa.

Encargo: 39º Congreso Internacional de Trompa

Interprete: Lorena Corma (Trompa), Miriam Gómez-Morán (Piano)

Dedictoria: Javier Bonet

Editorial: Rivera-Editores

## **Tríos**

- “DELIRIUM”

1995

2 Tpt. org.

1. Ostinado

2. Tranquillo

3. Agitatto

Duración: 10' 09”

Estreno: Palau de la Música de Valencia el 20-03-1996

Intérprete: José Zafrilla, Vicente López, Emilio Boil



Grabación: CD *“Erschallet! por Matthias Beck, Vicente López y Hildeburg Treiber (Organo) ORGANUM Musikproduktion Öhringen (Alemania).*

- “L’ALBA DELS CONTRARIS”

1998

2 dolç. Tabl. Perc.

Duración: 5’ 10”

- “DEL MURMULLO”

Verano 2004

Fl. Vla. ar.

Duración: 8’ 10”

Estreno: Buenos Aires-Argentina el 25-11-2004

Intérprete: Trio Lumilar

Dedicatoria: Trio Lumilar

### **Cuartetos**

- “CUARTETO DE CUERDA”

2000

Cuart. Cu.

Duración: 21’ 40”

- “NOCTURNO”

2000 - 2004

Cuart. Cu.

Duración: 11’ 25”

Estreno: SGAE de Valencia el 24-03-2004

Intérpretes: Ensemble Art’s XXI

### **Quinteto de viento**

- “QUINTETO PARA UNA METAMORFOSIS”

Abril-Mayo de 1998

Quinteto vnt. madera.

Primera mudanza.

Segunda mudanza.

Tercera mudanza.

Cuarta mudanza.

Quinta mudanza.

Duración: 12’

Estreno: Teatro Arniches de Alicante el 25-10-1999

Intérprete: Quinteto de viento-madera “Lucentum”

- “DELICATESSEN”

Diciembre de 1998

Quinteto vnt. metal.

1. Soufflé. Tranquillo e dolcísimo.
2. Tiramisu. Veloce con moto.
3. Tocinillo de cielo. Adagio amabile e maestoso.
4. Kaiserschmarrn. Allegro giocoso ma molto dolce.
5. Plum Cake. Cantabile e malinconico.
6. Bavarois. Ritmico ma senza precipitazione.
7. Profiteroles. Lento e fredo. Allegretto commodo e maestoso, con *calore*.

Duración: 12 ‘ 30 “

Estreno: Fundación Juan March de Madrid el 13-01-2001

Intérprete: Spanish Brass Luur Metalls

Dedicataria: Spanish Brass Luur Metalls

Editorial: Piles.

Grabación: CD “*Delicatessen*” S.B.Q. Luur Metalls para produccions “Anacrusi. S.l. de Girona.

- “EXCÈNTRIC”

2000

Quinteto vnt. metal.

Duración: 11’ 25”

### **Grupo instrumental**

- “EXCITO”

2000-2004

fl. Cl. Sax. tenor. Vib. Pn. vl. ctrb.

Duración: 12’ 50”

### **Obras para voz**

- “LA MILONGA DEL MUERTO”

Enero-2000-Enero2003

S. T. Guit. Co.

Duración: 6’ 30”

## Obras par coro

### - “ENSALADA PARA SIETE VOCES”

Diciembre 2003-enero 2004

Co. Mixt.

Duración: 5’ 30”

### - “TRES CANCIONES MUY INFANTILES”

Marzo-Junio 2000

Co. voces blancas.

1. Cinco notas
2. Qué viene la abuela
3. Nunca sale el sol

Duración: 5’ 15”

## Conciertos

### - “CONCERTINO PARA CLARINETE Y ORQUESTA DE CUERDA”

Febrero del 2000

Cl. orq. de cu.

1. Allegretto leggiero
2. Lento ma con espressione
3. Allegro semplice e risoluto

Duración: 8’ 40”

### - “TROMBA VERSO LA PACE”

Junio 2002-Julio 2003

Tpt. orq.

1. Kokura-Nagasaki. Adagio molto delicato, come una preghiera.
2. Julio de 1938. Largo intenso e assai appassionato.
3. Exile. Allegro molto agitato e ritmico.
4. Obertura. Adagio deserto ma luminoso. Allegro.

Duración: 14’ 50”

Dedicataria: Antoine Acquisto

Encargo: Antoine Acquisto

Editorial: Piles editorial de música

## Obras par Orquesta

- “DISCANTUS”

1995-1998

Orq. de cu.

Duración: 12’ 30”

- “SINFONIA PRIMA”

2002

Orq. sinfónica.

Duración: 17’ 30”

- “SUITE (ANDANTE) PARA ORQUESTA”

Septiembre 2001

Orq. de niños.

1. La Escalera. Andante majestuoso. Allegretto grazioso.
2. En Do Mayor. Andante molto espressivo.
3. Canon. Allegretto solenne e energico.
4. Canción de Cuna. Adagio un poco malinconico.
5. Caray con el Solfeo!. Lento con spirito. Allegretto molto felice.

Duración: 13’ 18”

- “LA ESFERA”

Verano 2003-verano 2004

Orq. sinfónica.

Duración: 14’ 25”

## 5.1.9. SOLER SARDÀ, Josep.

Catálogo confeccionado con el que aparece en el libro de Ángel Medina: *Josep Soler. Música de la pasión*. Madrid. ICCMU, 2000. Ampliado por el catálogo proporcionado por el compositor.

Catálogo cerrado el día 22 de enero de 2004.

### Música Escénica

#### - "AGAMEMNON"

1960 (rev 1973)

Opera en un acto. Texto de Séneca.

8 VV so.l co. mixt 4.3.3.4.-sax. alto 4.0.3.1. pn. vch 2 arp. org, perc. cu.

Duración: 90'

Publicación: Alpuerto (Madrid)

#### - "LA TENTATION DE SAINT ANTOINE"

1964

Opera en dos actos. Texto de G. Flaubert

8 sol.. co. mixt 3.3.3.3.-4.3.3.1. 2 ar. pn. vch. org. ar. perc. ond mart. cu

Duración: 120'

Escena III del acto 1 ,Le Christ dans la Banlieue (1990) 20'. Encargo del Festival de Música Contemporánea de Alicante 1991.

Publicación: Alpuerto (Madrid)

#### - "EDIPO Y YOCASTA"

1972

Opera en dos actos. Texto de Séneca y Sófocles.

4 VV sol. co. mixt 3.3.3.3.-sax.alt. 6.0.4.0 (4º ossia tu) pn. sol. vch. org .2 ar. perc. cu.

Estreno: Barcelona –1974- (oratorio). M. Mödl, J. Artysz, E. Serra, Orq. Ciutat de Barcelona, dir A. Ros Marbá. Barcelona –1986- (ópera) Teatre del Liceu. E. Tarrés, J. Artysz, E. Serra, A. Blancas, E. Solé, dir E. Ricci.

Duración: 120'

Publicación: Alpuerto (Madrid)

#### - "JESÚS DE NAZARET"

1974-1985

Opera en dos actos. Textos del Evangelio.

VV sol. co. mixt. 4.3.4.3. 2 sax. 4.3.3.1. guit. 2 ar. vch. org. 3 perc. ob. da caccia vla. d'amore cu

Duración 180'

Publicación: Alpuerto (Madrid)

- “LA BELLE ET LA BÊTE”

1982

Opera en un acto. Texto de Mme. Leprince de Beaumont.

2 VV sol. ballet –2.2.2.2.- 3.0.0.1.-2 ar. pn. vch. clv. perc. org. cu.

Duración: 60’

Publicación: Alpuerto (Madrid)

- “NERÓN”

1985

Opera en dos actos. Texto de Joseph Soler.

4 actores co. mixt-3.3. ob. d’amore, 3.3.- 4.3.3.1. –2 ar. timb. org. pn. vch. flex lith (ossia xyl) cu

Duración 180’

Publicación: Alpuerto (Madrid)

-“MACBETH”

1989

Opera en dos actos. Texto de W. Shakespeare.

VV sol –0.2. c i. 2.2. clb. 4.0.3.1.2

Duración: 120’

Publicación: Alpuerto (Madrid)

- “MURILLO”

1989, versión definitiva 1990

Opera en un acto. Texto de R M. Rilke.

B. pn.vla. ar.

Estreno: Barcelona. 21/XI/1995. Mercat de les Flors. Jerzy Artysz, Frederic Wort (pn), Paul Coertese (vla.), Agustí Bruach (arp.), Iluminación: Toni Rueda.

Duración: 60’

Publicación: Alpuerto (Madrid)

- “EL SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO”

1991-92

Opera de Cámara en cinco escenas y epílogo. Texto de W. Shakespeare en adaptación de Joseph Soler.

2 actores (Puck y Bottom), un niño (personaje mudo), dos sopranos (Titania y Una Hada), tenor (Oberon), coro de voces blancas (Coro de Hadas), ob. ar. 2 perc. (o sampler) clv. espineta vch. org. perc. cu. Sampler. Gamelang de Bali vib tam eolíp, tri.

Véase la Suite para orquesta de la ópera en 2.2.

Duración: 120’

Publicación: Alpuerto (Madrid)

- “FRANKESTEIN”

1996

Opera en un acto y seis escenas. Texto de Mary Wollstonecraft Shelley (versión de 1818).

Dr. Victor Frankenstein (T y voz hablada), The Creature (B), Elizabeth Lavenza (S lírica), Robert Walton (no habla, figurante ad lib), ob. cl. (Si b) fgt. contr. i trmp (Fa) tpt. trmb. pn.(clv) vch. org. vibr. timb. cu.

Duración: 80’

Publicación: Alpuerto (Madrid)

- “EL MAYOR MONSTRO LOS CELOS”

1997

Opera en dos actos. Texto de Calderón de la Barca.

Mariane (S), Tetrarca (T), Libia (mz), Tolomeo (B), Otaciano (T), Aristóbolo (B), Filipo (T), Músicos (T S), Un Capitán (hablado).

2.2.2.0.-2.0.3.0. org. positivo clv. vch. ar. cu.

Duración: 120’

Publicación: Alpuerto (Madrid)

- “FAUST”

1999

Ópera en cuatro escenas. Texto de J.W Goethe

Solos, coro y gran orquesta

Duración: ca 2 h.

- “EL JARDÍ DE LES DELÍCIES”

2000

Ópera-Ballet en un acto. Texto de J.Verdaguer

-“LES NOCES D’HÉRODIADE”

2001

Ópera de cámara. Texto de S. Mallarmé

Tres solistas vocales y grupo de cámara

## **Oratorio**

-“PASSSIO SECUNDUM JOANNEM”

1962

Oratorio para solos, coro y orquesta.

Pueden ofrecerse como oratorio las óperas Edipo y Yocasta y Jesús de Nazarte.

## **Acción Dramática / Música Escénica.**

### - “EL JARDÍ DE LES DELÍCIES”

1998

Acción dramática con el mismo título que la obra para cuatro instrumentos (1996) pero con distinta música. Obra en un acto para tres solistas y gran orquesta. Poemas de J. Verdaguer, de Idilis i Cants Mistichs.

- 1.- Preludi
- 2.- Zarabanda
- 3.- Cántich de l’Esposa
- 4.- Bourre I y II
- 5.- Forlane
- 6.- Sospirs
- 7.- Les Cinch Roses
- 8.- Gavote
- 9.- Idili
- 10.- Dansa dels Morts-Pavana
- 11.- Volada de l’Anima.

Duración: 90’

### - “LES NOCES D’HERODIADE”

1997

Música de escena para el Misterio de S. Mallarmé  
pn. org. cl.(La) vla. vch.

Incluye el Cantique de St. Jean para cl y órg

Duración: 25’

### - “EL MISTERIO DE SAN FRANCISCO DE ASIS”

2000

Texto del compositor.

Dos actores, coro de niños, violín y órgano

## **Obras para orquesta**

### **Orquesta sola**

#### - “SAN FRANCISCO DE ASIS”

1961 rev 1988

Poema para orquesta sobre N. Kazantzaki

Timb. vch. xyl. tam eoliph 2 ar. org. cu.

Estreno: Barcelona 1962

Duración: 20’



- "THE SOLAR CYCLE. I SYMPHONIE"

1967

3.3.3.3.-4.3.3.1.-2 ar. pn. org. perc. cu.

Estreno: Barcelona 1968

Duración: 25'

Publicación: Seesaw Music (New York)

- "THE SOLAR CYCLE. II SYMPHONIE"

1968 rev 1991

3.3.3.3.-6.3.4.0 -2 ar. pn. cel. org. per. cu.

Duración: 30'

- "III SINFONÍA

1968

3.2.3.3.-5.3.3.1.- 2 ar. pn. org. perc. cu.

Estreno: Barcelona 1968. Orquesta RTVE

Duración:20'

Publicación: Seesaw Music (New York)

- "LA TRANSFIGURACIÓ, DE JESÚS DE NAZARET

1975

3.3.3.1- sax. alt 4.1.4.1.- 2 ar. cel. pn. org. perc. cu.

Estreno: Londres 1975. Royal Philharmonic Orchestra. Dir Ros Marbá

Duración: 12'

Publicación: Southern Music (New York)

- "APUNTAVLA. L'ALBA"

1975

0.2.3.4.-4.0.3.1.- 2 ar. cel. org. per. cu.

Estreno: Barcelona 1975 . Orquesta Ciutat de Barcelona. Dir A. Ros Marbá.

Duración: 18'

Publicación: Catalana d'Edicions Musicals (Barcelona)

- "SUITE DE JESÚS DE NAZARETH"

1979

0.4.3.2 - 2 sax. 4.3.3.1.- 2 ar. cel. pn. org. perc. cu.

- "SINFONIETA"

1982

Ob. cl. 2 tpt. trmp. tbn. ar. pn. perc. cu.

Estreno: Granada 1989. Orquesta Nacional de España, dir G. Rozhdestvensky

Duración: 230'

- “PIETÀ I ENTERRAMENT, DE JESÚS DE NAZARET”

1985

3.3.3.3.- 4.0.3.1.- pn. org. perc. cu.

Estreno: Barcenona 1985. Orquesta C. De Barcelona, dir J. Guinjoan

Duración: 30’

Publicación: Catalana d’Edicions Musicals. (Barcelona)

-“IV SINFONÍA”

1986

Texto de Hölderlin, recit o mix

3.3.3.3.- 6.2.4.1. timb. perc. org. 2 ar. cel. pn.

-“DOS POEMES PER A ORQUESTRA”

1990

Sobre dos poemas de W. Blake (The Nativity y The Agony in the Garden)

Estreno: Barcelona 1990. Orquesta de la Radio de Berlín, director A. Ligeti.

Duración: 17’

-“LE CHRIST DANS LA BANLIEU”

1990

Poema para orquesta sobre un texto de Flaubert. Forma parte de la ópera de Jesús de Nazaret. 2+1.2+1.2+1.2+1 –4.3.3.1. timb. 2 perc. cel. pn. cu.

Estreno: VII Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante. 22/IX/91  
Orquesta Sinfónica de Aarhus, dir Osmo Banska.

- “EL CANT DE DEU”

1993

Poema para gran orquesta sobre textos de Ruzbehan.

Pic 2.2. c i.2 cl b. 2. cfg –6.0.4.0- 2 ar. pn. cel perc. cu.

Duración:30’

- “VIA CRUCIS”

1995

3.3.3.3.-4.3.3.1. org pn xyl cu

Encargo de la Orquesta Sinfónica de Galicia.

Estreno: La Coruña. 11/I/1996. Orquesta Sinfónica de Galicia, dir Jerzy Mersymiur.

- “PRELUDI I DANSES DEL PENEDÉS”

1996

2.2.2.2.-2.2.2.1. ar. cel. perc. cu. Siete partes, como en la versión para cuarteto, aunque con distinto desarrollo.

Estreno: Barcelona 17/IV/1998. Palau de la Música. Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Catalunya, dir Lawrence Foster.

Duración: 20’

Publicación: Catalana d’Edicions Musicals (Barcelona)

- “SINFONÍA N° 5”

1997

3.3.3.3.-4 2 tu Wagner-3.3.1. pn. org. timb. cu.

Duración: 80’

-“SINFONÍA N° 6”

1998

3.3.3.3.-4.2.3.1 - 3.3.1. pn. org. vib. timb. caja grande cu.

I. Agitatpt.

II. Adagio molto

Duración: ca 40’

-“MÚSICA FÚNEBRE”

1998

Fl ob 2 cl (Si b) fgt 2 trmp (Fa) tpt trmb cu.

Estreno: Barcelona, 14VI/1997. Iglesia del Pino. Orquesta Filarmónica Metropolitana, dir Joan Martínez (Obra escrita para la presentación de la orquesta)

Duración: 25’

-“EUCARISTÍA”

2001

Gran Orquesta

- “POEMA DE SANT FRANCESC”

2001

Para mezzo y gran orquesta. Texto de J. Verdaguer

### **Orquesta de Cuerda.**

- “DANAE”

1959

Estreno: Barcelona-17/01/1960. Palau de la Música Catalana. Orquesta de Cámara Solistas de Barcelona, director Doménech Posan.

Duración: 25’

- “ADAGI PER A CORDES DE LA ÓPERA NERÓN”

1959, rev 1991

Orq. cu.

- "A MISDUMMER NIGTH'S DREAM.". SUITE DE LA ÓPERA  
1995  
Orq. Cu.  
Duración: 25'  
Publicación: Tritó (Barcelona)

- "MEDITACIÓN DE LA ÓPERA JESÚS DE NAZARET"  
1995  
Orq. Cu.  
Duración: 15'

- "PRELUDI I DANSES DEL PENEDÉS"  
1996  
Partes como en la versión de cuarteto  
Estreno: Vilafranca .06/06/1997. Basílica de Santa María. Orquesta Sinfónica de  
Barcelona i Nacional de Catalunya.  
Duración: 17'  
Publicación.: Catalana d'Edicions Musicals (Barcelona)

### **Concertantes Orquestal**

- "ORPHEUS"  
1965 rev 1975  
pn sol 3.3.3.1 – 4.0.3.1. – 2 ar. cel. pn. org. perc.  
Estreno: Barcelona 1984. Orquesta ciutat de Barcelona. Liliana Maffiote. P.  
Duración: 20'  
Publicación: Catalana d'Edicions Musicals (Barcelona)

- "CONCERT PER A PIANO I ORQUESTRA"  
1969 rev 1988  
pn sol 1.2.1.0.-1.0..1.0. – cel. xyl. org. tam. cu.  
Duración: 40'  
Publicación Southern Music (New Cork)

- "CONCIERTO PARA VILOCELO Y ORQUESTA"  
1973  
Vch. sol 3.3.3.3. –sax a 4.0.3.1. – 2 ar. cel. pn. org. perc. cu.  
Estreno: Barcelona 1986. Orquesta Ciutat de Barcelona. Stegenga, vch., director A.R.  
Marbá.  
Duración: 25'  
Publicación: Catalana d'Edicions Musicals (Barcelona)

- “REQUIEM FÜR SCHLAGZEUG UND ORCHESTER”

1975

Co. 3.3.3.3 – sax alt 4.0.4.1. – 2 ar. pn. cel. org. perc. cu.

Estreno: Catedral de Kassel 1977. Orquesta Ópera de Kassel, director J. Lockhard.

Duración: 30’

Publicación: Bärenreiter-Verlag, Kassel

- “CONCERT PER A VIOLA I ORQUESTRA”

1979

Vla. sol 0.3.4.sax.alt. cfg 4.2.2.1. – 2 ar. cel. pn. org. perc. cu.

Estreno: Illinois 1982. G. Perich

Duración: 30’

- “CONCIERTO PARA VIOLÍN I ORQUESTA”

1979

3.3.3.3.-4.3.3.1.- 2 ar. cel. timb gran caja tam. cu.

Duración: 45’

- “CONCIERTO PARA PERCUSIÓN Y ORQUESTA”

1990

Xyl. vib. 2+1.2+1.2+1.2+1 -4.3.3.1.- ar. cel. org. 3 perc. cu.

Duración: 30’

- “CONCERTO GROSSO”

1995

Concertino de 4 perc y cuarteto de cu. Encargo de la Fundació Música Contemporània.

Estreno: Barcelona IV/1993. Orquesta de Cámara del Empordà, Els Percussionistes de Barcelona, director Carles Coll.

Duración: 25’

- “CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA N° 2”

1994

pn. sol 3.3.3.3.-4.3.3.1.- perc. pn. 2ª org. ar. cu.

Duración 40’

-“CONCIERTO PARA TROMPETA Y ORQUESTA”

1996

Tpt. (in ut) sol 2.2 c i. 2 cl bajo -2—4.0.2.1.- timb. ar. cel. clv. cu.

Encargo del trompetista John Aigi Hum

Duración: 25’

- “CONCIERTO PARA CLARINETE Y ORQUESTA”

1997

Cl(La) sol. pic 2.2 c i.2 cib-4.3.3.1.-timb. pn. ar. cel. glock vibr tam.(muy grave) sirena eléctrica 1 y 2 (muy grave, aguda)

Encargo del clarinetista Joan Pere Gil.

Duración: 25’

## **Música Vocal**

### **Voz/voces solistas/coro y orquesta**

- “CANTICUM IN HONOREM SANCTAE MARIA”

1962

S co. mixt 2.2.1.0-3.0.3.0 ar. cel. org. cu.

Duración: 30’

- “EL CÀNTIC DELS CÀNTICS”

1963

S T co. mixt 2.3.3.3-4.2.3.1-cel. perc. ar.

Duración 60’

- “EL BUEN PASTOR”

1964

Co. mixt 2.2.c I 0.2-4.2.2.0. – 2 perc. cu.

Duración: 25’

- “VESPRO DELLA BEATA VERGINE”

1989

Textos de Séneca, Shakespeare y litúrgicos.

C T co. mixt 2 pic 2 trmp 2 clb 3 cfg 4.3.3.1. 2 tu (fa) timb. perc.

Duración: 120’

### **Voz solista y Orquesta**

- “TRES CANÇONS DE SHAKESPEARE”

1975

S (T) 3.3.3.3 – 4.0.3.1 – 2 ar. pn. cel. org. perc. cu.

Estreno: Barcelona 1979. M.C. Bustamante, director A. Ros Marbá

Publicación: Catalana d’Edicions Musicals (Barcelona)

- "SINFONIA D'EDIP I JOCASTA"

1986

Texto de Séneca.

S 3.3.3.3 – 6.0.4.0 – (4° ossia tu) 2 ar. cel. org. perc.

Duración: 25'

### **Voz/voces/coro y acompañamiento instrumental**

- "ANTIPHONA IN NATIVITATE SANCTI JOHANNIS BAPTISTAE"

1987

T co. mixt. ar.

Estreno: San Juan de las Abadesas 1987. Coro y solistas del conservatorio de Badalona, director Joan Puigdemívol

Duración: 10'

- "VER SACRUM"

1989

Ar (u org) co. orq. cu.

Duración: 20'

### **Coro a Capella**

- "SALMO 87"

1968

Co.

Estreno: Madrid 1968. Coro de la RAI, director Antonellini

Publicación: Southern Music (New Cork)

- "THREE EROTIC SONGS"

1976

Textos de Shakespeare, Catulo-Ben Jhonson.

Co.

Duración: 20'

Publicación: Southern Music (New Cork)

- "OFICII HEBDOMADAE SANCTAE"

1976-1980, rev. 1989

Co.

Nuevos responsorios en la revisión de 1989. Total: 20 responsorios. Estado actual:

*Dominica in Palmis. Feria IV: In monte Oliveti oravit ad Patrem; Tristis est anima mea; Tristis est anima mea (alio modo); Ecce vidimus eum. Feria V In Coena Domini; Tanquam ad latronem; Tenebrae factae sunt; Tenebrae factae sunt (alio modo-1989-); Animam meam; Tradiderunt me(1989); Caligaverunt; Caligaverunt(alio modo-1989)*

*Feria VI In Passione Domini: Sicut ovis; Jerusalem surge; PLange quasi virgo (1989); Recessit Pastor Noster; O vos omnes; Ecce quomodo; Astiterunt reges; Aestimatus sum; Sepulto Domino; Sepulto Domino (alio modo-1090-). Passio Domini Nostri Sesu Christi secundum Matthaem(I-XV)*

- "CINCO RESPONSORIOS DEL OFFICIUM HEBDOMADAE SANCTAE"

1980

Co. mixt.

1. Tenebrae dactae sunt,

2. Caligaverunt

3. Jerusalem surge

4. O vos amnes

5. Aestimatus sum

Estreno: N° 1 y 4 Barcelona 1978- Coro de RTVE

Duración 15'

Publicación: Clivis/Cluster (Barcelona)

- "MISA"

1980

Co.

Duración: 25'

- "VER SACRUM"

1983

Co.

Duración: 12'

Publicación: FCEC (Barcelona)

- "OFFICIUM DEFUNCTORUM"

1997

Co. mixt (S. y A. voces blancas si es posible)

1. Kyrie, 2. Sanctus, 3. Agnus Dei, 4. Motectum. Versa est in luctum, 5. Lectio II ad

Matutinum: Taedet animam meam, 6. Introitum

Duración: 30'

### **Coro a Capella con recitador**

- "TRES PIEZAS SAGRADAS"

1987

Textos bíblicos.

Co. mixt. recit.

Estreno: Hilversum 1988. Coro de la Radio, director R. Gritón

Duración: 12'



## **Coro y Órgano**

- "CANTS D'AMOR"

1990

Texto litúrgico

Co. VV blancas org. (ad lib)

Duración: 10'

- "CANTS D'AMOR"

1990

Textos líricos, de Rumi y de Petrarca.

Co. mixt. org.

Duración: 15'

- "CANÇÓ DE BRESSOL"

1997

Texto de J. Verdaquer: ¡Que n'es de bella ta galta en doncella!

Encargo del X Aniversario del Cor de Cambra Diapasón.

Co. mixt. org.

Estreno: Barcelona 05/07/1998. Auditori Calassanci. Begues 04/07/1998. Iglesia Parroquial. Coro Diapasón

Duración: 10'

Publicación: Facsímil del manuscrito, edición limitada de 55 ejemplares.

## **Coro, órgano y solista vocal**

- "DORMITIO BEATA VIRGINIA MARIAE"

1990

Textos de Rilke y litúrgicos.

T. co. org.

Duración: 30'

## **Voz y piano**

- "DAS STUNDEN-BUCH"

1961

Texto de R.M.Rilke

S. pn.

Estreno: Barcelona 1972. Jane Manning, S. Eulàlia Solé, p

Duración: 15'

Publicación: Juventus Musicals (Barcelona)

- "TWO SONGS FOR BARITONE AND PIANO"

1968

Texto de San Pablo.

B. pn.

Duración: 5'

Publicación Southern Music (New York)

- "AMOURS DE CASANDRE"

Textos de Ronsard, Baudelaire, Shakespeare, Shakespeare/Fletcher.

S. pn.

Duración: 13'

Publicación: Clivis/Cluster (Barcelona)

- "TRES CANTS D'AMOR"

1976

Textos de Goethe y Mechelangelo.

T. pn.

Duración: 10'

Publicación: Clivis/Cluster (Barcelona)

- "MATER DOLOROSA"

1984

Textos de R.M<sup>a</sup> Rilke y Albert Giraud

Mez. pn.

Duración: 10'

- "TRES POEMES DE RUMI"

1984

Texto de Rumi, traducido por Rückert.

S.(T) pn.

Duración: 20'

- "CANTS D'AMOR"

1993

Textos de Rumi traducidos por Rückert.

S.(T) pn.

Duración: 20'

- “FEU SENOR DÈU, EL MEU TREBALL MES DUR”

1992

Texto de Joseph Vicens Foix.

S.(T) pn.

Estreno: Círculo de Bellas Artes, Madrid, 06/05/1993- Joan Cabero, Manuel Cabero

Duración: 5’

- “EL CANT DE DÈU”

1993

Textos de Rumi

S. pn.

Duración: 20’

### **Voz y órgano**

- “DOS MOTETS”

1968

Texto de R.M. Rilke.

S. org.

Duración: 6’

Publicación: Clivis/Cluster (Barcelona)

- “POEMA DE ORFEO”

1992

Textos de Séneca.

S. org.

Estreno: Catedral de Barcelona 17/02/1993- Sara Leonard, Christofer Bowers-Broadbent

Duración: 15’

### **Voz y otros instrumentos**

- “QUATRE MOTETS”

1970, rev. 1976

Texto de R.M. Rilke.

S. tpt. org.

Duración: 15’

Publicación: Clivis/Cluster (Barcelona)

- "QUART CANT DE MORT"

1980

Texto de Ausiàs March: Un poch delit en ma dolor és pres.

Mez. 2 vl. vla. vch.

Duración: 15'

- "MATER DOLOROSA"

1991

Textos de Albert Giraud y G. d'Annunzio

Mez. vch. pn.

Estreno: Madrid 31/03/1993-Silvia Leivinson, Rafael Ramos/ Jorge Rubaina. Encargo de F.J. March

Duración: 10'

**Cantatas de cámara**

- "CANTATA IOEL PROPHETAE"

1960

Texto del profeta Joel..

S. co. mixt. clb. pn. 2 vl. vla. vch.

Duración: 25'

- " EL PEREGRINAJE DE LOS PÁJAROS"

1968

Texto de Farid Ud-Din Attar

Co .VV blancas, cl.(sib) ar. vla.. vch.

Estreno: Barcelona 1969-Escolanía de Montserrat, director I. Segarra

Duración: 10'

- "PASSIO SECUNDUM IOANNEM"

1970

C. T. co. mixt .2.3.3.1.-4.0.2.1.- ar. pn. org.

Duración: 60'

Publicación: Southern Music (New York)

- "DE LAMENTATIO JOB"

Texto de la King James versión

T. fl. ci. cl. clb. trmp. vl vla. vch.

Duración: 25'

- "DAS MARIEN-LEBEN"

1979

Texto de R.M. Rilke.

S. ob. clb. ar. vl. vla. vch.

Estreno: Londres 1980- BBC. Jane Manning

Duración: 15'

- "LA MORTE DI SAVONAROLA"

1979

Texto de G. Savonarola.

C. pn. vl. vch.

Estreno: Florencia 1979-Xavier Torra, Eulalia Solé, Diabolus in Música, director J. Guinjoan.

Duración: 30'

- "ICH BINN DIE SEEL' IM ALL"

1980

Texto de Rumi y Hafiz.

S. vib. guit.

Estreno: Barcelona 1980

Publicación: Zimmermann (Frankfurt am Main)

- "NUEVE CANCIONES DE AMOR"

1984

Textos de Rumi y Hafiz.

T.(S) pn. vla. vl.

Estreno: Madrid 1985- E. Tarrés, E. Solé

Duración: 75'

- "KLAGE UM ANTINOUS"

1986, rev. 1989

Texto de R.M. Rilke.

T. fl. cl. fgt. vl. vch. pn. ar.

Estreno Barcelona 1986-Grupo Barcelona 216, director E. Martínez Izquierdo.

Duración: 12'

- "MAHLER-LIEDER"

1992

Textos de Gustav Mahler.

S. fl. cl. trmp. trmb. perc. org. 2 vl.vla. vch. ctrb.

Estreno: Barcelona 28/01/1993-O.T. Lliure V. Paramón, director J. Pons

Duración: 30'

- "MICHELANGELO-LIEDER"

1992

Textos de los sonetos 74, 94, y 295 de Miguel Angel.

Encargo de la Internationale Hugo Wolf-Academi de Stuttgart

B. pn.

Duración: 20'

- "PROMETHEUS UNBOUND"

1993

Texto de Mary W. Shelley.

T. org. vl. vla.. vch. pn.

Duración: 20'

### **Conjunto instrumental**

#### **Dos instrumentos**

- "CONCERT PER A DOS PIANOS"

1961, rev. 1969

2 pn.

Estreno: Palau de la Música Catalana, Barcelona-18/012/1961-Nuria Bonells y Jordi Albareda.

Duración:20'

Publicación: Clivis/Cluster (Barcelona)

- "NOCHE OSCURA"

1971

Org. y perc.

Estreno: "Festivla.l Musik und documenta 71", Catedral de Kasel (Alemania)-17/04/1971-Peter Schumann, Siegfried Fink

Duración: 10'

Publicación: Zimmermann (Francfort 1971)

- "TAÑIDO DE FALSAS"

1971

Guit. perc.

Estreno: Francfort (Alemania)-1972-

Publicación: Simrock (Hamburgo)

- "INTRODUCCIÓ, FUGA I GIGA"

1979

Vl. (cl.) pn.

Estreno "VIII festivla.l de Cadaqués". Iglesia Parroquial, Cadaqués, Gerona-17/08/1979- Leon Spierer, Eulalia Solé.

Publicación: Zimmermann (Frankfort)

- "VARIACIONES I FUGA SOBRE UN TEMA D'ALBAN BERG"

1979

C. (trmp.) pn.

Estreno: Universidad de Illinois, Illinois (EE.UU.)-22/04/1982-Guillem Perich (vla.), Erich Dalheim, pn.

Publicación: Clivis (Barcelona)

- "SONATA PER A VIOLÍ I PIANO"

1982

Vl. pn.

Duración: 45'

- "LACHRYMAE OR SEAVEN TEARES"

1992

Ob. pn.

Estreno: auditoría Capellades, Barcelona-25/03/1995-Josep Julià, Josefina Rius. Encargo de Joseph Julià y Josefina Rius. Hay otra composición homónima, para flauta y guitarra, que no tiene ninguna relación con esta.

Duración: 15'

Publicación: Edition Reichberger (Kassel 1995)

- "CORONACIÓN DE ESPINAS"

1993

2 pn.

1. Lento ma agitato

2. Adagio, molto tranquilo, rubato.

Estreno: auditorio Nacional de Música, Madrid-23/02/1994-Susan Grace, Alice Rybak

Encargo del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC)

Duración: 13'

- "LACHRYMAE OR SEAVEN TEARES"

1993

Fl. guit. Partes I\_VII.

Estreno: Sala Nick Havanna, Barcelona-24/05/1993-Montserrat Gascón, Xavier Coll.

Encargo de Montserrat Gascón y Xavier Coll. Hay otra composición homónima, para ob. y pn., que no tiene ninguna relación con ésta.

Duración: 12'

- “SONATA PARA VIOLA Y PIANO SOBRE UN TEMA DE VERDI”

1993

Vla. pn.

Duración: 28’

- “... AU PAYS DE LA SOIF ET DE LA PEUR...”

1996

Cl. (Si b) pn.

Estreno: Barcelona, Fundació Phonos -23/11/1996-David Malet, p., Joan Pere Gil, cl.

Escrita para el clarinetista Joan Pere Gil, dedicatorio

Duración: 22’37’’

- “... AU PAYS DE LA SOIF ET DE LA PEUR ...”

1996

2 pn.

Variaciones sobre un tema del cuarteto nº 13 op. 130 de Beethoven. Dedicado al Dúo Begoña Uriarte y Karl-Hermann Mrogovius.(Obra distinta a la homónima anterior)

Duración: 25’

- “SONATA PARA TROMPETA Y PIANO”

1996

Tpt. pn.

Duración: 15’

- “MÚSICA FÚNEBRE”

1998

Ob. org.

Encargo de Montserrat Torrent y Joseph Julià. Música distinta a la de la obra orquestal homónima.

Duración: 12’

- “AUX SOIRS ENSANGLANTÉS DE ROSES...”

1998

Vla. cl.

A partir de L’après-midi d’un faune de S. Mallarmé

Estreno: Vall (Tarragona)-30/05/1998- Mónica Cruzata, vla.; J.P.Gil, cl.



## Tres instrumentos

### - “TRÍO PARA CUERDAS”

1954

Vl. vla. vch.

Duración: 10’

### - “PIANO TRÍO”

1970

2 vl. pn.

Estreno: México-23/10/1980- “VIII Festival de Música Contemporánea”, Sala Covarrubias, Universidad Nacional Autónoma de México,

Duración: 15’

Publicación: Peer Southern Music (New York)

### - “TRIO”

1972

Vl. vch.. pn.

Estreno: Kassel (Alemania)-19/03/1979-“Festival Musik und Documenta 79”, Catedral, Trío Kolish

Duración: 25’

Publicación: Clivis (Barcelona)

### - “DOBLE FUGA, GIGA ALLEMANDA I ARIA”

1979, rev. 1989

Cl. vl. pn.

Estreno: Museo Picasso, Barcelona-1979- Trío Bartók (Miquel Gaspà, Pere Serra, Mari Carmen Poch)

Duración: 34’

Publicación: Clivis/Cluster (Barcelona)

### - “CHEMIN DE LA CROIX”

1982

2 pn. perc.

Duración: 20’

### - “TRIO PARA CUERDAS N° 2”

1989

Vl. vla. vch.

Estreno: Teatro Aneu, Barcelona-20/11/1990-“Semana Internacional de Música Contemporánea”, Trío à cordes de París (Charles Frey, Michel Michalakakos, Jean Grout)

Duración: 13’

- "TRIO NÚM. 2"

1995

Vl. vch. pn.

Encargo del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC)

Duración: 20'

- "TRIO NÚM. 3"

1995

Vl. vla. vch.

Encargo del Trío Florestán

Estreno: Tárrega, Museu Comarcal de l'Urgell y Barcelona, Foment Hortenc-25 y 26/04/1996- Trío Florestán.

Duración: 20'

### **Cuatro instrumentos**

- "CUARTETO N° 00

Ca 1955

Vl. vla. vch. ctrb.

Duración: 20'

- "CUARTETO N° 0"

Ca 1966

Vl. vla. vch. ctrb.

Duración: 25'

- "I STRING QUARTET"

1971

Vl. vla. vch.

Estreno: Barcelona-11/10/1972-"X Festival Internacional de Música de Barcelona", Palau de la Música Catalana, Parrenin Quartet (Jacques Parrenin, Jacques Ghesten, Gérard Caussé, Pierre Penassou)

Duración: 19'

Publicación: Peer Southern Music (New York)

- "CUARTET DE CORDES N° 2"

1975

2 vl. vla. vch.

Estreno: Capilla de Santa Águeda, Barcelona-04/11/1983-Cuarteto Schönberg de París (Marivonne Le Dizes, Marie Christine Milliere, Jean Sulem, Pierre Strauch)

Duración: 27'

Publicación: Clivis/Cluster (Barcelona)

- “CUARTET DE CORDES N° 4”

1988

2 vl. vla. vch.

Duración: 40’

- “CUARTETO N° 5 CANZONA DI RENGRAZIAMENTO IN MODO LIDICO”

1995

VI. vla. vch. ctrb.

Duración: 30’

- “PRELUDI Y SIX DANSES DEL PENEDÉS”

1996

Lento

- I. Allegro ma non troppo. Molto lento
- II. Tranquilo, poco mosso. Grave, ma non troppo.
- III. Tranquilo, ma non troppo
- IV. Lento solemne
- V. Minueto
- VI. El Drag
- VII. Coral final
- VIII. Vla. vch. ctrb.

Estreno: Granollers, Escola Municipal de Música-17/10/1997-Cuarteto Tàlia.

Duración: 20’

Publicación: Catalana d’Edicions Musicals (Barcelona)

- “EL JARDÍ DE LES DELÍCIES”

1996

Fl. dulce soprano, vla. de gamba, clv. org. positivo.

Prelude, Poco più mosso. Sarabande. Air tendre. Sarabande grave. Lento. Molto tranquilo. Tranquilo. Air tendre. Très gravement. Mosso. Lento, rubato. Grave. Pompe fúnebre.

Duración: 45’

### **Cinco instrumentos**

- “QUINTET DE VENT”

1959, rev. 1984

Fl. ob. cl. trmp. fgt.

Estreno: Auditorio de La Caixa, Barcelona-18/04/1985-The Albion Ensemble

Duración: 10’

- "SONATINA"

1966

Fl. clb. ar. vl. vch.

Duración: 15'

- "VARIACIONES I FUGA SOBRE UN TEMA D'ALBAN BERG"

1979

Fl. cl. vl. vch. pn.

Estreno: Palacio de la UNESCO, París-25/03/1981-Diabolus in Musica, director J.Guinjoan

Publicación: Clivis/Cluster (Barcelona)

- "PAISAJE NOCTURNO III"

1990

Ob. cl. Ci. fgt. pn.

Duración: 20'

- "QUINTETO PARA PIANO Y CUERDAS"

1992

pn. 2 vl. vla. y vch.

Estreno: Círculo de Bellas Artes, Madrid-16/01/1994-Alfredo Oyáñez, Isar Cámara (David Marco, Ana Isabel Galán, Carlos Seco, Elena Solanes). Encargo del Centro para la difusión de la Música Contemporánea (CDMC)

Duración: 30'

### **Grupo instrumental**

- "L'ANGEL DEL SOL"

1960

Fl. ob. cl. trmb. pn. cel. 2 vl. vla. vch. ctrb.

Estreno: Madrid-27/10/1969-"Conciertos Alea", Instituto Nacional de Previsión. Conjunt Català de Música Contemporània, director Konstantin Simonovich

Duración: 10'

Publicación: Peer southern Music (New York)

- "VISIÓ DE L'ANYELL MÍSTIC"

1968

pn. sol. -1.1.1.0.- 1.0.1.1.- perc.

Estreno: Barcelona-1968-

Duración: 7'

Publicación: Moeck Verlag (Celle)

- "CONCERT PER A CATALANA D'EDICIONS MUSICALS BAL I 5 INSTRUMENTS"

1969

Clv. ob. ci. clb. vla. vch.

Estreno: Barcelona-1978-R.Lester, The London Sinfonietta, director D.Atherton

Duración: 12'

Publicación: Clivis/Cluster (Barcelona)

- "DIAPHONIA"

1968

3.3.3.4.-4.0.0.0

Estreno: Barcelona-1968-Het Nederlands Blazeesamble, director De Waart

Duración: 10'

Publicación: Southern Music (New York)

- "CONCIERTO DE CÁMARA"

1989

pn. ob. org. cel. Cuart. cu.

Estreno: Barcelona-20/05/1990-Orquesta del Teatre Lliure, director J.POns, Ll.Vidal

Duración: 25'

- "SONIDOS DE LA NOCHE"

1969

6 perc.

Estreno: Barcelona-1970-

Duración: 5'

Publicación: Schott's (Mainz)

- "INFERNO"

1970

1.2.3.1.-0.0.2.0- 2 perc. cu. (2.2.2.1)

Estreno: Hilversum Radio-1972-director Ernst Bour

Duración: 12'

Publicación: Southern Music (New York)

- "TAÑIDO DE FALSAS"

1971

Guit. perc.

Estreno: Frankfurt-1972-

Duración: 5'

Publicación: Benjamín-Simrock (Hamburg)

- “NOCHE OSCURA”

1971

Org. perc.

Estreno: Frankfurt-1972-

Duración: 10’

Publicación: Zimmermann (Frankfurt am Main)

- “TRISTESSE D’ÉTÉ”

1972

Vl. (fl.) orq. cu.

Sobre un poema de Mallarmé

Duración: 12’

- “CHEMIN DE LA CROIX”

1982

2 pn. – perc.

Duración: 20’

- “DAS MARIENLEBEN”

1992

p. sol. algunas piezas con fl. ob. fgt. vla. vch.

Duración: 60’

- “PAISAJE NOCTURNO V”

1993, rev. 1994

Acordeón sol. ob. cl. (Si b) vl. vla. vch. pn. cel.

Estreno: Salamanca-26/02/1998-Grupo Círculo; Angel Luís Castaño, solista. Director José Luís Temes.

Duración: 15’

- “CONCIERTO DE CÁMARA N° 3”

1996

Concertino: ob. cl.(Si b) clv. (o espineta), ripieno; trío cu.

Estreno: Milano, Sala Puccini del Conservatorio para Música/Realtà-29/11/1996-Ensemble Contrechamps, director Giorgio Benasconi.

Duración: 20’

## Música para instrumento solo

### Órgano

- "PRELUDIO CORAL Y TOCCATA"

1958

org.

Estreno: Newcastle-1968-Montserrat Torrent

Duración: 10'

P: Boileau (Barcelona)

- "O LUX BEATA TRINITAS"

1963

Org.

Estreno: Schondorf-1963-Montserrat Torrent

Duración: 10'

PUBLICACIÓN: Zimmermann (Frankfurt am Main)

- "IMPERAYRITZ DE LA CIUTAT IOYOSA"

1965

Org.

Estreno: Catedral de Glasgow-1966-Montserrat Torrent

Duración: 5'

Publicación: Seesaw Music (New York)

- "POSTLUDIO"

1968

Org.

Estreno: Ginebra, Momtserat Torrent

- "THE MISTERIOUS ROSE GARDEN"

1977

Org.

Estreno: Notre Dame de París-1979-Montserrat Torrent

Duración: 4'

Publicación: Clivis/Cluster (Barcelona)

- "HARMONICES MUNDI II"

1977

Org.

Fuga motum perpetuum. Praeludium. Passacaglia. Fuga a 3 soggetti (primer tema super BACH)

Estreno: Lisboa-1980-Montserrat Torrent

Duración: 80'

Publicación: Clivis/Cluster (Barcelona)

- "HARMONICES MUNDI III"

1977

Org.

Fuga super BACH. Praeludium e fuga. Fuga

Duración: 60'

- "MISA IN TEMPORE BELLI"

1978

Org.

Duración: 25'

- "TOCCATA I FUGA"

1980

Org.

Duración: 20'

Publicación: Clivis/Cluster (Barcelona)

- "CLARA MELODIA D'ESTIU"

1983

Org.

Duración: 10'

Publicación: Clivis/Cluster (Barcelona)

- "VER SACRUM"

1984

Org.

Duración: 12'

- "DOS CORALS I FUGA"

1985

Org.

Duración: 105'



- "CORALES 1 Y 2"

1985

Org.

Duración: 15'

- "CORAL Nº 3"

1989

Org.

Estreno: Sitges-1990-Montserrat Torrent

Duración: 7'

- "LLIBRE PER L'ÓRGUE DE SANTA MARIA DE VILAFRANCA"

Org.

1. Coral Quoniam ipsius est mare
2. Coral Benedicamus domico
3. Benedicamus Dominio
4. Coral Accepit Jesus Calicen
5. Coral inclina domine
6. Expectans expectavit Dominum
7. Coral Sicut cervus
8. Nimis honorati sunt
9. Sonata en trio (Flores apparuerunt in terra nostra-Surge amica mea, Alleluya  
Ostende mihi faciem tuam, Alleluya vox turturis audita est)
10. Versillos para el Magnificat I al VII
11. Dúo sobre Quoniam ipsius est mare
12. Coral
13. Tiento partido de mano izquierda
14. Coral Benedicamus Domino
15. Tiento partido de mano derecha sobre Sicut cervus
16. Fuga sobre el Agnus Dei de la Messe de J.Brahms
17. Coral
18. Coral
19. Versillos sobre el Magnificat I-IV
20. Duga sopra il Magnificat
21. Coral Christus resurgens ex mortuis
22. Alleluya Pascha nostrum
23. Haec dies (tiento partido de mano derecha)
24. Fuga
25. Recit de chomhorne
26. Benedictus, Chromhorne en taille
27. Ego sum via veritas
28. Coral final. Molto lento. Grave

Estreno: nº 1, Agustí Brucah, órgano de la Basílica de Santa María de Vilafranca,  
Corpus Christi 1995; nº 15 idem intérprete y lugar-26/12/1995

Duración: 120'

- "SEIS CORALES O CUARTETO DE CUERDA"  
1996  
Org.  
Duración: 12'

## **Piano**

- "POLIFONÍAS PARA PIANO"  
1956  
pn.  
Estreno: Barcelona-1956- J. Cercós  
Duración: 3'

- "TEMA Y SIETE VARIACIONES"  
1960, rev. 1998  
pn.  
Duración: 6'

- "TRES PECES PARA PIANO"  
1970  
pn.  
Estreno: Lisboa-1971-Eulalia Solé  
Duración: 7'  
Publicación: Southern Music (New York)

- "TENEBRAE"  
1975  
pn.  
Estreno: Vilafranca del penedés-1979-Eulalia Solé  
Duración: 5'  
Publicación: Associació Catalana de Compositors (Barcelona)

- "HARMONICES MUNDI I"  
1977  
pn.  
Fuga a 3 voci. Mercurius  
Fuga a 4 voci. Venus  
Fuga a 2 soggetti. Tellus cum Luna  
Fuga a 3 voci. Mars  
Fuga motum contrarium. Júpiter  
Fuga a 4 voci. Saturnus  
Partita I  
Praeludium. Thema fugatum  
Courante

Allemande  
Aria –attacca Zarabanda e da capo aria vla.riata  
Sarabande  
Gigue  
Fuga a 3 voci

Estreno: Barcelona-1976-Eulalia Solé  
Duración: 120'

- “HARMONICES MUNDI IV”

1980

pn.

Fuga a e voci  
Fuga motum contrarium. Prima pars.Secunda pars  
Sarabande con Partita (Segunda Partita)  
Allemande  
Air-Fugato  
Bourrée  
Minueto e fuga  
Forlana  
Fuga a a 2 soggetti  
Forlana  
Fuga a 4 soggetti (ad lib en la Partita)

Duración: 90'

- “HARMONICES MUNDI V”

1989-93

pn.

Fuga a 3 voci (1989)  
Fuga a 4 voci  
Fuga a 3 voci  
Fuga a 3 voci  
Fuga a 4 voci  
Praeludium e fuga a 4 voci  
Praeludium e fuga a 3 voci  
Fuga a 4 voci  
Fuga a 3 voci (1991)  
Praeludium e fuga a 4 voci (1991)  
Praeludium e fuga a 3 voci (1992)  
Praeludium e fuga a 3 voci (1993)  
Duración: 90'

- “SONATA”

1980

pn.

Duración: 25'

- "LE SOIR ET LA DOULEUR"

1980

pn.

Duración: 6'

- "VARIACIONES Y FUGA SOBRE UN CORAL DE ALBAN BERG"

1982

pn.

Estreno: Telà-1989-E. Solé

Duración: 25'

- "DOS RETRATOS"

1986

pn.

Estreno: Río de Janeiro-1985-Liliana Mafiotte

Duración: 12'

Publicación: Alpuerto (Madrid)

- "VER SACRUM"

1984

pn.

Estreno: Mallorca-1985-Carles Altayó

Duración: 9'

Publicación: Alpuerto (Madrid)

- "A LA MANIÈRE DE F.MOMPOU"

1984

pn.

Duración: 9'

- "SEIS NOCTURNOS"

1986

pn.

Estreno: Madrid-1988-Albert Nieto

Duración: 25'

Publicación: Boileau (Barcelona)

- "SONATA II"

1987

pn.

Duración: 30'

- "SEIS PIEZAS SAGRADAS"

1988

pn.

Duración: 25'

Publicación: Boileau (Barcelona)

- "NOCTURNO N° 7"

1988

pn.

Estreno: Mira (Cuenca)-07/12/1994-Miguel Álvla.rez-Argudo

Duración: 7'

- "DOS RETRATOS"

1989

pn.

Estreno: Barcelona-1989-Emili Brugalla

Duración: 14'

- "PAISAJE NOCTURNO II"

1990

pn.

Duración: 15'

- "PAISAJE NOCTURNO IV"

1990

pn.

Duración: 15'

- "NOCTURNOS N° 8, N° 9, Y N° 10"

1991

pn.

Estreno: N° 9, Vla.lencia-25/04/1990-Ensems.Miguel Álvla.rez-Argudo

Duración: 10'

- "NOCTURNOS N° 11 Y N° 12"

1992

pn.

Duración: 10'

- "PARTITA SOBRE UN TEMA DE ALBAN BERG"

1992

pn. 4 manos

Duración: 20'

Publicación: Catalana de Edicions Musicals (Barcelona)

- "SONETO 295 DEL MICHELANGELO"

1992

pn.

Duración: 4'

- "VARIACIONES SOBRE UN TEMA DE SCHUBERT"

1992

pn.

Duración: 6'

Publicación: Boileau (Barcelona) y facsímil de 70 ejemplares en Schubertiade a Vilabertran (Figueres, Girona, 1993)

- "DIE GROSSE PASSION"

1992-95

pn.

Duración: 40'

- "EL CANT DE DÈU. SONATA III"

1993

pn.

Duración: 30'

- "PAISAJE NOCTURNO VI"

1993

Pn

Duración: 5'

- "PAISAJE NOCTURNO VII"

1993

pn.

Duración: 5'

- "SONATA N° 4"

1993

pn.

Duración: 30'

- "ALBUM PER A PIANO"

1997

pn.

Duración: ca 120'

- "MELODIA PARA EL ÁLBUM DE COLIEN HONEGGER"

1995

pn.

Duración: 3'

- "SONATA N° 5"

1995

pn.

Duración: 20'

- "SONATA N° 6"

1995

pn.

Duración: 20'

- "SONATA N° 7"

1995

Pn

Duración: 20'

- "SONATA N° 8"

1996

pn.

Duración: 15'

- "SONATA N° 9"

1996

pn.

Duración: 20'

- "VARIACIONES SOBRE UN TEMA DE BEETHOVEN"

1996

pn.

19 variaciones y fuga sobre el cuarteto n° 10 op. 74

Duración: 30'

- “SONATA N° 10”

1997

pn.

Duración: 25’

- “SONATA N° 11”

1997

pn.

Para la mano izquierda

Duración: 15’

- “PLAYAS, DELFINES, ALBORADAS ...”

1997

pn.

Sobre un texto de S. Mallarmé. Encargo del Ayuntamiento de Benalmádena.

Duración: 6’

- “SIETE PIEZAS DEL REITUAL DE DIFUNTOS”

1997

pn.

Melodías mozárabes.

1.- Deus miserere

2.- Si ascendero in caelum

3.- Manus tua

4.- Apperiat tibi Dominus

5.- Réquiem aeternam

6.- Terra, terra

7.- Sinite parvulos

Duración: 20’

- “SONATA N° 12”

1998

pn.

I: Mosso, ma sempre rubato

II. Agitato

Duración: 40’

- “DOCE FUGAS”

1998

pn.

Duración: 30’



- “ESTUDIOS PARA PIANO”

1998

pn.

I. Agitato

II. Presto

III. Presto

IV. Molto lento

(Para el vol.II del Album per a piano)

### **Otros instrumentos a solo**

- “I COM EL CANT DEL ROSSIGNOL...”

1981

Vib.

Estreno: Wüzburg-1981-

Duración: 5’

Publicación: Zimmermann (Frankfurt an Main)

- “PIEZA PARA VIOLA SOLA”

1987

Vla.

Duración: 5’

- “LACHRIMAE”

1989

Clv.

Estreno: Barcelona, Fundació Joan Miró-19/04/1990-Maria LLuisa Cortada

Duración: 5’

- “ESCENA AMB CRANIS”

1994

Vch.

Escrita para la fundación Área de Creación Acústica de Palma de Mallorca

Duración: 10’

- “MI FIN ES MI COMIENZO”

1995

Vch.

Duración: 2’

- “PIEZA PARA SAXO ALTO EN MI BEMOL”

1995

Sax .alto.

Encargo de Miquel Bofill

Duración: 2’

- “DOS PIEZAS PARA GUITARRA”

(Rev. De J.C.Martínez)

Guit.

1. Música triste

2. Tiento de Falsas

Estreno: Valencia, Conservatorio Superior-11/02/1996-Joan C. Martínez, guit.

Duración: 6’

Publicación: Catalana d’Edicions Musicals, 1996

- “SOBRE ARNOLD SCHOENBERG I”

Serra d’Or. VIII-1960

- “SOBRE ARNOLD SCHOENBERG II

Serra d’Or, IX-1960

- “LA MÚSICA RELIGIOSA ACTUAL I. STRAWINSKI I EL SEUS THREN”

Serra d’Or, IV-1961

“LA MÚSICA RELIGIOSA ACTUAL II. EN TORN DEL *DE PROFUNDIS DE SCHÖNBERG*”

Serra d’Or, VII-1961

- “L’OPERA DEL 1900 ENCÀ”

Serra d’Or, XII-1961

- “VERS UN CONCEPTE RELIGIÓ DE LA MÚSICA”

Serra d’Or, VI-1963

- “EN TORN AL *PIERROT LUNAIRE DE SCHÖNBERG*”

Serra d’Or, IX-1964

- “EL PARSIFAL DE RICHARD WAGNER”

Serra d’Or, 1964

- “JOSEP SOLER, DISCÍPULO DE TALTABUL”  
Imagen y Sonido, 58, 1968
  
- “XAVIER BENGUEREL”  
Imagen y Sonido, 67, 1969
  
- “NOTAS SOBRE LA ÓPERA *EDIPO Y YOCASTA*”  
Libro-programa del XII Festival Internacional de Música de Barcelona, 1974, 177-8
  
- “ALBAN BERG: LA ESTRUCTURA DE LO IRRACIONAL”  
Música y Arte, 4, Madrid-Barcelona, 1978,9-11
  
- “LA MÚSICA CATALANA EN EL SIGLO XX”  
Programa de Festival de Granollers, 1979
  
- “PSEUDO DIONISIO AREOPAGITA: *LOS HOMBRES DIVINOS Y OTROS ESCRITOS*”  
Introducción, traducción y notas de J. Soler, Barcelona, Ed. Antonio Bosch, 1980
  
- “FUGA, TÉCNICA E HISTORIA”  
Barcelona, Ed. Antoni Bosch, 1980
  
- “NOTAS SOBRE LA ÓPERA EDIPO Y YOCASTA”  
REM, 11, 1982, 56-80
  
- “LA MÚSICA”  
Barcelona, Ed. Montesinos, 1982
  
- “ SOBRE LA ESTRUCTURA DEL ACTO CREADOR EN MÚSICA”  
RMS, V, 1, 1982, 25-49
  
- “VICTORIA”  
Barcelona, Ed. Antoni Bosch, 1983
  
- “EL SIGNIFICAT DE L’ARTISTA EN LA SOCIETAT ACTUAL”  
Discurso de ingreso en la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi,  
Barcelona, Ed. Reial Acadèmia, 5-24

- “ESPACIO Y SÍMBOLO EN LA OBRA DE WAGNER I”  
REM, 111, 1983, 173-98
  
- “ALGUNAS IDEAS SOBRE LA ÓPERA EN ESPAÑA”  
Libro-programa del Festival Internacional de Música y Danza de Asturias, U. Oviedo,  
1984, 131-4
  
- “ESPACIO Y SÍMBOLO EN LA OBRA DE WAGNER II”  
REM, V, 1985, 85-129
  
- “LA MÚSICA RELIGIOSA DE LISZT”  
RMC, 20, 1986
  
- “LISZT, MÚSICO DEL FUTURO”  
Scherzo, 6, VII/VIII-1986
  
- “AUTORRETRATO”  
Scherzo, 6, VII/VIII-1986, 77
  
- “L’AUTOR ES CONFESSA”  
RMC, 19, V-1986, 7-8
  
- “FREDERIC MOMPOU”  
El Món, 272, Barcelona, 1987
  
- “PRÓLOGO”  
A Th. W. Adorno: Mahler: Una fisiognómica musical, Barcelona, Península, 1987, 9-18
  
- “SOBRE LA IMAGINACIÓN”  
Quaderns Fundació Caixa de Pensions, 38, Barcelona, I-1988, 20-8
  
- “SOBRE EL NIHILISMO EN MÚSICA”  
Tristán e Isolda, Barcelona, 1988
  
- “CRISTÒFOR TALTABULL, EL HOMBRE PROVIDENCIAL PARA LA MÚSICA DE CATALUÑA”  
Cuadernos de Música y Teatro, 3, Madrid, SGAE, 1989, 91-103

- “LA ÍNFIMA TRANSICIÓN DE Alban Berg”  
Saber Leer, 30, FM, 1989, 10-1
  
- “WAGNER CONTADO POR ÉL MISMO”  
Saber Leer, 37, FM, 1990, 8-9
  
- “VIEJAS FORMAS EN UN NUEVO LENGUAJE”  
Saber Leer, 60, FM, 1992, 6-7
  
- “SINFONIETTA PARA ORQUESTA” (1982)  
Libro-programa XXXVIII Festival de Música y Danza de Granada, Granada, 1989
  
- “JOSEP CERCÓS, IN MEMORIAM”  
RMC, XII-1989
  
- “SOBRE LA MÚSICA RELIGIOSA”  
Libro-programa XXXVIII Festival Internacional de Música y Danza, Granada 1989, 16-23
  
- “SOBRE LA CREACIÓN MUSICAL EN CATALUÑA”  
Scherzo, 39, 1989
  
- “ESCRITOS SOBRE ARMONÍA”  
Saber Leer, 45, FM, 1991, 10-1
  
- “SOBRE ÉTICA Y ESTRUCTURA MUSICAL: LA OBRA PARA TECLA DE JOSEP SOLER”  
Livro de homenagen a Macario Santiago Kastner, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, 327-41
  
- “PRÒLEG: TALTABULL MESTRE DELS TEMPS DIFÍCILS”  
J. Casanova.s, B. Casablanças: Cristòfor Taltabull, BO, 1992, 9-29
  
- “POESÍA Y TEATRO DEL ANTIGUO EGIPTO”.  
UNA SELECCIÓN, INTRODUCCIÓN, TRADUCCIÓN Y NOTAS DE J.SOLER,  
Madrid, Ed.Libros Etnos, 1993.
  
- “ESCRITOS SOBRE MÚSICA Y DOS POEMAS”  
Fundación Música Contemporánea, BO, 1994

- “NOTAS SOBRE TRISTÁN Y PARSIFAL”  
Cuadernos de Sección. Música, 5, Sociedad de Estudios Vascos-Eusko Ikaskuntza,  
1995, 159-82

- “LA ESTÉTICA DE LA MÚSICA EN SCHOENBERG”  
Saber Leer, 9, 1 FM, 1996, 4-5

- “ISAAC ALBÉNIZ: PEPITA JIMÉNEZ”  
Ed. y revisión de J. Soler, Madrid, ICCCMU, 1996

- “SOBRE LAS ÓPERAS DE JOSEP SOLER”  
Cuadernos de Música Iberoamericana, 4, Madrid, SGAE, 1997.

# **5.1. ANEXO II**

Relación de composiciones españolas  
del siglo XX par viola.

- **VIOLA Y PIANO.**

- **ALBÉNIZ**, Isaac: *Mallorca*
- **ALBÉNIZ**, Isaac: *Puerta de Tierra*
- **ALONSO RODRÍGUEZ**, Fernando: *Monodís Mélicas* (partitura ms fotocopiada, fragmentos inspirados en la lírica griega arcaica, 1992)
- **ARENDO Y MUÑOZ**, Luis: *¡Ante la tumba de Narciso Serra!* (melodía característica para viola y piano. Ed. J. Campo y Castro S.A. Madrid)
- **ARTAL CERVETO**, Ernesto: *Diez piezas originales* (1998, partitura y particella ed Piles, Valencia, 1999)
- **ARTEAGA**, Ángel: *Cuatro improvisaciones* (1960)
- **BAUTISTA**, Julián: *Sonata*
- **BENEJAM AGELL**, Lluís: *Sonata, moments musicals* (1952, Partitura y particellas ed. Clivis Publicacions, Barcelona, 1997. I Romanza; II Scherzo; III Allegro moderato; IV Prestissimo)
- **BONET ARMENGOL**, Narcís: *Sonatina* (1953)
- **BROTONS SOLER**, Salvador: *Sonata para viola y piano op.28* (1982) (Partitura ed Clivis, Associació catalana de compositors 1996, Barcelona. I Moderato amabile; II Adagio lugubre; III Molto allegro)
- **CAMPO ZABALETA**, Conrado del: *Pequeña pieza op. 6* (1906) (partitura y particella ed. EMEC, Madrid, 1992)
- **CAMPO ZABALETA**, Conrado del: *Romanza op. 5* (1901) (Partitura y particellas ed. EMEC, Madrid, 1990)
- **CANO FORRAT**, César: *Versión de Odette* (Partitura ms fotocopiada, 1989, 13')
- **CASABLANCAS**, Benet: *Poema* (ed. La mà de Guido, 1996 Sabadell)
- **CUEVA DÍAZ**, Vicente: *Divertimento-Suite* (partitura ms fotocopiada)
- **DURÁ**, Juan: *Romanza sin palabras* (ed. Viso, D.L. 1999 A Coruña)
- **FALCÓN SANABRIA**, Juan José: *Permutación I* (1992, encargo de la Orquesta y Coros Nacionales de España)
- **FALLA**, Manuel de: *Canciones* (Preludios, ¿Dios mío que solos están los muertos!, Olas gigantes, Tus ojillos negros, Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos, El pan de Ronda que sabe a verdad. Manuel de Falla ediciones 1998)
- **FALLA**, Manuel de: *Melodía, Romanza, Pieza en Do mayor* (Manuel de Falla ediciones 1994)
- **FALLA**, Manuel de: *Siete canciones populares españolas* (partitura ed. Manuel de Falla Ediciones, Madrid, 1996. I El paño moruno; II Seguidilla murciana; III Asturiana. Transcripción para piano y arreglo para viola y piano de E. Mateu)
- **FLETA POLO**, Francisco: *Sonata op. 62 "Cantares del mio Cid"* (partitura ed. Clivis publicacions, Barcelona, 1980)
- **FORNET MARTÍNEZ de PISÓN**, Antonio: *Anfortabad* (Para viola y piano. Ed Piles, D.L. 2000, Asociación de compositores sinfónicos valencianos)
- **GARCÍA**, Orlando Jacinto: *Fragmentos Congelados* (partitura ed por ordenador, 1991)
- **GERHARD**, Roberto: *Sonata* (1948)



- **GONZÁLEZ ACILU**, Agustín: *Dúo para viola y piano* (Partitura ed Pygmalión, Madrid, 1996)
- **GRANADOS**, Enrique: *Danza española nº2*
- **GRANADOS**, Enrique: *Danza española nº5*
- **GRANADOS**, Enrique: *Danza española nº6*
- **GUINJOAN**, JOAN: *Dúo* (1950)
- **HALFFTER**, Ernesto: *Madrigal* (arreglo de Emilio Mateu)
- **HIDALGO AGUADO**, Juan Miguel: *Sonata para viola y piano op.42* (partitura ms fotocopiada, 1993-1995-1997)
- **LAMOTE DE GRIGNON**, Juan: *Cançó de Maria*
- **LAMOTE DE GRIGNON**, Juan: *Rêverie*
- **LAMOTE DE GRIGNON**, Ricardo: *Scherzino*
- **LEGIDO GONZÁLEZ**, Jesús María: *Confidencias* (1985)
- **LEGIDO GONZÁLEZ**, Jesús María: *Elegiaca* (1980)
- **LLORET**, José Luis: *Romanza op.12 nº 1* (centro de documentación musical de Granada)
- **LUQUE VELA**, Juan José: *Suite "Daman"* (partitura impresa por ordenador)
- **MALUMBRES CARRANZA**, M<sup>a</sup> Dolores: *Pinceladas* (partitura ms fotocopiada)
- **MARCO**, Tomás: *Dúo concertante*
- **MARTÍN IZQUIERDO**, Ernest: *Dúo*
- **MARTÍN VILA**, Francisco: *Tango* (partitura ed por ordenador, 1999)
- **MONTSALVATGE**, Xavier: *Pregaria a Santiago* (1999, partitura ed Tritó, Barcelona, 2000)
- **NIN**, Joaquín: *Montañesa y Granadina, cantos de España*. (Arreglo para viola y piano de David Dalton 1986 by Editions Max Eschig 48, rue de Rome, 75008 París)
- **OLIVER PIÑA**, Ángel: *D'improvviso*
- **ORDÓÑEZ MIYAR**, Pablo: *Suite* (1980)
- **PÉREZ CUSTODIO**, Diana: *Sonata para viola y piano* (1995) (partitura ms fotocopiada, 1995)
- **PRIETO ALONSO**, Claudio: *Sonata 5* (partitura ms fotocopiada, 1988)
- **ROGER CASAMADA**, Miquel: *Nocturn*
- **ROIG-FRANCOLI**, Miguel Ángel: *Piezas inviolables*
- **RONCERO**, Vicente: *Sonata par viola y piano* (partitura editada por ordenador)
- **RUIZ LÓPEZ**, Valentín: *Terral de amor* (partitura ms fotocopiada, 6'30'')
- **SÁENZ**, Pedro: *Epílogo* (D.L. 1985 Madrid)
- **SÁNCHEZ-VERDÚ**, José María: *Qasid* (partitura ms fotocopiada)
- **SECO DE ARPE**, Manuel: *Diálogos op.75* (2 partituras impresas, 1992. Obra basada en pinturas de Rafael Úbeda. Dedicada a Rafael Úbeda)
- **SOLER SARDÁ**, Josep: *Sonata sobre un tema de Verdi* (1996)
- **SOLER SARDÁ**, Josep: *Variaciones sobre un tema de Alban Berg* (ed. Clivis, D.L. 1986 Barcelona)
- **TAVERNA BECH**, Francisco: *Climes II, op.43 nº2* (partitura ms fotocopiada, 1981)
- **TAVERNA BECH**, Francisco: *Rapsodia* (1959)

- **TOLDRÀ**, Eduard: *La font: de seis sonetos* (transcripción de Amaz, ed. Unión musical española, D.L. 1988 Madrid)
- **TOLDRÀ**, Eduard: *Oración al maig de seis sonetos* (transcripción de Amaz, ed. Unión Musical española, 1970, Madrid)
- **TORRANDELL**, Antonio: *Sonata para viola y piano op. 21* (transcripción de la Sonata de violonchelo y piano de 1911).
- **TORRES RUIZ**, Jesús: *Fantasia* (partitura ms fotocopiada, 1998. Transcripción de la *Fantasia* para clarinete y piano)
- **TURINA de SANTOS**, José Luis: *Dos duetos* (1989)
- **ZAMACOIS**, Joaquín: *Serenada d'hivern*
- **ZÁRATE RODRÍGUEZ**, José: *Fantasia* (partitura ed por ordenador, 1996. Premio internacional “Tomás Luis de Victoria”, de Sevilla, 1996)

- **VIOLA SOLA.**

- **BRNCIC ISAZA**, Gabriel: *Viola-concert* (partitura impresa, 1992)
- **CALANDÍN HERNÁNDEZ**, Emilio: *Dualismo* (1988)
- **CASABLANCAS**, Benet: *Peça*
- **CASANOVAS-PUIG**, Josep: *Tres pequeñas piezas* (1959)
- **CERVELLÓ GARRIGA**, Jordi: *Legenda*(Partitura ms fotocopiada,2000)
- **FERNÁNDEZ-ALVEZ**, Gabriel: *Oda* (1984)
- **GUALDA JIMÉNEZ**, Antonio: *From Granada to London op. 106*
- **GUALDA JIMÉNEZ**, Antonio: *Mens sana in corpore in sepulcrum op. 105*
- **HOMS OLLER**, Joaquín: *Monólogo* (1979-80)
- **IGLESIAS FERNÁNDEZ**, Alberto: *Recitativo V* (partitura impresa)
- **JOHNSTONE**, David: *Elegía* (partitura ed por ordenador, 7')
- **MARTÍNEZ ESPINOSA**, Israel David: *La mandrágora* (Partitura ms fotocopiada, 1998)
- **MARTÍNEZ IZQUIERDO**, Ernesto: *Dúo para viola* (Partitura ed Fundación Juan March, 12')
- **NARVÁEZ**, Luys de; **ORTIZ**, Diego; **MUDARRA**, Alonso: *Tríptico renacentista español* (partitura ms fotocopiada, I Narváez: *Cuatro diferencias sobre "Guárdame las vacas"*; II Ortiz: *Recercada segunda sobre "O felici occhi miei"*; III Mudarra: *Fantasia que contrahaze la harpa en la manera de Ludovico*. 11', versión de E. Mateu)
- **OLIVER PINA**, Ángel: *Soliloquio n°2* (1996) (Partitura ms fotocopiada, 1994. 6'30'')
- **ORTEGA**, Miquel: *Capric*
- **PABLO COSTALES**, Luis de: *Monólogo* (1992)
- **PERÓN CANO**, Carlos: *Meditación* (partitura ed por ordenador, 1999)
- **PERÓN CANO**, Carlos: *8 Estudios para viola sola* (Partitura ed por ordenador, 1999)
- **PERÓN CANO**, Carlos: *La danza del saltimbanqui* (partitura ed por ordenador, 1999)
- **PRIETO ALONSO**, Claudio: *Sugerencia para viola sola 1973* (ed. Arambol)
- **RAMOS VILLANUEVA**, Ramón: *D'amore*
- **RUIZ LÓPEZ**, Valentín: *Sonatina*
- **TAVERNA BECH**, Francisco: *Cicle op. 39* (1978. ed. Clivis. Asociación catalana de compositors, 1993, Barcelona)

- **VIOLA SOLISTA Y ORQUESTA.**

- **BETANCOUR GONZÁLEZ**, Valentín: *Concierto para viola, a Liviu Stanese* (1990, partitura ed Alpuerto, Madrid. I Andante expresivo; II Misterioso e cantabile; III Allegro ma energico. Obra encargada por L. Stanese)
- **BORRÁS FORNELL**, Teresa: *Concert op. 106* (1992) (viola y orquesta)
- **BRICHE**, Óscar: *Andante* (Viola solo y 13 instrumentos. Ed. La mà de Guido, 1999, Sabadell)
- **BRNCIC ISAZA**, Gabriel: *Concierto para viola y orquesta* (partitura ms fotocopiada)
- **CAMPO ZABALETA**, Conrado del: *Ofrenda a la Santísima Virgen* (partitura manuscrita)
- **CAMPO ZABALETA**, Conrado del: *Suite para viola* ( Viola y orquesta de cámara. Partitura ms. I Obertura; IIRonda; III Nocturno; IV Humorada; V Final. 1940. Falta particella de viola)
- **CAÑADA**, Michel: *Isolina do Courel* (partitura ed por ordenador. 1997)
- **CERCÓS FRANSÍ**, Josep: *Escenas sinfónicas para viola y orquesta* (partitura ms fotocopiada)
- **CERVELLÓ GARRIGA**, Jordi: *Cant nocturn* (2 partituras ed CEM, Barcelona, 1991. Obra encargo del INAEM)
- **CHARLES SOLER**, Agustín: *Laments* (Doble concierto, violín, viola, 6 voces femeninas y orquesta. Partitura impresa. I Al estanque se la ha muerto hoy una niña de agua; II Todos los ojos estaban abiertos frente a la soledad despintada por el llanto; III El grito deja en el viento una sombra de ciprés; IV La hoguera pone al campo de la tarde unas astas de ciervo enfurecido; V Al escucharte se siente dentro del alma un lejano...)
- **FLETA POLO**, Francisco: *Fantasía concertante, op. 68* (1968) (viola y orquesta)
- **GARCÍA**, Orlando Jacinto: *Entre el anochecer y la oscuridad* (partitura ed por ordenador)
- **JOHNSTONE**, David V: *Concerto-rhapsody* (partitura ms fotocopiada, 1995-1996)
- **MARTÍN-POMPEY**, Ángel: *Concierto* (viola y orquesta)
- **MUNETA MARTÍNEZ DE MORENTÍN**, Jesús María: *Concierto para violín y viola y orquesta de cuerda, op.163* (partitura ed por ordenador, 1997)
- **OLIVER PIÑA**, Ángel: *Concierto* (1983) (viola y orquesta)
- **RÍO PAREJA**, Joseph Manuel: *Zarzas* (Partitura ed por ordenador, 2000)
- **SOLER SARDÁ**, Josep: *Concierto* (1979) (viola y orquesta)
- **TURINA de SANTOS**, José Luis: *Concierto para viola y cuerdas* (1985) (viola y orquesta de cuerdas)
- **TURINA PÉREZ**, Joaquín: *Escena andaluza* (1911-12) (viola, piano y quinteto de cuerdas)

- **VIOLA Y MÚSICA ELECTROACÚSTICA.**
  - **GALINDO ALONSO**, José Antonio: *Sexteto para una viola* (para viola solista con acompañamiento de música electroacústica).
  - **LIÑÁN**, Rafael: *Primavera ametrallada* (para viola o contrabajo con electrónica y grabación. 1991. Encargo de Hannes Giger.
  - **LIÑÁN**, Rafael: *Timber* (para viola o instrumento de madera indeterminado y grabación. 1991. Encargo de Mary Oliver).
  
- **MÉTODOS Y ESTUDIOS.**
  - **BARÓN**, Manuel: *La viola bien afinada, ejercicios prácticos* (viola y piano. Ed. Mondimúsica D.L. 1998 Madrid)
  - **FLETA I PASCUAL**, Isabel: *Estudios fáciles para violín o viola con acompañamiento de piano* (ed. Isabel Fleta i Pascual, D.L. 1998 Barcelona)
  - **FLETA POLO**, Francisco: *Estudio de la doble cuerda* (ed. Clivis septiembre de 1991, Barcelona)
  - **FLETA POLO**, Francisco: *Estudios de escalas y arpeggios* (partitura manuscrita y fotocopiada)
  - **FLETA POLO**, Francisco: *Nuevo sistema para el estudio y dominio de las posiciones fijas* (editado por el autor, 13 de mayo de 1988, Barcelona)
  - **MATEU**, Emilio: *15 estudios caprichosos de mediana dificultad* (ed. Real Musical. D.L. 1996, Madrid)
  - **MATEU**, Emilio: *Iniciación a la música*
  - **ZENEMIJ**, N: *Iniciación a la viola* (ed. Real Musical, D.L. 1996, Madrid)

## **5.2. ANEXO III**

Archivos, Fundaciones y Asociaciones

- **CENTRO DE DOCUMENTACIÓN DE MÚSICA Y DANZA (Madrid)**  
Tlf: 913531370. C/ Torregalindo nº 10. Madrid.
  
- **FUNDACIÓN JUAN MARCH**  
Tlf: 914354240. C/ Castelló. Madrid Email: march.es
  
- **BIBLIOTECA NACIONAL**  
Tlf: 915807859. Paseo Recoletos nº 20, 28001 Madrid. Email: BNE.es
  
- **SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES Y EDITORES. SGAE.**  
Tlf: 913499622. Fernando VI, nº4. 28004 Madrid.
  
- **BIBLIOTECA MUSICAL DEL AYUNTAMIENTO DE MADRID**  
Tlf: 915885753/55 C/ Conde Duque nº 9. Madrid.
  
- **ASOCIACIÓN DE COMPOSITORES SINFÓNICOS VALENCIANOS (COSICOVA).**  
Tlf: 963406487. C/ Sarrión nº 14-bajo. 46009 Valencia.
  
- **ASSOCIACIÓ CATALANA DE COMPOSITORS.**  
Tlf: 932683719. Paseo Colón, Barcelona
  
- **EDITORIAL CLIVIS.**  
Tlf: 934588989. C/ Corsega, 619, 08025 Barcelona.

## **5.3. ANEXO IV**

Artículos de prensa y conciertos  
ofrecidos.



MúsicaCrítica

# Cuatro sonatas mediterráneas del siglo XX para viola y piano



**club diario levante**  
Concierto-presentación del  
Dúo Cambra de Viola y Piano

ORGANIZA: CLUB DIARIO LEVANTE  
COLABORA: CLEMENTE PIANOS

**Pablo García Torrelles** (viola) y **Pascual Jover Asurmendi** (piano). Obras de Josep Soler, Lluís Benejam, Vicente Roncero y Salvador Brotons. Club Diario Levante. 28 de octubre.

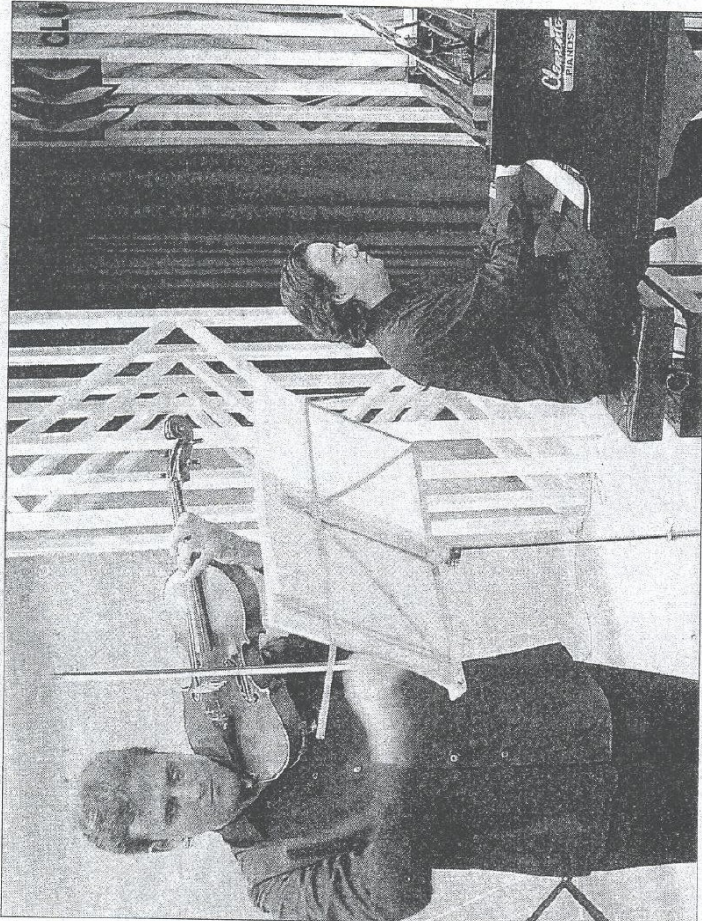
**José Luis Galiana**  
Fruto de una labor investigadora y de recopilación musicalógica, el concierto celebrado el pasado jueves en el Club Diario Levante dio a conocer cuatro obras—dos de ellas inéditas—pertenecientes a sendos autores catalanes y valencianos. Cuatro páginas representativas del mejor repertorio español de la segunda mitad siglo XX escrito para viola y piano. Lejos de caer en la rareza musicalógica o en el tedio que algunas propuestas académicas de recuperación del legado musical producen, el concierto, que tuvo el doble aliciente de ser la presentación oficial de una nueva formación camerística con residencia en Valencia, el Dúo Cambra, alcanzó el alto valor estético que sólo músicas bien escritas y de nobles conceptos artísticos consiguen.

El viola valenciano y profesor del Conservatorio Superior de Música de Valencia, Pablo García Torrelles, y el pianista y profesor en el Conservatorio Profesional de Mú-

sica, José Iurbi, Pascual Jover Asurmendi (Pamplona, 1975) mostraron con sobrada solvencia interpretativa y verosimilitud expresiva todos y cada uno de los tesoros sonoros guardados en las cuatro sonatas mediterráneas.

El comienzo del concierto, con el estreno absoluto de la *Sonata* (1994) de Josep Soler (Vilafraanca del Penedés, 1935), puso, por sorpresa, el listón de la velada musical muy alto. Inspirada en el *Libérrimo* del Réquiem, de Verdi, y en el paradigmático acorde de *Tristán e Isolda*, de Wagner, y claramente influida por el Schoenberg predeterminado, el extenso opus de este veterano miembro de la Generación del 51, cerca de media hora, no solo destacó por el dominio de las grandes formas y del inteligente empleo del lenguaje atonal y postromántico sino por su gran potencial expresivo y dramático. El tandem García/Jover, que también se pusieron el listón muy alto en este comienzo, realizaron un trabajo muy inteligente tanto en el extenso desarrollo formal como en el amplio despliegue de recursos expresivos.

De Lluís Benejam (Barcelona, 1914-1968), Cambra interpretó su *Sonata per a viola i piano Moments Musicals*, concebida por este significativo violinista y compositor en 1952, y que poco o muy poco aportó al cómputo final de este extraordinario concierto. Se trata de una obra tan anodina como pre-



MANUEL MOLINES

**DÚO CAMBRA.** El viola Pablo García y el pianista Pascual Jover, en el Club Diario Levante.

tendientemente alegre y desenfadada.

Tras la media parte, siguieron el estreno de la *Sonata* (1996), en dos movimientos, compuesta por el valenciano Vicente Roncero (1960), que recibió los aplausos del público, y una obra de juventud del

y la tonalidad, en la segunda—ambas composiciones fueron trasladadas al oyente por el Dúo Cambra con toda su energía y espontaneidad interpretativas, dejando al descubierto la riqueza rítmica, la efusividad expresiva y la gran luminosidad que encierran las mismas.