

REPERTORIO PARA VIOLA EN DISTINTOS PERÍODOS DE LA MÚSICA.
(Consideraciones interpretativas en la Sonata No. 1 de Paul Hindemith)

PABLO ILLERA DELGADO

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA ARTES MÚSICA
BUCARAMANGA
2014

REPERTORIO PARA VIOLA EN DISTINTOS PERÍODOS DE LA MÚSICA.
(consideraciones interpretativas en la Sonata No. 1 de Paul Hindemith)

PABLO ILLERA DELGADO

Trabajo de grado para optar al título de
Licenciado en Música

Director
JULIAN ILLERA SARRIA.
Docente.

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA ARTES MÚSICA
BUCARAMANGA
2014

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN.....	8
1. OBJETIVOS.....	9
1.1 Objetivo General.....	9
1.2 Objetivos Específicos.....	9
2. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA.....	10
3. METODOLOGÍA Y PROCEDIMIENTO.....	14
4. CONCLUSIONES.....	26
BIBLIOGRAFIA.....	27

Resumen

Título: Repertorio para viola en diferentes periodos de la historia *

Autor: Pablo Illera Delgado.*

Palabras Claves: Interpretación, Expresión, Sensibilidad, Musicalidad, Sonido.

Descripción:

La interpretación de una o más obras musicales es una tarea que requiere de gran trabajo y preparación. Interpretar un fragmento de música es un proceso que requiere varias fases o etapas. La primera es la etapa de lectura donde se reconocen los elementos que la conforman tales como melodía, armonía, ritmo, agógica, timbre, forma y dinámica; el instrumentista lee la partitura, en el proceso de estudio, analizando cada elemento que integra la música que va interpretar. La segunda etapa es cuando se basa expresar todo tipo de sentimientos emociones mediante los siete elementos que integran la música. El intérprete basándose en su intelecto y sensibilidad, hacen música.

Dentro de los siete elementos fundamentales de la música, el intérprete nunca posee una total libertad al recrearlos cuando interpreta. Por ejemplo la melodía, la armonía, el ritmo y la forma son elementos que el instrumentista no podrá modificar, debe leerlo tal como están escritos. Pero la agógica, el timbre y la dinámica son elementos que el intérprete puede cambiar de acuerdo a su sensibilidad musical y siguiendo la lógica que presenta la música.

Cuando el intérprete permanece en la primera fase de lectura y no profundiza en los demás elementos, no está haciendo música, puede que toque los sonidos con el ritmo y la armonía escritos en la partitura, pero sin los cambios dinámicos, el aire dado por el elemento agógico, sin el sonido que cada intérprete trabaja a diario en su estudio personal, no existe verdaderamente la música. El arte musical sin los elementos anteriormente mencionados, no alcanza es status de arte.

El trabajo presentado a continuación tiene como propósito explicar el proceso de estudio requerido para interpretar la música, en un ejemplo concreto con la obra "*Sonata para Viola solo No. 1*" del compositor Paul Hindemith (obra interpretada el 29 de Octubre de 2014 en mi recital de Grado, auditorio Luis A. Calvo).

* Proyecto de Grado

* Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes Música. Director: Julian Illera Sarria.

Abstract

Title: Repertoire for Viola in different periods of music*

Author: Pablo Illera Delgado.*

Key words: Interpretation, expression, sensitivity, musical quality and sound.

Description: The interpretation of one or more musical works is a task that requires a lot of work and preparation. Performance a piece of music requires several phases or stages. The first stage involve reading, is when you star to recognize the elements that forms the music such as melody, harmony, rhythm, agogic, timbre, shape and dynamics; the Player reads the score, in the process of study, analysing every element that integrates music that will interpret. The second stage is when is based to express all kinds of feelings emotions through the seven elements that make up music. The interpreter based on his intellect and sensitivity he makes make the music.

Within these seven fundamental elements, the interpreter never has total freedom to recreate when he plays. For example the melody, harmony, rhythm and form are elements that the instrumentalist may not modify, must red them as they are written. But the agogic, timbre and dynamics are elements that the interpreter can change according to their musical sensitivity and following the logic that presents music.

When the interpreter remains in the first phase of reading and do not delves into other elements, not making music, you can play the sounds with the rhythm and harmony written in the score, but change them dynamic, given by the quick agogic, without sound that air each interpreter working daily at his personal practice, there is truly no music. The musical art without the elements referred to above, does not reach the status of art.

The work presented here is a intended to explain the process of study required to performs the music, in a concrete example with the work "Sonata for Viola solo no. 1" by the composer Paul Hindemith (work performed on October 29, 2014 in my recital degree, Auditorio Luis A. Calvo.)

*

Bachelor Thesis

*

Ciencias Humanas Faculty. School of Music and Arts. Director: Julian Illera.

Introducción:

La interpretación o el acto de interpretar consisten en crear una idea o generarla a partir de algo, ya sea la obra de arte o un gesto o expresión facial por ejemplo. En el caso de interpretar una obra musical, que es el tema correspondiente al presente trabajo, expuesto a continuación.

Muchas veces se puede observar que existen gran variedad de versiones sobre una obra musical determinada; entonces el oyente podría afirmar que todas son lo mismo tocado por diferentes personas, pero realmente ésa posición es superflua y apresurada, porque cada músico interpreta la obra de acuerdo a su forma de percibirla (incluye sentirla y pensarla) gracias a su estudio sobre ella y práctica constante, hacen una interpretación musical junto con otro grupo de elementos importantes que se explicarán con mayor profundidad a lo largo del trabajo.

Cuando el músico o alguien cercano a ella toma una partitura, inmediatamente se enfrenta a un gran reto que debe estar dispuesto a emprender; consiste pues en cómo interpretarla, como plasmar su manera de percibirla sin cambiar el sentido que desea el compositor que la escribió. Es precisamente el enorme desafío que tiene el instrumentista el estar frente a una partitura y que muchos ignoran e incluso subvaloran. Es importante dedicar gran esfuerzo al estudio de la interpretación, pues en la manera como se interprete radica su arte, que dice el músico cuando interpreta una obra de otro compositor, pero con la cual el intérprete se expresa habla y recrea un universo sonoro que solo él puede influir directamente en su montaje final en la escena.

Daniel Barenboim en su libro “El sonido es vida. El poder de la música” propone lo siguiente sobre la interpretación musical:

“La finitud de cualquier interpretación musical se basa en la infinidad de posibilidades que tenemos a nuestra disposición. La partitura es la sustancia final, la obra terminada, y su interpretación es una expresión finita, temporal, que se desarrolla en el tiempo y tiene un principio y un final. La capacidad de captar la sustancia de la música implica a voluntad de iniciar de iniciar una búsqueda que no tiene fin. La tarea del músico que ejecuta una pieza, por tanto, no es expresar o interpretar la música como tal, sino convertirse en parte de ella. Es como si la interpretación de un texto constituyese por sí misma un subtexto que desarrolla, corrobora y desafía el texto real. Este subtexto es inherente a la partitura y es en sí mismo ilimitado; deriva de un diálogo entre el intérprete y la partitura, y su riqueza viene determinada por la curiosidad del intérprete y la partitura, y su riqueza viene determinada por la curiosidad del intérprete. En el teatro, la función, la función del subtexto es más evidente: el director de escena y los actores o cantantes están obligados a contar la historia al mismo tiempo que exploran las condiciones

subjetivas y objetivas que influyen a cada personaje. Ser “fiel a la partitura”, una frase que se repite a menudo, significa mucho más que reproducirla literalmente en forma sonora; desde esta perspectiva, no existe algo que se pueda calificar de fidelidad absoluta a la partitura. La literalidad representa sólo la mitad de la ecuación, la otra mitad está formada por los interrogantes que nos llevan a buscar y comprender cada parte de la música”

Objetivo:

La interpretación musical es un tema muy amplio y profundo que maneja elementos objetivos así como subjetivos con los cuales el instrumentista debe “lidiar”, al buscar un equilibrio de acuerdo con lo que se busca expresar al interpretar una obra. Por esta razón es importante reflexionar sobre el arte de la interpretación, al mostrar que hay detrás del montaje de una obra, como se puede estudiar para llegar a interpretarla, al explicar el proceso con una obra determinada.

Objetivo Principal:

Servir como guía o punto de referencia en el estudio interpretativo para los futuros alumnos de viola que estudien la Sonata I para viola solo del compositor Paul Hindemith. (No se pretende realizar el análisis de la obra, ni una investigación histórica)

Objetivos Específicos:

- Ayudar en el estudio de pasajes concretos de la obra para facilitar su ejecución, los cuales serán explicados a lo largo del informe.
- Mostrar la visión personal de una posible interpretación de acuerdo al estudio particular de la obra, con lo que se planteará como abordarla en su estudio.
- Fomentar la interpretación de obras eruditas.

Fundamentación Teórica:

La interpretación de una obra, es un hecho musical complejo que al culminar en la puesta en escena, requiere de riguroso estudio y preparación previa; por lo general el melómano solo ve la punta del iceberg, por ejemplo la ejecución, pero ignora todo el trabajo y dedicación que el instrumentista debe estar dispuesto a entregar por el arte de la interpretación de la obra. Es difícil que el espectador sepa que hay más allá del telón, el oyente en realidad solo busca escuchar la propuesta del instrumentista, no su trabajo previo para llegar a interpretarla, igual que el aficionado al teatro, solo ve lo que la escena decida mostrar como la cúspide y el resultado final, de un proceso que en gran parte solo los artistas inmersos directamente en el proceso pueden conocer y valorar.

Richard Porier en su libro “El yo en actuación” escribe con gran profundidad sobre la interpretación; en términos generales podrían abarcar no solo a la música, por el contrario agrupa todas las artes escénicas:

“ La interpretación es un ejercicio de poder muy ansioso. Es curioso porque al principio es furiosamente auto consultivo, incluso narcisista, y luego ansía publicidad, amor y dimensiones históricas. Tras una acumulación de actos herméticos, surge al final una forma que se atreve a competir con la misma realidad por el control de la mente expuesta en ella. La interpretación a la hora de escribir, pintar o en la danza está formada por miles de minúsculos movimientos, cada uno de los cuales se hace con un cálculo que también es su inocencia. Con inocencia me refiero a que los movimientos tienen una absoluta neutralidad moral, están diseñados para servirse unos a otros y nada más; y y también inocentes porque son ideados con una noción general y vaga de lo que podrían responsables en última instancia: la cosa final, esa acumulación a la que llamamos la obra”

Cuando Porier se refiere a la interpretación como “un ejercicio de poder muy ansioso”, está haciendo referencia a la capacidad que tiene el artista para influir en la audiencia, el poder de transformar el estado de ánimo del espectador mediante la ejecución. Prácticamente el artista en la escena toma las riendas de los sentimientos del observador.

Al aplicar éste párrafo directamente a la música, se puede deducir que al principio es auto-consultivo, porque la interpretación antes de ser presenciada en la escena, se fundamenta en un estudio personal muy profundo de la obra, donde el instrumentista se adapta de alguna manera a ella, que se inicia desde la lectura preliminar de la partitura hasta su interpretación, en un proceso que abarca los siete elementos fundamentales de la música: El intelecto y el sentimiento, aspectos siempre presentes en toda expresión artística; este proceso de estudio

muy introspectivo es lo que Porier llama “actos herméticos” .

Cuando el instrumentista decide estudiar un obra hay varios aspectos que debe tener en cuenta, tales como la melodía, la armonía, el ritmo, la dinámica, el timbre, la forma, y la agógica; dichos elementos conforman el arte musical. Una obra siempre estará compuesta bajo estos pilares, que el intérprete debe estar dispuesto a respetar enalteciendo el discurso musical a partir de ellos. Es necesario entender que la forma en que se abordan dichos elementos está sujeto a a la época o periodo de creación artística o a un estilo determinado.

La melodía según el compositor y teórico alemán Ersnt Toch es la sucesión de sonidos de distinta altura animados por un ritmo. Cuando se habla de la libertad que posee el intérprete para abordar éste elemento, es importante resaltar que el instrumentista no puede modificar los sonidos que conforman la melodía ni mucho menos invertir el orden, su tarea consiste en leer los sonidos tal cual han sido escritos por el compositor, aunque no solamente lee los sonidos escritos, también los interpreta de acuerdo al su percepción de dicha melodía, por ejemplo puede tocar la misma melodía de manera más rápida o más lenta, o también puede crear un ambiente sonoro, al implementar elementos como la dinámica, agógica y timbre, los cuales serán explicados con mayor detenimiento.

El ritmo es otro elemento primordial en la música, una melodía siempre depende del ritmo. El ritmo le otorga el carácter necesario para que una melodía pueda expresarse, sin ritmo no existe discurso musical, por está razón constituye el alma de la música; éste elemento condiciona el estilo que pueda tener toda melodía, por ejemplo el conocido motivo de la Quinta sinfonía de Beethoven sería irreconocible si se le cambiara el ritmo, porque su estilo cambiaría inevitablemente, a pesar de que las notas sean las mismas, con los mismos intervalos, el carácter de la melodía cambiaría inevitablemente, (es importante resaltar que el ritmo únicamente no condiciona el carácter, también hay otros elementos presentes tales como la agógica, dinámica, que también son responsables del carácter de la música), razón por la cual Ernst Toch llama al ritmo como el responsable de animar los sonidos, de otorgarles el aire necesario para expresarse; realmente una melodía jamás estará desprovista de ritmo, sin el alma que le trae vida jamás podría existir las melodías en cualquier tipo de música.

La armonía es otro elemento de gran importancia en la música, es responsable de crear atmósferas sonoras muy diferentes, Robert Schumann habla sobre la importancia de éste elemento: “*Hemos aprendido a expresar los mas delicados matices del sentimiento al penetrar más profundamente en los misterios de la armonía*”, si bien la melodía se basa en sucesión de sonidos, la armonía en paralelismo, es decir suenan al mismo tiempo. Es un elemento verdaderamente poderoso por que tiene la capacidad de modificar la expresión de la melodía (Baremboim, Escuela para el oído). Por ejemplo la conocida melodía de la Oda de la Alegría de la Novena Sinfonía de Beethoven, cambiaría mucho si estuviera

armonizada con otros acordes, a pesar de ser la misma melodía (es importante subrayar que toda melodía en la música tonal, posee una armonía intrínseca que muchas veces el compositor modifica o re-armoniza, lo cual cambia todo el universo sonoro). La melodía forma una línea horizontal que bien puede mantenerse recta, u ondular de acuerdo a como esté conformada (la melodía se basa en escalas, arpeggios, saltos interválicos, la repetición de un sonido, o la combinación de los modelos anteriores) en cambio la armonía, es una línea vertical de sonidos que se producen simultáneamente.

El intérprete jamás podrá modificar la melodía, ni el ritmo, ni la armonía. Pero puede interpretarla de una manera tan diferente en cuanto al estilo, el sentido cambie casi por completo, valiéndose de otros elementos de la música que serán abordados a continuación. Es importante enfatizar que los elementos anteriormente mencionados no pueden ser modificados por el instrumentista (a excepción de la música de carácter improvisatorio, en la cual existen otro tipo de libertades frente a estos elementos).

La dinámica es otro elemento fundamental que el intérprete puede cambiar de acuerdo a su concepto musical, aunque el instrumentista no debe abordar este elemento caprichosamente, ya que jamás podrá “opacar” la intención de una frase musical. La dinámica es la intensidad con que se ejecuta un sonido, es un elemento verdaderamente subjetivo, pues el intérprete puede elegir que dinámica aplicar para enaltecer una melodía, por ejemplo, puede elegir si realizar un *diminuendo* o por el contrario un *crescendo* según el criterio musical del instrumentista (para algunos músicos un *crescendo* es el aumento gradual de volumen, aunque el violista ruso Yuri Bashmet se refiere al *crescendo* como un cambio de intención más que un aumento de volumen); es importante aclarar que la dinámica no solo se encarga del cambio de volumen de un sonido, también se ocupa de la intención con se ejecuta dicho sonido (la intención en la música está determinada por la tensión armónica, la melodía y el ritmo, aunque la dinámica le brinda la fuerza necesaria al discurso musical).

Otro de los elementos a tener en cuenta es el Timbre, por ejemplo, posibilita diferenciar la voz de una persona con respecto a otra, o en el caso de un instrumento permite distinguir un violín de una trompeta. Esto sucede porque, debido al material, tamaño, y fisionomía del cuerpo sonoro, junto al mismo sonido vibran una serie de armónicos que cambian dependiendo del instrumento, otorgándole así un color característico que nos permitirá identificar sin dificultar un cuerpo sonoro de otro. El timbre es un elemento de la música que el intérprete puede modificar de acuerdo a su sensibilidad puede producir timbres más cálidos, o timbres más secos dentro de un mismo estilo, sin chocar con el carácter de la frase. Así como el timbre nos permite diferenciar un instrumento de otro, también nos ayuda a diferenciar un instrumentista de otro, incluso interpretando la misma obra, él timbre será distinto, por ejemplo, al realizar un cambio de articulación, el mismo motivo, tocado *legato* tiene diferente “color” que tocado *stacatto*.

El intérprete decide con que articulación toca una frase, muchas veces el compositor no especifica la articulación, es el instrumentista el responsable de elegir con qué tipo de articulación interpreta la música, aunque las ediciones musicales encargan a importantes instrumentistas el trabajo de escribir la articulación de acuerdo a su interpretación, por ejemplo las *Sonatas* para violín solo de Johann Sebastian Bach, han sido editadas por diversas ediciones de diferentes países, una ejemplo particular de esta obra es la edición *Peters* revisada por Carl Flesch con articulaciones y digitaciones distintas a la edición *Shott* revisada por Henryk Szeryng.

En cuanto a la forma, otro elemento musical referente a la estructura que posee una obra, es la encargada de ordenar las ideas del discurso musical de manera coherente o bajo un molde o esquema determinado, por ejemplo, una *sonata* tiene una estructura diferente a una canción o a un tema con variaciones, los ejemplos mencionados anteriormente son formas musicales frecuentemente utilizadas a lo largo de la historia de la música.

Aunque el intérprete jamás podrá modificar la estructura de la pieza, diferenciar una sección que se repita más de una vez, por ejemplo, en una forma ternaria (A-B-A) la parte A se re-expone casi siempre igual; el instrumentista puede cambiar la dinámica o crear un timbre o una intención diferente a la misma sección, lo cual diferencia un versión de otra, pero realmente es decisión del instrumentista como abordar una sección, repetirla igual o realizar algún cambio de intención.

La agógica es otro elemento vital en la música, concierne directamente al *Tempo* en que se ejecuta el arte sonoro, posee un relación directa con el ritmo ya que la duración de una figura puede cambiar dependiendo de la indicación agógica en que ha sido escrita. Por ejemplo, una figura como una blanca en compás de cuatro cuartos, no posee la misma duración si la indicación agógica que le precede es *presto* o por el contrario está escrita bajo movimiento *adagio* la duración de la figura será distinta, por ésta razón está estrechamente relacionada con el ritmo. Es evidente que ambos se necesitan para generar música junto con los elementos anteriormente explicados, es imposible leer un ritmo sin situarse en un movimiento agógico determinado (sea consciente o inconscientemente) como también es imposible reconocer una indicación agógica sin un ritmo dado. El instrumentista debe tratar con mucha atención los siete elementos de la música ya que la combinación de éstas pilares originan cualquier estética musical.

Con frecuencia se ignoran los elementos que conforman el discurso musical, no obstante al interpretar una obra o al improvisar sobre cualquier tema o *standard*. Los siete elementos siempre están presentes en la música, importantes para

reflexionar y analizar dichos aspectos en el estudio personal para hacer música. El compositor escribe con los recursos que le proporcionan los siete elementos, el instrumentista los interpreta y los recrea de acuerdo su concepto musical.

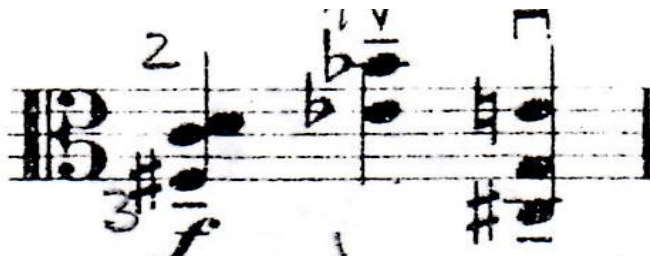
Metodología y procedimiento.

El estudio de la obra *Sonata para viola solo NO. 1 opus 25* debe tomarse de manera muy tranquila y calmada. Recomiendo tener un cuidado especial con todo el sonido escrito, ya que al ser una obra atonal, es difícil acertar las notas de ésta obra.

Es de vital importancia estudiar la obra con ayuda de algún tipo de teclado para, o comparando los intervalos con las cuerdas vecinas, para desarrollar un entonación adecuada. La obra compuesta por cinco movimientos contrastantes, tiene gran trabajo técnico y musical, lo cual le otorga a la *sonata* el status necesaria para incluir ésta obra dentro del repertorio internacional que todo violista debe estudiar y tocar.

El primer movimiento está escrito bajo la indicación: *Breit Viertel*. Lo cual significa Amplio, ancho tanto en sonoridad como en tempo, en pulso de negra (*viertel*).

El motivo inicial dominante a lo largo del primer movimiento:



Debe interpretarse como todo el arco, empleando todas las cuerdas, acercándose más al puente que al diapasón, ya que su dinámica es *forte*. En éste compás todas las notas son igual de importantes, deben tocarse con la misma presencia y carácter (es importante tener en cuenta que el compás realmente no es un un tres cuartos si no un cuarto, por consiguiente cada negra tiene la misma acentuación).

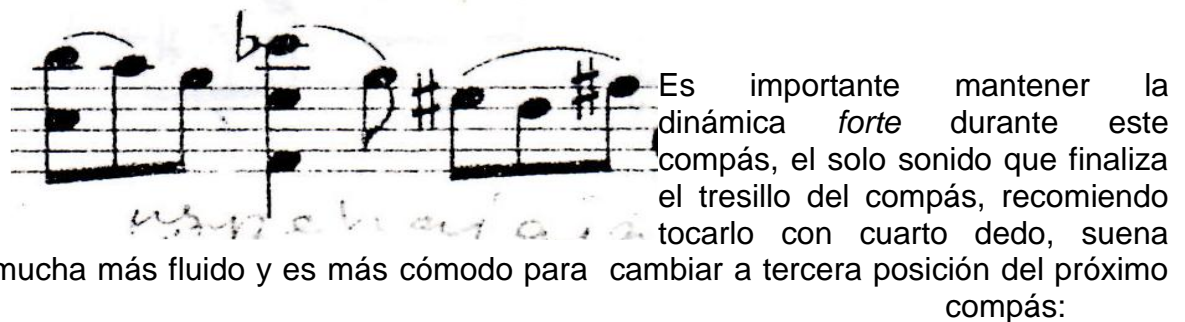


En el compás seis recomiendo tocarlo hacia la punta para conseguir un sonoridad en *piano* con carácter “misterioso”, creciendo poco a poco, aumentando gradualmente la cantidad de arco. El Si natural que se aprecia en la partitura, lo



tercera posición con tercer dedo realizado un pequeño *glissando* al cambiar al Fa.

Al retomar el *Leitmotiv* la *acciacatura* recomiendo tocarla hacia el talón del arco, y luego descargar todo el arco en el D o sostenido para ir aumentando gradualmente el arco acelerando poco a poco hasta el *fortissimo*.



El *fortissimo* en La con cuarto dedo debe atacarse desde el talón con gran presencia y sin ningún asomo de indiferencia, la indicación que Hindemith escribe: *Scharf* significa estridente lo cual debe resaltarse, tocando cada ligado con todo el arco. Nunca debe tocarse el La con armónico, ya que rompe con la intención requerida, con armónico sonaría mucha más suave, y jamás igualaría el *fortissimo* producido por la cuerda pisada.



Al continuar con el siguiente compás es importante mantener la dinámica *fortissimo* pero con intención de tranquilidad (beruhigen) el acorde con que inicia el compás ya no estridente, es muy sonoro y lleno de vida, muy sostenido.



Recomiendo que al comenzar con el pasaje de seisillos cambiar a dinámica de *mezzoforte* aumentando gradualmente la cantidad del arco. El primer seisillo en la media alta del arco, hasta tocar con todo el arco éstos cromatismos.



Es muy importante realizar el un pequeño *ritardando* el septillo que conduce al motivo inicial (indicado en la partitura en la hoja anterior).

El segundo movimiento ataca súbitamente, no hay ninguna pausa entre el primer movimiento y el segundo:



Como se puede observar la indicación escrita por el compositor, que significa: seguir inmediatamente al siguiente movimiento. El quintillo final sirve como enlace entre ambos movimientos debe tocarse con todo el arco acelerándolo en las tres últimas semicorcheas ya que el segundo inicia con mucha furia e ímpetu.

El segundo movimiento está escrito bajo la indicación: *Sehr frisch und straf (virtel)* que significa muy fresco y “castigado”, en pulso de negra.

El *leitmotiv* del movimiento:



debe interpretarse con gran sonido y actitud solística, es importante resaltar el Do sostenido con buen vibrato y un pequeño impulso desde el talón del arco.



se suele tocar el tresillo ligado a la negra como una corchea lo cual es un error, recomiendo como forma de estudio retener un poco el Re y Do sostenido del tresillo para resaltar la figura.



El compás seis (imagen superior) así como el ocho tiene el mismo ritmo, recomiendo estudiarlo con el ritmo de semicorchea silencio de semicorchea para asegurar las notas y proporcionarle vigor al ritmo. Una buena forma de estudiarlo es parar el arco en el silencio de semicorchea para que ambos sonidos sean claramente ejecutados.

La sección B del movimiento es técnicamente compleja, por sus saltos interválicos y cambios de cuerda. Recomendando estudiarla con negras, un arco por sonido muy lentamente:



Es importante que cada dedo caiga con exactitud y precisión sobre la cuerda sin cortar la ligadura y la fluidez la frase, manteniendo la dinámica de *pianissimo*:



Como se puede observar en la imagen en el corte realizado de la partitura en la página anterior, se encuentra toda la sección B del movimiento. Me parece de vital importancia jugar un poco con la agógica en esta sección. Por ejemplo, realizar un pequeño ritardando sobre el tresillo que antepone el Sol negra (tercer compás), y retomar con calma el Sol sostenido dándole un pequeño impulso (cuarto compás) para continuar a tempo. Ésta misma indicación aplica para el compás catorce.

También es importante al realizar la digitación del Mi bemol y Si bemol: no mover la mano hacia segunda



posición, solamente estirar el cuarto dedo, ésta digitación le otorga mayor seguridad a la mano izquierda, porque al cambiar de cuerda ese salto interválico podría romper la fluidez, ya que toda ésta sección debe sonar como un murmullo de sonidos.

Después de la sección aparece cuatro compases de tresillos ligados entre dos, que simula cierta sensación de caos y locura: deben ser tocado en la media baja del arco aumentando gradualmente su cantidad acercándose a la mitad del arco. Propongo un ligero acento sobre cada ligadura de dos notas del tresillo, para darle más energía y claridad. El último tresillo del cuarto compás (en la imagen superior) retardarlo notablemente para volver a la sección A.



Recomiendo en éste compas tocar el Si bemól con tercer dedo, pienso que con tercer dedo, se puede vibrar con más energía para el *fortissimo* y acento que tiene la Negra:



Las corcheas siguientes son difíciles de interpretar ligadas manteniendo la afinación de las quintas, recomiendo estudiarlas con Negras muy lento pero siempre ligados escuchando como cada quinta se liga con la siguiente, es muy fácil perder la fluidez del ligado, por eso es vital estudiarlo de ésta manera.

En éste compás recomiendo dejar puesto el primer dedo para asegurar el intervalo de Séptima que se forma en la primera corchea de cada tresillo:



Para estudio, recomiendo tocar cada Séptima en negras, e ir aumentando el *tempo*, también es de gran ayuda comparar el Sol natural con la cuerda y el La, para asegurar la afinación del pasaje.

El tercer movimiento es totalmente diferente al segundo y al primero, está escrito bajo la indicación: *Sehr langsam* que significa muy lento. Este movimiento debe interpretarse con gran lirismo y sonido muy amplio y profundo:



Recomiendo que ésta frase sea interpretada sobre la cuerda Sol, para expresarse con sonoridad más redonda y profunda. La dificultada de ésta frase radica en “cantar” con el vibrato y el arco como un gran tenor, cada nota es igual de importante, recomiendo interpretarla con todas la cerdas del arco, sin acercarse al diapasón; el sonido es los más importante en esta frase, manteniéndolo en dinámica *forte* sin realizar ningún tipo de *diminuendo* en el acorde del tercer compás mantener el vibrato hasta el final.

En la siguiente frase es importante realizar la dinámica *pianissimo* junto con una



intención sonora diferente. Recomiendo hacer un vibrato muy pequeño y nada amplio, cada sonido debe ser tocado muy ligado con el arco, sin absolutamente ningún *crescendo*:

En el compás veintitrés al igual que los dos compases que le siguen recomiendo ejecutarlos todos sobre la cuerda Re, ya que la música pide una sonoridad más íntima que se perdería si se cambia a la cuerda La:

En éste compás se mantiene la dinámica *pp* de los compases anteriores, el *crescendo* inicial no se realiza en éste compás, si no a partir del siguiente. En la partitura se puede apreciar la indicación agógica *ein wenig bewegt* que significa un poco más movido, lo cual necesita un ligero aumento en el tempo, realmente es un ligero acelerando que aumenta gradualmente la tensión de todo éste fragmento:

The image shows two staves of handwritten musical notation. The top staff contains a series of notes with slurs and dynamic markings. The bottom staff includes performance instructions: *f sehr gehalten* (forte, very sustained) and *dim. e ritard.* (diminuendo and ritardando). Above the notes, there are handwritten fingering numbers: 1 4 2 0, 1 2 1 2 3 4, 1 2 1 2 3 4, and 1 2 1 2 3 4. Below the notes, there are also handwritten fingering numbers: III IV, III IV, and III IV. The notation includes various note values, slurs, and dynamic markings.

Recomiendo tocar el Si bemol Negra con cuarto dedo, ya que es el “clímax” y necesita ser resaltado con gran sonido y vibrato. Hindemith escribe la indicación agógica *sehr gehalten* que significa muy sostenido, es importante utilizar todo el arco en cada ligadura, para conservar la dinámica.

The image shows a single staff of handwritten musical notation. The tempo marking is *sehr langsam* (very slow). The notation includes notes with slurs and dynamic markings. Above the notes, there are handwritten fingering numbers: 3 2 1 and 1 2. Below the notes, there are also handwritten fingering numbers: 2 and 1 2 3 4. The notation includes various note values, slurs, and dynamic markings.

En éste compás recomiendo, acercarse al diapasón con el arco para crear un sonido muy tenue y quedo el vibrato debe continuar normalmente, púes una dinámica *ppp* no significa menor expresividad.



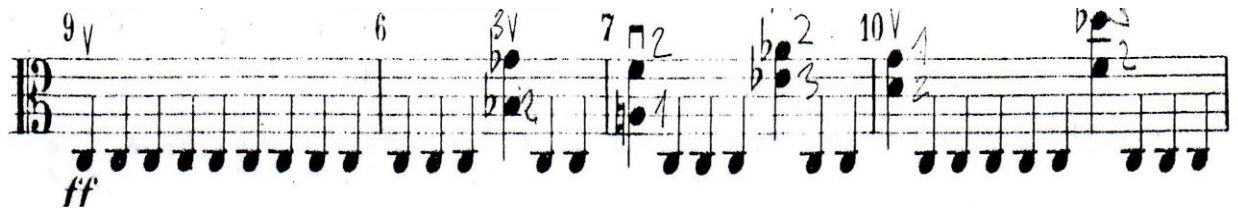
En éste compás el *crescendo* que se realiza es muy importante ya que retoma la frase inicial del movimiento que ha sido previamente desarrollada. Recomiedo empezar el Si natural en la punta y aumentar rápidamente la cantidad del arco, así como empezar vibrando lentamente y aumentar la velocidad del vibrato al crear con éstos dos elementos un efecto increíble de *crescendo*.



Recomiendo tocar estos compases finales sobre la cuerda Do, para terminar el movimiento con esa sonoridad redonda y sostenida que lo caracteriza. Éste sonido muy lleno se ejecuta mejor al tocar estos compases sobre la misma cuerda sin cambiar a la cuerda Sol.

El cuarto movimiento es quizás el más impactante de la obra por su carácter “feroz” y violento. Hindemith indica: *Razendes Zeitmass. Wild Tonschöheit ist Nebensache* significa en tempo “rabioso”, salvaje, la belleza sonora carece de importancia. Cuando el compositor se refiere a la belleza del sonido como algo sin “importancia”, como un elemento tímbrico, se refiere a emplear un carácter impetuoso y violento, pero siempre conservando la limpieza y claridad en el sonido, a pesar de la velocidad exigida (negra: 600-640).

Recomiendo estudiarlo muy lento, no solo para la afinación de las doble cuerdas sino también para interiorizar el ritmo, de los compases amalgamados:



Hindemith escribe un número en la parte superior izquierda de cada compás para indicar cuantos tempos de negra contiene cada uno. Recomiendo estudiar la nota pedal de Do que se mantiene a lo largo de casi la totalidad del movimiento en dinámica *piano*, y los acordes *mezzoforte* para resaltar las dobles cuerdas que son lo más importante en este movimiento.

Un buen método de estudio consiste en retardar un poco la Negra que precede cada acorde, para no precipitarse sobre los acordes (es importante estar muy tranquilo en este movimiento, ya que puede ser muy fácil perder el control):

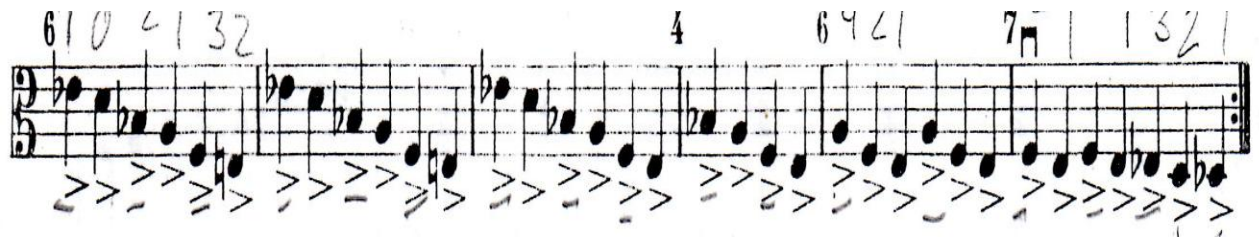


Recomiendo interpretarla repetidas veces de manera continua, porque este movimiento no solo es un reto musical, sino también es una prueba de resistencia física y psicológica, “la locura” del movimiento, no puede hacer que el intérprete se desborde, razón por la cual se debe estudiar de manera lenta enfatizando los acentos vitales para su ejecución.

Es importante sentir los acentos que están en los acordes de cada compás, si bien la dinámica es *fortissimo*, como expresé anteriormente se mantienen; los acordes deben sobresalir con sonoridad muy clara, por encima de la nota pedal de Do.



En éste compás (imagen superior) es importante realizar un pequeño *ritardando* sobre el Fa sostenido y el Mi sostenido, esto no solo facilita un poco la ejecución, si no también descansan esos dos sonidos para continuar impetuosamente en los siguientes compases:



Como se aprecia en la sección superior, los tres compases de seis cuartos se acentúa cada dos, así todas las notas estén escritas bajo la articulación de *marcato*, hay que resaltar algunas notas conforme lo exija la línea rítmico-melódica. El compás de seis cuartos que se encuentra después del compás de cuatro cuartos debe acentuarse cada tres, en lugar de cada dos como los seis cuartos anteriores, esto es válido para todos los compases que lo suceden por ejemplo, después de la doble barra:



Si el intérprete no realiza estos acentos, el movimiento se tornará como una “catarata” de sonidos precipitados, y mecánicos. A pesar de ser un movimiento muy veloz no es un *moto perpetuo*, es una danza “convulsiva” en la cual no solo importa la velocidad, si no como se puede jugar con la agógica para hacerlo más interesante, y musicalmente más profundo en cuanto a su interpretación.

En el último compás del movimiento, realizar un *ritardando* y un *crescendo* a *fortefortissimo* para terminar el movimiento con una gran “erupción” sonora:



Éste movimiento junto con la Secuencia de Luciano Berio, son las páginas más “violentas” y “feroces”, existentes en el repertorio universal para viola solo.

El quinto movimiento es totalmente contrastante con relación al cuarto, está escrito bajo la indicación: *Langsam, mit viel Ausdruck* que significa lento con mucha expresión. Este movimiento es un poco más movido que el tercero, si bien el tercero es muy lento, se interpreta un poco menos lento.

Es importante ligar muy bien el primer sonido con el segundo (Do sostenido y Re) recomendando tocar el Re en cuerda al aire porque, da un efecto diferente tímbricamente hablando, pues si se toca pisado, sonaría similar al segundo, en intensidad:

Il tempo e nell'ordine ungiar ecc

Langsam, mit viel Ausdruck

También recomiendo dejar puesto el tercer dedo en el segundo compás, en el Do después del acorde, mejora el sonido notablemente.

Es éste compás recomiendo empezar la Blanca Sol sostenido, en la punta, cerca

del diapasón con el arco sin ningún tipo de vibrato, para generar la dinámica *ppp*. El *crescendo* se genera al ir vibrando gradualmente, así como al aumentar la cantidad de arco, acercándose un poco al puente (no demasiado, ya que se modificaría el timbre en una sonoridad *de ponticello*)

Las dinámicas deben ser ejecutadas con gran precisión, ya que la línea melódica siempre está exigiendo *crescendos* y *decrescendos*. Según mi criterio estos son los elementos más importantes que debe tener en cuenta el violista cuando estudie éste movimiento. Este último movimiento requiere un total tranquilidad que se rompe un poco a lo largo de su desarrollo, pero siempre está presente dentro de su carácter. El violista debe ser alguien distinto al que fue al interpretar el movimiento anterior, simplemente porque la música lo requiere, después del “caos” del cuarto movimientos, reina la calma en el quinto.

Conclusiones.

La interpretación de una obra musical requiere, de un estudio disciplinado y profundo, que abarca gran cantidad de sensaciones e impresiones al apropiarse del lenguaje musical escrito.

Los siete elementos siempre están presentes en toda interpretación musical, produciendo una estética determinada.

Entregarse al estudio de una obra erudita, es un gran reto, pues aporta enormemente a la sensibilidad y musicalidad, que todo músico debe potenciar en su proceso diario de estudio y reflexión.

Bibliografía:

Barembiom Daniel. (2007) Escuela para el oído. Día 1. Salzburgo.

Barembom Daniel. (2008) El sonido es vida. El poder de la Música. Bogotá Colombia. Norma Editorial.

Said Edward. (2007) Elaboraciones musicales. Ensayos sobre música clásica. Madrid España. Debate editorial.

Said Edward. (2009) Sobre el estilo tardío. Madrid España. Debate editorial.

Hennon Antoine. (2002) La pasión musical. Buenos Aires Argentina. Paidós.

Randel Michael . (1997) Diccionario Harvard de la Música. Madrid España. Alianza Editorial.