

**CONCIERTO PARA VIOLA Y ORQUESTA OP. 109 DE GUILLERMO  
URIBE HOLGUIN. EDICIÓN DE LA PARTITURA Y ANÁLISIS  
TEMÁTICO**

**ANA MARIA ROJAS GALLEGO**

**Trabajo de grado presentado como requisito parcial para optar al título de Magister en  
Música en el énfasis de Viola**

**Asesora: Dra. Braunwin Sheldrick**

**Universidad EAFIT**

**Escuela de Humanidades**

**Maestría en Música**

**Medellín, Agosto de 2015**

## TABLA DE CONTENIDO

1	ELEMENTOS BÁSICOS DE LA INVESTIGACIÓN .....	7
1.1.	PROBLEMA .....	7
1.2	ANTECEDENTES.....	8
1.3	OBJETIVOS.....	9
1.3.1	OBJETIVO GENERAL .....	9
1.3.2	OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	9
2	INFORMACIÓN BIOGRÁFICA Y CONTEXTO MUSICAL COLOMBIANO.....	10
2.1	GUILLERMO URIBE HOLGUIN .....	10
2.2	BREVE DESCRIPCIÓN DE LA SITUACIÓN EDITORIAL DE LA MÚSICA DE TRADICIÓN ESCRITA EN COLOMBIA.....	12
2.3	LA VIOLA COMO INSTRUMENTO SOLISTA .....	14
2.4	ESCUELA DE VIOLA EN COLOMBIA.....	18
2.5	OBRAS PARA VIOLA DE COMPOSITORES COLOMBIANOS .....	19
	Tabla 1 Obras de Compositores Colombianos.....	23
3	CONCIERTO PARA VIOLA Y ORQUESTA OP. 109 DE GUILLERMO URIBE HOLGUÍN.....	24
3.1	FORMA CONCIERTO.....	24
3.2	SOBRE EL CONCIERTO OP.109 .....	25
3.3	CAMBIOS EN LA EDICIÓN DE LA PARTITURA DE LA VIOLA SOLISTA.....	29
3.3.1	PRIMER MOVIMIENTO.....	30
3.3.2	SEGUNDO MOVIMIENTO.....	32
3.3.3	TERCER MOVIMIENTO .....	33
3.3.4	CUARTO MOVIMIENTO .....	34
4	ANÁLISIS TEMÁTICO E INTERPRETATIVO.....	35
4.1	TABLA DE TEMAS E IDEAS MUSICALES.....	38
4.2	PRIMER MOVIMIENTO.....	40
4.3	SEGUNDO MOVIMIENTO.....	53
4.4	TERCER MOVIMIENTO .....	64
4.5	CUARTO MOVIMIENTO .....	72
5.	CONCLUSIONES .....	83
6.	BIBLIOGRAFÍA.....	84
7.	ANEXOS.....	86

## ILUSTRACIONES

Ilustración 1 Programa de Mano Concierto Op.109.....	27
Ilustración 2 Programa de Mano Concierto Op 109.....	28
Ilustración 3 Edición Primer Movimiento (C.54-55).....	30
Ilustración 4 Edición Primer Movimiento (C.8).....	30
Ilustración 5 Edición Primer Movimiento (C.13).....	31
Ilustración 6 Edición Primer Movimiento (C.28-36).....	31
Ilustración 7 Edición Segundo Movimiento (C.25-40).....	32
Ilustración 8 Edición Tercer Movimiento (C.4-5).....	33
Ilustración 9 Edición Cuarto Movimiento (C.4).....	34
Ilustración 10 Motivo Primer Movimiento (C.1-4).....	36
Ilustración 11 Motivo Primer Movimiento (C.87-89).....	36
Ilustración 12 Motivo Segundo Movimiento (C.28).....	36
Ilustración 13 Motivo Segundo Movimiento (C.52).....	37
Ilustración 14 Motivo Segundo Movimiento (C.54).....	37
Ilustración 15 Motivo Tercer Movimiento (C.1).....	37
Ilustración 16 Motivo Tercer Movimiento (C.12).....	37
Ilustración 17 Motivo Cuarto Movimiento (C.1).....	37
Ilustración 18 Motivo Cuarto Movimiento (C.15-17).....	37
Ilustración 19: Idea 1 Primer Movimiento- Vientos (C.1-4).....	42
Ilustración 20 Idea 1 Primer Movimiento- Cuerdas (C.1-4).....	42
Ilustración 21 Idea 2 Primer Movimiento (C.5-8).....	43
Ilustración 22 Idea 2 Primer Movimiento (C.13-16).....	43
Ilustración 23 Tema A Primer Movimiento (1-33).....	44
Ilustración 24 Tema A' Primer movimiento (C.56-98).....	45
Ilustración 25 Idea 3 Primer Movimiento (C.34-43).....	47
Ilustración 26 Idea 3 Primer Movimiento (C.99-108).....	47
Ilustración 27 Tema B Primer Movimiento (C.34-55).....	48
Ilustración 28 Tema B' Primer Movimiento (C.99-112)(C.113-115).....	49
Ilustración 29 Idea 1 Segundo Movimiento. Fagot (C.1-2).....	54
Ilustración 30 Idea 1 Segundo Movimiento. Viola Solista (C.5).....	54
Ilustración 31 Idea 1 Segundo Movimiento. Flauta (C.32-33).....	54
Ilustración 32 Idea 1 Segundo Movimiento (C.70-71).....	54
Ilustración 33 Idea 1 Segundo Movimiento (C.78).....	55
Ilustración 34 Tema A Segundo Movimiento (C.1-13).....	55
Ilustración 35 Tema A' Segundo Movimiento (C.32-40).....	56
Ilustración 36 Tema A'' Segundo Movimiento (C.70-79).....	56
Ilustración 37 Idea 2 Segundo Movimiento (C.14-18).....	58
Ilustración 38 Idea 2 Segundo Movimiento (C.41-45).....	58
Ilustración 39 Tema B Segundo Movimiento (C.14-31).....	59

Ilustración 40 Tema B' Segundo Movimiento (C.41-69) .....	60
Ilustración 41 Idea 1 Tercer Movimiento (C.1,9,45) .....	65
Ilustración 42 Idea 1 Tercer Movimiento (C.12) .....	65
Ilustración 43 Idea 2 Tercer Movimiento (C.2,46) .....	65
Ilustración 44 Idea 2 Tercer Movimiento (C.4,48) .....	65
Ilustración 45 Tema A Tercer Movimiento (C.1-9) .....	66
Ilustración 46 Tema A' Tercer Movimiento (C.45-55).....	66
Ilustración 47 Idea 3 Flauta (C.26-28) .....	68
Ilustración 48 Idea 3 Tercer Movimiento Viola Sola (C.29-31) .....	68
Ilustración 49 Idea 3 Tercer Movimiento Viola Sola (C.41-44).....	69
Ilustración 50 Tema B Tercer Movimiento (C.10-44) .....	69
Ilustración 51 Idea 1 Cuarto Movimiento. Viola Sola (C.1).....	73
Ilustración 52 Idea 1 Cuarto Movimiento. Viola Sola (C.2).....	73
Ilustración 53 Idea 1 Cuarto Movimiento. Viola Sola (C.12).....	73
Ilustración 54 Idea 1 Cuarto Movimiento. Viola Sola (C.35).....	73
Ilustración 55 Idea 1 Cuarto Movimiento. Viola Sola (C.50).....	73
Ilustración 56 Idea 2 Cuarto Movimiento. Viola Sola (C.3-4).....	74
Ilustración 57 Idea 2 Cuarto Movimiento. Viola Sola (C.10-11).....	74
Ilustración 58 Idea 2 Cuarto Movimiento. Viola Sola (C.37-38).....	74
Ilustración 59 Tema A Cuarto Movimiento (C.1-14).....	75
Ilustración 60 Tema A' Cuarto Movimiento (C.35-59) .....	76
Ilustración 61 Idea 3 Cuarto Movimiento. Viola Sola (C.15-17).....	79
Ilustración 62 Idea 3 Cuarto Movimiento. Viola Sola (C.18-19).....	79
Ilustración 63 Idea 3 Cuarto Movimiento (C.22-24).....	79
Ilustración 64 Tema B Cuarto Movimiento (C.15-34).....	80

### TABLAS

Tabla 1 Obras de Compositores Colombianos .....	23
Tabla 2 Temas e ideas musicales. Primer Movimiento.....	38
Tabla 3 Temas e Ideas musicales Segundo Movimiento .....	38
Tabla 4 Temas e ideas musicales Tercer Movimiento .....	39
Tabla 5 Temas e ideas musicales Cuarto Movimiento.....	39
Tabla 6 Estructura de Temas Primer Movimiento .....	40
Tabla 7 Estructura de Temas Segundo Movimiento .....	53
Tabla 8 Estructura de Temas Tercer Movimiento.....	64
Tabla 9 Estructura de Temas Cuarto Movimiento .....	72

## INTRODUCCIÓN

El siguiente documento está enfocado en dar a conocer el concierto para viola y Orquesta Op. 109 del compositor colombiano Guillermo Uribe Holguín, por medio de una nueva edición de la partitura, además de un análisis desde diferentes perspectivas, como son aspectos históricos relevantes del compositor, la época, y la descripción de algunos elementos técnicos de la pieza: articulaciones, digitaciones, y arcadas, necesarios para obtener una mejor ejecución interpretativa, que aporte al repertorio de los violista, y dé a conocer el legado de nuestros compositores.

En el recorrido de la investigación, he encontrado además la importancia de referirme a la escuela de viola que se ha venido desarrollando en Colombia desde la llegada al país del violista Gerhard Rothstein (1910-1978), quien fue profesor de violín y viola de varias generaciones por más de cuarenta años, además de despertar interés en otros músicos latinoamericanos por nuestros compositores poco interpretados, dándole al concierto un lugar dentro del repertorio violístico.

Este texto se encuentra enmarcado en cuatro capítulos, el primero nos contextualizará acerca del motivo y la importancia de redescubrir éstas obras, el segundo es una pequeña ilustración de la biografía del compositor y el contexto musical del cual hace parte la viola desde que se incorpora como instrumento solista; en el tercer capítulo con la partitura- manuscrito como guía, propondré una nueva edición con algunos cambios, con respecto a una mejor disposición de las claves; y finalmente abordaré un análisis interpretativo del concierto para, por

medio de algunos ejemplos, observar las diferentes ideas y temas musicales utilizados por el compositor en la construcción de la obra, además de contribuir a la partitura con algunas pautas de orden técnico que sirvan de guía en el momento de la ejecución interpretativa de la misma.

Cabe anotar que para el siguiente trabajo escrito se ha hecho posible gracias a la autorización del Patronato Colombiano de Artes y Ciencia, encargados de velar por la obra del Maestro Uribe Holguín, para realizar una nueva edición de la partitura e interpretarla. Además, gracias a su patrocinio, y a los esfuerzos por promover y preservar la Música del maestro Uribe Holguín de la Fundación Guillermo Uribe Holguín, tenemos al alcance varias publicaciones, además de las ya publicadas por la unión Panamericana en el exterior (Duque, & Cortés, 2008).

Es ahora con la consolidación de las maestrías, y especializaciones que se está creando un espacio de investigación que nos permite ocuparnos de estas memorias que llevan siglo y medio guardadas.

# 1 ELEMENTOS BÁSICOS DE LA INVESTIGACIÓN

## 1.1. PROBLEMA

A pesar de su creciente desarrollo, la viola ha venido encadenada al prejuicio dado desde el inicio de la orquesta moderna (siglo XIX) en el cuál los ejecutantes del instrumento eran violinistas en decadencia.

Es hasta finales del siglo XIX que los compositores comienzan a interesarse por la viola como instrumento solista, esto gracias a la profesionalización de los instrumentistas en la época moderna. A partir de éste momento encontramos la mayor parte del repertorio escrito para el instrumento, como las obras poco conocidas e interpretadas del compositor Colombiano Guillermo Uribe Holguín, permitiendo además cambiar el paradigma que tenemos en nuestro país, al sentirnos más impulsados a interpretar obras de compositores extranjeros que las de nuestros compositores, cuando es nuestro deber conservar el legado que nos han dejado los nuestros, interesarnos en interpretarlo y darlo a conocer.

Otro problema más, es la falta de desarrollo editorial de la música de tradición escrita en Colombia, una parte importante de la música de compositores colombianos se encuentra inédita, sin publicar, sin grabar, lo que dificulta el acercamiento a la misma, es por ello que además de analizar temáticamente el Concierto para Viola y Orquesta de Guillermo Uribe Holguín, dejaré

editada la partitura completa de la obra, y al abordarla, pretendo contribuir con la divulgación y ejecución de un repertorio nuevo para los violistas.

## 1.2 ANTECEDENTES

La aparición de la viola se ubica en los siglos XVI y XVII como parte de la familia de las cuerdas frotadas, familia del violín; comienza a tener un papel mas notorio hacia el año 1731 con el primer concierto solista escrito para el instrumento por el compositor Alemán Georg Phillip Telemann (1681-1767), otros aportes de gran importancia son los realizados por algunos compositores violistas, que con su repertorio han contribuido al desarrollo del instrumento como Lionel Tertis (1876-1975), Paul Hindemith (1895-1963), Vandin Borisowski (1900-72) y William Primrose (1904-1982). (El Atril)

En Latinoamérica la historia musical ha sido creada por los compositores nacidos a finales del siglo XIX y principios del XX, que incorporándose dentro de los contextos europeos existentes, dieron grandes pasos en la investigación musical, algunos se capacitaron en Europa y Estados Unidos, y otros se perfeccionaron en sus propias regiones; la herencia musical latinoamericana ha sido basta, y cuenta con compositores destacados como Heitor Villa-Lobos (Brasil, 1887- 1959), Carlos Chávez (México, 1899-1978), Silvestre Revueltas (México, 1899-1940), Camargo Guarnieri (Brasil, 1907-1993), Amadeo Roldán (Cuba, 1900-1939), Alberto Ginastera (Argentina, 1916-1983), Guillermo Uribe Holguín, entre otros. Gracias al liderazgo

cultural del maestro Uribe Holguín, el país cuenta desde 1905 con la fundación de la hoy conocida Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia. (Duque E. A., Revista Escala, 1986)

### **1.3 OBJETIVOS**

#### **1.3.1 OBJETIVO GENERAL**

Realizar el proceso de edición digital de la partitura y analizar temáticamente e interpretativamente el concierto para Viola y Orquesta Op. 109 del compositor Colombiano Guillermo Uribe Holguín, dando algunas pautas para su ejecución interpretativa.

#### **1.3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

Ubicar las partituras en manuscrito, y los textos que contengan información relativa al Maestro y su obra, para realizar una nueva edición de la partitura en medio digital.

Realizar un análisis temático e interpretativo, dando algunas pautas técnicas para que el violista se guíe al momento de iniciar su ejecución interpretativa.

Dejar relatado a través de un escrito monográfico el proceso de digitalización y recopilación de la información.

## **2 INFORMACIÓN BIOGRÁFICA Y CONTEXTO MUSICAL COLOMBIANO**

### **2.1 GUILLERMO URIBE HOLGUIN**

Nació en la Ciudad de Bogotá el 17 de marzo de 1880. En el año 1891 a los 11 años de edad ingresó a la Academia Nacional de Música, y su primer profesor fue Ricardo Figueroa. Por su excelente desempeño como violinista, comenzó en 1895 su etapa como profesor de violín en la misma academia. La falta de repertorio y la necesidad de nuevos aprendizajes lo motivaron a recibir clases de violín con el músico panameño Narciso Garay (1876-1953). En 1903 se trasladó a New York con el objetivo de ampliar sus conocimientos musicales, allí tuvo su primer contacto con Orquestas Sinfónicas, espectáculos de Opera y agrupaciones de música de Cámara. (Duque E. A., Revista Escala, 1986)

Cuando regresó a Colombia en 1905 encontró la Academia Nacional de Música clausurada, debido a los acontecimientos políticos sucedidos entre 1899 y 1902, en compañía de algunos de sus amigos y con Honorio Alarcón como director lograron reabrir la Academia. En este periodo de su vida formó una orquesta, la que es hoy día la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia. Mas adelante viajó a estudiar a Europa gracias a una beca que le otorgó el gobierno Colombiano. En 1907 fue admitido en la Schola Cantorum, en Paris, asistiendo a la clase de violín de Armand Parent y de composición de Vincent D'Indy (1851-1931) director del instituto. Su primera composición fue una sonata para violín y piano realizada para su clase de composición y estrenada públicamente en Paris. (Duque E. A., Revista Escala, 1986)

En sus composiciones se acercó al nuevo siglo siguiendo los cánones del post-romanticismo Europeo, en sus inicios como compositor conservó un estilo tradicional al margen del nacionalismo, ya que consideraba la música colombiana pobre y de poco interés armónico y melódico, más adelante imprimiéndole impresionismo a su escritura armónica comenzó hacia el año 1924 a incorporar en sus obras elementos musicales de nuestra tradición. Fue en su sinfonía N° 2 Op. 15 “Del Terruño”, donde realizó su principal exploración en las melodías y ritmos colombianos. (Duque E. A., Revista Escala, 1986)

Es pertinente anotar que para Uribe Holguín la tonalidad es una referencia de colorido.

Cuando Uribe Holguín hace uso de aires tradicionales, se remite inicialmente a los ritmos andinos pasillo, torbellino, bambuco, guabina y a los golpes del joropo llanero. Emplea incesantemente los compases alternados de 3/8 y 6/8 , figura muy común en la música criolla latinoamericana; capta giros melódicos característicos y juega con la progresión armónica característica del torbellino V – I- IV-V. (Duque, & Cortés, 2008).

Uribe Holguín obtuvo varias condecoraciones por su trabajo, fue nombrado director honorario de la Orquesta y profesor honorario de la Universidad Nacional, lo que lo llevó a ejercer influencia sobre los compositores colombianos tanto desde el podio hasta con su labor como docente en el Conservatorio Nacional de Música. Su educación estuvo influida por la tradición del sinfonismo romántico francés, en una época en la cual estaba surgiendo el impresionismo. Sus obras son fluidas y líricas, lo que se puede observar a lo largo de grandes curvas melódicas, en las cuales predomina el uso de intervalos de cuarta y de séptima. (Duque & Cortés, Compositores Colombianos, 2008)

Designado por el poder para desarrollar un Proyecto Nacional de la Música, tenía Uribe Holguín en sus manos la tarea de crear un elemento de identidad nacional a través de la música, es por esto que escribió los 300 Trozos del Sentimiento Popular; si bien gran parte de sus composiciones fueron realizadas en Europa, fue el primero en honrar la musicalidad Colombiana realizando la primera integración de la música llamada popular con la de corte académico. Vivió una época de tensión entre los músicos de corte popular y él como representante del poder de la academia, pero, en éste momento de la historia era la academia la que acreditaba y validaba lo nacional. Bien como decía Jaime Quevedo “Aún hoy en día no podemos identificar entre producción nacional colombiana y un nacionalismo musical”. (Quevedo , 2014)

## **2.2 BREVE DESCRIPCIÓN DE LA SITUACIÓN EDITORIAL DE LA MÚSICA DE TRADICIÓN ESCRITA EN COLOMBIA**

Son muchas las variables que se necesitan para que la música de tradición escrita exista. Hasta finales del siglo XIX y principios del XX no contamos con una evidencia precisa que nos dé certezas y construya el entramado que necesitamos para saber el proceso de la música de tradición escrita, ya que la gran barrera siempre fue, entre otras, el desarrollo de la industria editorial de la música impresa. Es en la música de tradición académica de formatos pequeños (Piano, Piano y Voz) donde encontramos la mayor parte de documentos editados, ya que los formatos más grandes eran difíciles de difundir debido a la falta de un Estándar Editorial.

La música escrita bajo ésta tradición era interpretada una sola vez, por razones logísticas, de gestión y de políticas de la programación. Se trataba de un trabajo artesanal, en el cuál en

muchas ocasiones los compositores delegaban la reproducción de las partituras a copistas, lo que inevitablemente llevaba a la distorsión de las partes; todos estos inconvenientes llevaron a que los compositores colombianos fueran menos interpretados en comparación con los Europeos.

La edición de partituras conlleva difíciles decisiones de fondo, que incluyen desde el proceso de investigación, el levantamiento digital, y la producción editorial frente al análisis técnico y musicológico de sus contenidos.

Las etapas para rescatar una obra, puede tardar entre dos y tres años, además debido a que no hubo un proyecto de producción fonográfica, la única evidencia que tenemos hoy son los programas de mano. Por ejemplo la edición de la partitura de la Sinfonía Número 3 del Compositor Colombiano Guillermo Uribe Holguín tomó tres años debido a la poca legibilidad de la escritura del compositor, se tuvieron que hacer pruebas con la orquesta, hacer confrontaciones de orden técnico y documental que nos indujeran a cometer el menor número de errores. (Quevedo , 2014)

En Colombia siempre ha faltado la atención que necesita la difusión del patrimonio, las entidades como Orquestas Sinfónicas e Instituciones musicales, pocas veces se interesan en la difusión de la música de nuestros compositores. Afirma Quevedo “El problema se debe a que existen treinta y cinco mil (35.000) documentos musicales, entre documentos escritos, sonoros y audiovisuales. Más de diecisiete mil (17.000) partituras y setecientos cuarenta y siete (747) fondos documentales, entre los cuales hay fondos manuscritos”. (Quevedo , 2014)

Otra variable son los derechos, ya que hay todavía muchos compositores colombianos que están en la plenitud y vigencia de sus derechos, o tienen herederos, derechohabientes, o entidades que representan sus derechos. En el caso del maestro Uribe Holguín, desde el año 1975, sus herederos, y su esposa establecieron, en conjunto con el Patronato Colombiano de Artes y ciencias, la Fundación Guillermo Uribe Holguín.

Los compositores Colombianos más difundidos, interpretados, y grabados son entre otros Guillermo Uribe Holguín, Blas Emilio Atehortúa, Jacqueline Nova, Antonio María Valencia, Luis Carlos Figueroa, etc.

Actualmente la Biblioteca Nacional tiene un **proyecto de levantamiento digital de partituras y proceso investigativo**, mediante el cual cada año hacen un proyecto de selección de doce partituras de distintos compositores Colombianos. Una de las Instituciones que más ediciones musicales produce en la actualidad es la Universidad EAFIT.

### **2.3 LA VIOLA COMO INSTRUMENTO SOLISTA**

Con los cambios vividos en el ambiente musical a principio del siglo XX, los compositores sintieron la necesidad de innovar y buscar mayor libertad en el lenguaje y las técnicas compositivas, mediante ésta búsqueda de nuevo material musical y de nuevas sonoridades, comienza a darse a conocer uno de los instrumentos menos explorados, la viola, que

debido a su color, y a sus características tímbricas particulares, despertó el interés de los compositores.

Su aparición como instrumento solista se dio principalmente dentro de los ensambles de cámara, desde el periodo preclásico y clásico, a finales del siglo XVIII, y fue expandiendo las fronteras artísticas y desarrollándose como instrumento solista.

Con el tratamiento de la viola como instrumento solista, se hizo necesaria la educación de jóvenes intérpretes y para ellos, se fueron desarrollando desde finales del siglo XIX las escuelas y conservatorios, donde se enseñaba la viola ya como especialidad propia. (Vdóvina Vdóvina, 2006) (p.90)

El compositor Alemán Carl Stamitz (1745-1801) y sus hijos, quienes interpretaban violín, viola y viola d'amore, dieron gran importancia a la viola como instrumento solista, su gran aporte al repertorio del instrumento, fue el primero de sus conciertos, Re Mayor (Publicado en París-1774) que hace parte del repertorio obligado de concursos y admisiones a orquestas a lo largo del mundo, ya que contiene las características estéticas del clasicismo. (Vdóvina Vdóvina, 2006)

Mozart también fue un personaje importante en el desarrollo de la viola como instrumento solista ya que fue el primer compositor en escribir tríos en los cuales la viola era tratada con la misma importancia de los otros instrumentos.<sup>1</sup> (Vdóvina Vdóvina, 2006).

---

<sup>1</sup> Por ejemplo el Trio para clarinete, viola y piano Mib Mayor K498 (1786).

Por su parte los compositores románticos utilizaron la viola para expresar sentimientos y emociones, aprovechando los recursos expresivos del instrumento. Del periodo romántico podemos situar a los compositores Alemanes Robert Schumann (1810-1856) quien compuso una de las piezas mas interpretadas a través del tiempo por los violistas, *Märchenbilder (1851)* para viola y piano, además del trio, *Märchenerzählungen (1853)* para clarinete, viola y piano, y Johannes Brahms (1833-1897) quien compuso dos sonatas de gran importancia dentro del repertorio de música de cámara para la viola, Sonatas para Viola y Piano Op. 120. (Nº 1 fa menor, y Nº2 mi bemol mayor).

El aporte del compositor Max Reger (1873-1916) en éste nuevo periodo de experimentación solística de la viola, fue componer por primera vez en la historia de la música, tres obras en un mismo ciclo para viola sola,<sup>2</sup> similares a las suites de violonchelo y las sonatas y partitas para violín escritas por Bach. (Vdóvina Vdóvina, 2006). Es en éste momento de experimentación de la viola como instrumento solista, no solo hay obras novedosas, sino que se amplió la exploración de las posibilidades técnicas del instrumento, poniéndolo a la par con el desarrollo del violín y el violonchelo, esto también gracias a compositores que se interesaron en la creación de un nuevo repertorio, e impulsaron la viola como instrumento solista, antes subvalorado por su falta de brillo, su poca potencia comparada con la del violín, y su gran tamaño que impedía la ejecución de pasajes virtuosos.

La obra más conocida en los años cuarenta para la viola como instrumento solista es el concierto para viola y orquesta del compositor húngaro Bela Bartok (1881-1945), quien con una

---

<sup>2</sup> Suites para Viola Sola Op.131d N°1 G menor, N°2 D mayor, N°3 E menor.

magnífica orquestación ha dejado ver que es posible la participación de la viola como instrumento solista con orquesta sinfónica. Es también es de gran importancia cuando se habla de la viola en la primera mitad del siglo XX referirse al compositor y violista Paul Hindemith (1895- 1963), quien contaba con una facilidad especial para la interpretación del instrumento, escribió con total libertad técnica y conocimiento de las características acústicas y sonoras de la viola. Además de componer una gran variedad de obras para el instrumento, fue él su primer intérprete. Parte de sus composiciones son entre otras, Siete sonatas, 3 para viola y piano y 4 para viola sola, entre las cuales están: Sonata para Viola y Piano Op.11 N°4 (1919), y Sonata para Viola Sola Op. 25 N°1 (1922). Debido a su gran talento en el instrumento, otros compositores dedicaron a él sus obras, como el primer Concierto para Viola y Orquesta Op. 108 del compositor francés Darius Milhaud (1892 - 1974), además fue el primer intérprete del Concierto para Viola y Orquesta de William Walton (1902-1983). Sobre Hindemith afirma la violista María Vdóvina “Puede ser considerado el creador del repertorio violístico contemporáneo”. (Vdóvina Vdóvina, 2006) (p.78)

En el siglo XX la viola contaba ya con gran cantidad de obras escritas para el instrumento, sin contar las obras de música de cámara y el repertorio orquestal, donde evidentemente adquirió mayor protagonismo. Con el importante aporte de éstos y otros compositores, que me quedan sin nombrar, la viola ha ido poco a poco desarrollando su papel como instrumento solista, con composiciones en un lenguaje novedoso, y la participación de excelentes violistas que han difundido la música.

## 2.4 ESCUELA DE VIOLA EN COLOMBIA.

Durante el periodo en el cual se encontraba el señor Gustavo Santos al frente de la Dirección de Bellas Artes y del Conservatorio de Música, trajo al país a los músicos profesionales Herbert Froehlich, Gerhard Rothstein y Fritz Wallenberg para desempeñarse como docentes de violín, viola y violonchelo. El primero encontró alumnos para su curso, los otros dos muy pocos o ninguno, debido a las exigencias para los aspirantes al conservatorio. (Uribe Holguín, Vida de un Músico Colombiano, 1941)

Con respecto a la enseñanza de la viola, un instrumento tan importante dentro de un conjunto de música de cámara y fundamental en la orquesta sinfónica, Uribe Holguín escribe en su libro “Vida de un músico Colombiano”, con respecto al Boletín del Conservatorio de Música Nacional, en el año 1940.

La viola, según el Boletín- Prospecto, es considerada por la Dirección del conservatorio como instrumento **afín**, supongo que del violín, y su enseñanza no constituye asignatura separada, como tampoco la constituye la de otros instrumentos en iguales condiciones. Es una novedad de la cual hay que dar traslado a los músicos. El hecho de no haber podido el Conservatorio conseguir un solo alumno para la clase de viola, cuyo profesor si figura en la lista del profesorado que reza el Boletín. (Uribe Holguín, Vida de un Músico Colombiano, 1941) (p.242)

No es posible hablar de un desarrollo académico de la escuela de cada instrumento, pero, podemos extraer profesores que siguieron una línea de formación y que por su recorrido musical fueron adquiriendo reconocimiento, es así como identificamos un primer acercamiento a la viola como instrumento solista, con el violista Colombiano Ernesto Díaz Alméciga, quien se ocupó de la ejecución interpretativa de varios de los más conocidos conciertos solistas, además de dedicarse a la enseñanza del instrumento, en un país donde eran pocos los estudiantes de viola.

Más adelante con la llegada de los violistas Aníbal Dos Santos, José Luis Camisón, Braunwin Sheldrick, Sandra Arango, Sergio Trujillo y Raúl García, la viola comienza una nueva etapa en el proceso de creación de escuela del instrumento en el país.

## 2.5 OBRAS PARA VIOLA DE COMPOSITORES COLOMBIANOS

<b>Compositor</b>	<b>Año de la Composición</b>	<b>Composición</b>
<b>Álvaro Ramírez Sierra (1932-1991).</b>	<b>1965</b>	❖ <b>Fantasia (Viola y Piano).</b>
	<b>1985</b>	❖ <b>Fantasia (Viola, Clarinete y Guitarra).</b>
<b>Blas Emilio Atehortúa. (1943-).</b>	<b>1960</b>	❖ <b>Ensayo Concertante Op.5 (Violín, Viola, Violonchelo y Cuerdas).</b>
	<b>1968</b>	❖ <b>Cinco Piezas Breves Op.37 (Viola, Flauta y Arpa).</b>
	<b>1969</b>	❖ <b>Movimiento Op.38 N°1</b>

<b>Compositor</b>	<b>Año de la Composición</b>	<b>Composición</b>
		(Violín, Viola, Violonchelo y Piano).
	1979	❖ Cinco Piezas Románticas Op.85 (Viola y Piano).
	1980	❖ Concertante Cinco Op.92 (Pícolo, Violín y Viola).
	1985	❖ Dúo Op.133 (Violín y Viola).
	1990	❖ Doble Concierto Op.160 (homenaje a W.A Mozart, Violín, Viola y Orquesta).
	1993	❖ Suite Op.177 (Violín y Viola).
	1995	❖ Concertino Op.187 (Violín, Viola y Orquesta).
<b>Carlos Posada Amador (1908-1993).</b>	1953	❖ Seis Variaciones sobre estrellita de M.M Ponce. (Violín y Viola).
<b>Carolina Noguera.</b>	2001	❖ Elegía Errante.
<b>Catalina Peralta (1963-).</b>		❖ Recitativo III (Viola, Violonchelo, con procesamiento en vivo).
<b>David Gómez (1992-).</b>	2014	❖ Paréntesis (Viola Sola).
	2015	❖ Pieza de Concierto (Viola y Piano).
<b>Diego Vega.</b>	2006	❖ Nocturno (Viola y Piano).
<b>German Borda (1935-).</b>		❖ Microestructura N°1 (Viola y Violonchelo).

<b>Compositor</b>	<b>Año de la Composición</b>	<b>Composición</b>
		❖ <b>Microestructura N°3 (Viola y Orquesta).</b>
<b>Guillermo Uribe Holguín (1880-1971).</b>	<b>1924</b>	❖ <b>Sonata Op.24 (Viola y Piano).</b>
	<b>1957</b>	❖ <b>Trio Op.95 N° 1 (Violín, Viola y Violonchelo). Al trío Biava, Díaz y Matzenauer.</b>
	<b>1995</b>	❖ <b>Pequeña Suite Op.96 (Violín, Viola y Flauta).</b>
	<b>1962</b>	❖ <b>Concierto para Viola y Orquesta Op.109</b>
	<b>s. f</b>	❖ <b>Escena Cómica Op.108 N°2 (Violín y Viola).</b>
<b>Jacqueline Nova (1935-1975).</b>	<b>1964</b>	❖ <b>Scherzo.</b>
<b>Jaime Alberto Romero (1966-).</b>		❖ <b>Delirio y Fuga (Viola y Guitarra).</b>
		❖ <b>Embrujo de Luna (Viola y Guitarra).</b>
		❖ <b>Sangre Latina- Bolero (Viola y Guitarra).</b>
		❖ <b>El Popocho (Viola y Guitarra).</b>
<b>Jesús Pinzón Urrea (1928-).</b>		❖ <b>Variaciones sin Tema (Viola, Violonchelo y Contrabajo).</b>
<b>Jhoann Hassler (1972-).</b>	<b>1993</b>	❖ <b>Fantasía</b>
	<b>2009</b>	❖ <b>Variaciones sobre un</b>

<b>Compositor</b>	<b>Año de la Composición</b>	<b>Composición</b>
		<b>Nombre (Viola y Medios Electrónicos).</b>
<b>Juan Carlos Marulanda (1970).</b>	<b>1989</b>	❖ <b>Dos Piezas (Viola y Guitarra).</b>
<b>Juan Pablo Carreño (1978-).</b>	<b>2004</b>	❖ <b>Doble (Viola y Violonchelo).</b>
	<b>2006</b>	❖ <b>Ciudad Vacía.</b>
<b>Luis Alberto Gutiérrez.</b>		❖ <b>Fuga a tres partes (Violín, Viola y Violonchelo).</b>
<b>Luis Carlos Figueroa (1923).</b>	<b>1976</b>	❖ <b>Colombianadas N°3 (Viola y Piano).</b>
	<b>1981</b>	❖ <b>Romanza (Viola y Guitarra).</b>
<b>Marco Aurelio Vanegas (1942-1984).</b>	<b>1963/64</b>	❖ <b>Sonata (Viola y Piano).</b>
<b>Mario Gómez Vignes (1934-).</b>		❖ <b>Trio (Violín, Viola y Violonchelo).</b>
<b>Mauricio Nassi. (1949-).</b>	<b>1983</b>	❖ <b>Pavana Op.47 N°3 (Viola, Piano, Fagot y Contrabajo).</b>
	<b>2000</b>	❖ <b>Phonotryptikhos Op.81.</b>
	<b>2001</b>	❖ <b>Ricercare Variato Op. 84. Violín y Viola).</b>
	<b>2003</b>	❖ <b>Saga Op.95 (Viola y Pequeña Orquesta).</b>
<b>Pedro Biava (1902-1972).</b>	<b>1934</b>	❖ <b>(Colombia, Roma 1902, Barranquilla 1972). (Para Violín, viola y Violoncelo).</b>
<b>Ricardo Gallo.</b>	<b>2004</b>	❖ <b>Chirimías Imaginarias (Viola, Flauta y Arpa).</b>

<b>Compositor</b>	<b>Año de la Composición</b>	<b>Composición</b>
<b>Roberto Pineda Duque (1910-1977).</b>	<b>1952</b>	❖ <b>Sonata (Viola y Piano).</b>
	<b>1956</b>	❖ <b>Sonata N°2 (Violín y Piano).</b>
	<b>1961</b>	❖ <b>Trio para Violín, Viola y Violoncelo).</b>
<b>Rodolfo Acosta. (1970-).</b>	<b>1998</b>	❖ <b>Casi nada (Viola, Violonchelo y Percusión).</b>
	<b>2003</b>	❖ <b>Archipiélagos de la Esperanza (Viola y Violonchelo).</b>
	<b>2005</b>	❖ <b>Playas (Viola Sola).</b>
<b>Víctor Agudelo (1979-)</b>	<b>2002</b>	❖ <b>Cachacosteño (Viola y Piano).</b>

Tabla 1 Obras de Compositores Colombianos

### 3 CONCIERTO PARA VIOLA Y ORQUESTA OP. 109 DE GUILLERMO URIBE

#### HOLGUÍN

#### 3.1 FORMA CONCIERTO

La palabra Concierto proveniente del verbo latino *concertare* que tiene como principio el contraste, rivalidad o competencia, y su participio *concertatus*, entendido como combatir, disputar. Hacia los años 1600 y 1650 el termino en castellano “Concierto” se fue consolidando, para enmarcar las obras en las que existiera un juego de contrastes instrumentales, dando la posibilidad de destacar una o varias voces de manera virtuosa, aunque sin perder el rasgo característico del género, que es la unión del conjunto (*tutti*) y de los solistas. (Salazar, 1985)

Hacia 1714 aparecen publicados los 12 *concerti* op.6 de Arcangelo Corelli (1653-1713); Es a él y a Giuseppe Torelli (1668-1709) quienes reciben el mérito de haber establecido el género, donde el primer violín tiene un papel destacado, anunciando desde ése momento la evolución hacia el concierto solista. (Beltrando, 1996)

La estructura del concierto es la misma utilizada en la sonata, un aspecto tonal acentuado, el mismo lenguaje, y variedad en los movimientos armónicos; y al igual que la sonata, el concierto conserva las formas “da Chiesa” y “da camera”, siendo la primera, utilizada en la iglesia para darle mayor importancia a ciertos momentos durante la misa, y la segunda, de concierto (da cámara) que la forma un prelude seguido de una sucesión de danzas. Más adelante

Giuseppe Torelli en el siglo XVIII, fue definiendo la forma concierto, hasta llegar al esquema de tres movimientos *allegro, adagio, allegro* (Beltrando, 1996).

### **3.2 SOBRE EL CONCIERTO OP.109**

Es de vital importancia tener presente que Guillermo Uribe Holguín es quizás uno de los compositores colombianos de mayor interés musicológico y documental.

Desarrolló su carrera en un medio con poca oferta musical, en el cual los jóvenes que tenían deseos de continuar con su proceso, lo podían hacer solo estudiando obras sinfónicas en reducciones para piano a cuatro mano, y gracias al recurso musical que ofrecía la música de las compañías de Ópera y Zarzuela que se instalaban en el país.

El Concierto Op.109, terminado el 26 de abril de 1962, es una de sus últimas obras.

En el campo instrumental, se mantuvo en el principio de la forma clásica, creada sobre principios melódicos y contrapuntísticos, en el cuál hizo uso de una célula o motivo que desarrolla a lo largo de los cuatro movimientos. Las indicaciones del carácter del concierto son dadas por el compositor, comenta el profesor Luis Eduardo Osorio estudioso de la obra del maestro Uribe Holguín:

Uno de los problemas más frecuentes encontrados en la Revisión de las obras del Maestro Guillermo Uribe Holguín es la ausencia de tempi; incluso, muchos están dados en español: rápido – lento – más rápidos...etc.

He encontrado en partituras de sinfonías, conciertos, sonatas y cuartetos que los mismos ejecutantes colocaban el tempo en el movimiento. Es posiblemente un olvido del compositor, porque muchas veces él elaboraba la obra y era tocada inmediatamente. (Osorio, 2014)

El único intérprete del concierto documentado, es el colombiano Ernesto Díaz Alméciga. El estreno del concierto tuvo lugar el 9 de Diciembre de 1977, con la Orquesta Sinfónica Nacional bajo la dirección de Daniel Lipton, mientras se encontraba de titular de la Orquesta el maestro Olav Roots.



ORQUESTA SINFONICA  
DE COLOMBIA

TEATRO COLON

VIERNES 9 DE DICIEMBRE DE 1977 - 6-45 p. m.



**INSTITUTO COLOMBIANO DE CULTURA**

SUB-DIRECCION DE BELLAS ARTES

Ilustración 1 Programa de Mano Concierto Op.109.

# P R O G R A M A

GUILLERMO URIBE HOLGUÍN  
(1880-1971)

*Concierto para viola Op. 109.*

Allegro con fuoco  
Andante espressivo  
Animato assai  
Allegro moderato

MAURICE RAVEL  
(1875-1937)

*Suite de "Mi Madre la Oca".*

Pavana de la Bella Durmiente del Bosque  
Pulgarcito  
La Feúcha, Emperatriz de las Pagodas  
Coloquio de la Bella y la Bestia  
El Jardín Mágico.

MAURICE RAVEL

*Concierto en Re mayor para piano (mano izquierda).*

Lento  
Allegro

Scariabin Lento Nocturno para la mano izquierda.

MAURICE RAVEL

*Bolero.*

Solistas : ERNESTO DIAZ  
NICOLE WICKIHALDER  
Director: DANIEL LIPTON



1.000 - XII 77 - IMP. NAL. - 39801

Ilustración 2 Programa de Mano Concierto Op 109.

El concierto comienza con un movimiento *Allegro*, en el cual después de cuatro impetuosos compases de los instrumentos de madera y las cuerdas, entra la viola solista con su vigorosa melodía casi sin pausa.

El segundo movimiento es *Andante espressivo*, siguiendo la concepción romántica de la forma, y el carácter del tercer movimiento, *Animato assai*, viene cargado de un aire de danza; Éste concierto cuenta con un movimiento más fuera de lo usual que son tres movimientos, finaliza con un movimiento *Allegro moderato* bastante exigente para el solista, y acompañado de intervenciones puntuales de los instrumentos de la orquesta.

### **3.3 CAMBIOS EN LA EDICIÓN DE LA PARTITURA DE LA VIOLA SOLISTA**

Para hacer más fácil su lectura e interpretación, he decidido cambiar un poco el manejo de las claves de *do* y *sol*, de tal manera que no queden en medio de los compases, sino al inicio de ellos, y aprovechando al máximo el registro de cada clave, para verlo con claridad se encuentra adjunto el manuscrito y la edición propuesta.

### 3.3.1 PRIMER MOVIMIENTO

#### Cambio 1

Permanecer en clave de *do*.

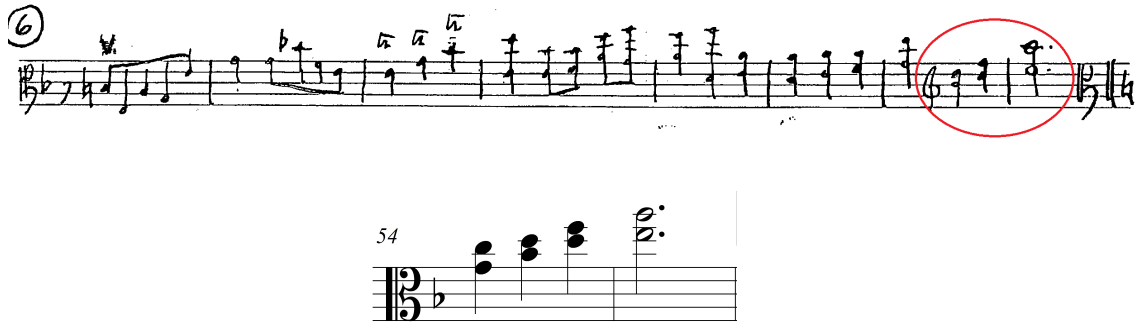


Ilustración 3 Edición Primer Movimiento (C.54-55)

#### Cambio 2

Permanecer en clave de *sol*.



Ilustración 4 Edición Primer Movimiento (C.8)

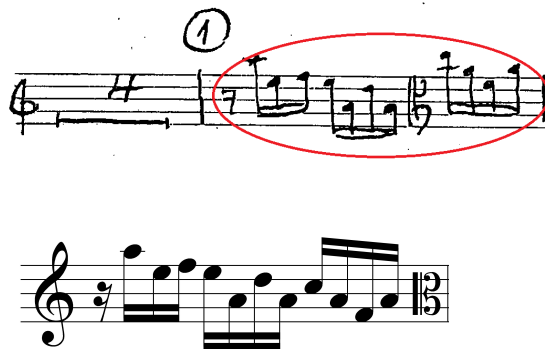


Ilustración 5 Edición Primer Movimiento (C.13)



Ilustración 6 Edición Primer Movimiento (C.28-36)

**Otros ejemplos:**

- ❖ C.46-47. En el C.48 pasa a clave de *do*.
- ❖ C.93-94. En el C.95 pasa a clave de *do*.
- ❖ C.112. En el C.113 pasa a clave de *do*.

### 3.3.2 SEGUNDO MOVIMIENTO

#### Cambio 1

Permanecer en clave de sol.

The image displays a handwritten musical score for the second movement, divided into two systems. The first system contains measures 15, 16, and 17. Measure 15 is marked with a circled '15'. Measures 16 and 17 are marked with circled '16' and '17' respectively. The second system contains measures 25, 29, 33, and 38. Measure 25 is marked with a circled '25'. Measure 29 is marked with a circled '29'. Measure 33 is marked with a circled '33'. Measure 38 is marked with a circled '38'. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The time signature is common time (C). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'p' and 'f'. A circled '4' is present above measure 29.

Ilustración 7 Edición Segundo Movimiento (C.25-40)

## Cambio 2

No está en el manuscrito la indicación de 3/4 del compás 74.

### 3.3.3 TERCER MOVIMIENTO

## Cambio 1

Permanecer en clave de *sol*.

*Animato assai*



The image shows two staves of musical notation. The top staff is in bass clef and contains a sequence of notes with a red circle around a specific section. The bottom staff is in treble clef and contains a sequence of notes with a slur over it.

Ilustración 8 Edición Tercer Movimiento (C.4-5)

## Otros Ejemplos:

- ❖ C.41, 42, 43 clave de *sol*.
- ❖ C.48 y 49 clave de *sol*.

## Cambio 2

En el manuscrito están confusos los dos últimos compases de éste movimiento. (un compás de 4/4 en silencio y otro de 2/4 en silencio). En el score aparecen claramente dos compases de 4/4 en silencio y el último con *calderón*.

### 3.3.4 CUARTO MOVIMIENTO

Permanecer en clave de *sol*.



Ilustración 9 Edición Cuarto Movimiento (C.4)

#### Otros ejemplos:

- ❖ C.6 clave de *sol*.
- ❖ C.38 clave de *sol*.

#### 4 ANÁLISIS TEMÁTICO E INTERPRETATIVO

En ésta sección se discutirá el desarrollo temático del Concierto para Viola y Orquesta de Uribe Holguín, con el fin de esclarecer desde mi rol como violista, los principales temas del concierto, las intervenciones importantes de la orquesta dentro del desarrollo de la parte solista, y dar algunas pautas tanto técnicas como interpretativas, para una óptima ejecución interpretativa.

Los Tempos son sugeridos teniendo en cuenta los *tempos* existentes en la partitura de la viola solista (manuscrito) que al parecer fueron los *tempos* interpretados por el maestro Díaz. En el caso del primer movimiento sugiero un tempo más tranquilo hacia el Tema denominado B.

Con el fin de dar claridad a los ejemplos musicales, las indicaciones de números de compás las encontraremos como (C.), cabe anotar que todas las indicaciones de dinámica, articulación, arcadas y digitación, así como los cambios en la edición de la partitura, son mi aporte al concierto.

El Concierto para Viola y Orquesta de Guillermo Uribe Holguín está estructurado en cuatro movimientos y conserva la tradición romántica al usar formas representativas como:

1. *Allegro con fuoco* 3/4
2. *Andante expresivo* 3/4
3. *Animato assai* 4/4
4. *Allegro moderato* 4/4

Ubico la escritura de éste concierto como una forma libre por secciones, con un elemento motivico a lo largo del concierto que consta de un movimiento de bordadura (segundas mayores y menores, seguidas de un salto, no mayor a la distancia de una octava), que aunque aparecerá presentado en diferentes ritmos, sugiere el mismo motivo.



Ilustración 10 Motivo Primer Movimiento (C.1-4)



Ilustración 11 Motivo Primer Movimiento (C.87-89)



Ilustración 12 Motivo Segundo Movimiento (C.28)

52

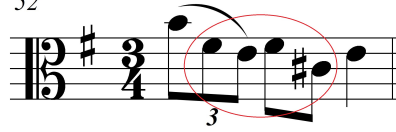


Ilustración 13 Motivo Segundo Movimiento (C.52)

54

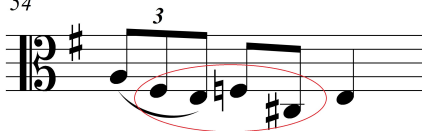


Ilustración 14 Motivo Segundo Movimiento (C.54)



Ilustración 15 Motivo Tercer Movimiento (C.1)

12



Ilustración 16 Motivo Tercer Movimiento (C.12)



Ilustración 17 Motivo Cuarto Movimiento (C.1)

15

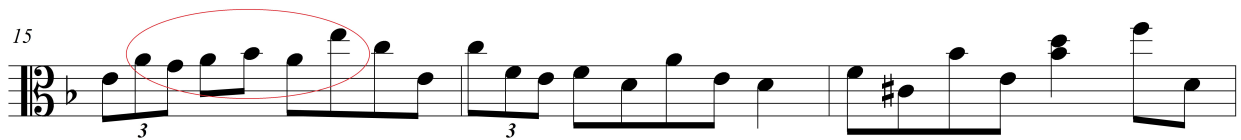


Ilustración 18 Motivo Cuarto Movimiento (C.15-17)

#### 4.1 TABLA DE TEMAS E IDEAS MUSICALES.

PRIMER MOVIMIENTO  
Allegro con fuoco  
Métrica : 3/4

Tema	A (C.1-33)	B (C.34-55)	A' (C.56-98)	B' (C.99-112)
Idea 1	(C. 1-4)(C.9-12)(C.17-20) Orq.		(C.56-59)(C.70-73) Orq.	
Idea 2	(C.5-8)(C.13-16)(C.22-23) V. Sola	(C.44-45) V. Sola	(C.84-87) V. Sola	
Idea 3		(C.34-43) V. Sola	(C.99-108) V. Sola	
Cadenza Final				(C.113-115) V. Sola

V. Sola : Viola Solista  
C. : Compás  
Orq. : Orquesta

Tabla 2 Temas e ideas musicales. Primer Movimiento

SEGUNDO MOVIMIENTO  
Andante expresivo  
Métrica 3/4 y 4/4

Tema	A (C.1-13)	B (C.14-31)	A' (C.32-40)	B' (C. 41-69)	A'' (C. 70-79)
Idea 1	(C. 1-2) (C.5) Fagot V. Sola		(C.32-33) Flauta		(C. 70-71) (C. 78) Cellos V.Sola
Idea 2		(C. 14-18) V. Sola		(C. 41-45) V. Sola	

Tabla 3 Temas e Ideas musicales Segundo Movimiento

**TERCER MOVIMIENTO**  
**Animato assai**  
**Métrica 2/4, 3/4, y 4/4**

Tema	A (C. 1-9)	B (C.10-44)	A' (C. 45-55)	
Idea 1	(C.1,8,9,12) V. Sola	(C.16) (C.27) V. Sola	(C. 45) (C.52) V. Sola	(C.53-54) Cuerdas
Idea 2	(C. 2,4,6) V. Sola		(C. 46,48,50) V. Sola	
Idea 3		(C. 26-28) Flauta  (C. 29-31) V. Sola  (C.41,42,44) V. Sola		

Tabla 4 Temas e ideas musicales Tercer Movimiento

**CUARTO MOVIMIENTO**  
**Allegro moderato**  
**Métrica 4/4**

Tema	A (C. 1-14)	B (C.15-34)	A' (C. 35-59)	
Idea 1	(C.1,2,12) (C.8) V. Sola Flauta, Cuerda		(C. 35,36,50,51,52) V. Sola	(C.54-55) Flauta
Idea 2	(C. 3-4) (C.10-11) V. Sola		(C.37-38) (C.53) V. Sola	
Idea 3		(C. 15-19) (C.22-24) V. Sola		

Tabla 5 Temas e ideas musicales Cuarto Movimiento

## 4.2 PRIMER MOVIMIENTO

### **Allegro con fuoco**

**Tempo y Métrica:** Escrito en compás de 3/4, con una indicación en la partitura de *Allegro con fuoco*, para el cual sugiero un pulso de (*negra: 120*), y una disminución del pulso, (*negra: 100*) en las secciones denominadas (B) y (B'), en las cuales aparece un tema de valores rítmicos mas largos, y un cambio en el eje tonal, lo que inspira un carácter mas tranquilo.

El movimiento está enmarcado en una forma binaria. Dos secciones que se repiten creando una estructura temática:

A	B	A	B	Cadenza Final
C.1- 33	C.34-55	C.56- 98	C.99-112	C.113-115

Tabla 6 Estructura de Temas Primer Movimiento

Como veremos a continuación el Tema A se encuentra conformado por dos ideas musicales, una a cargo de la orquesta, y la segunda a cargo de la viola solista, ésta segunda, aparece también en el Tema B y B' en menor medida, haciendo pequeñas intervenciones y guiando la frase hacia la *Cadenza Final*. La tercera idea musical la encontramos en el Tema B a cargo de la viola solista.

## **Idea 1**

Representada por la orquesta, ésta idea aparece inicialmente en los compases (C.1-4), es un movimiento de acordes paralelos y homorrítmicos, a cargo de los violines 1 y 2, violas, cellos, oboe 1, corno inglés, clarinetes, fagotes, y corno 1. El compositor usa éste tema para preparar la entrada de la viola solista e hilar el discurso de ésta con la orquesta, consolidando así un patrón que nos servirá para identificar la aparición de los Temas denominados A. Ésta idea la encontraremos también con algunas modificaciones rítmicas, pero conservando la estructura de cuatro compases que guían el discurso de la viola en distintos momentos del primer movimiento, lo que veremos también en los compases: (Dirigirse al Score) (C.9-12), (17-20), (56-59), (70-73).

Es importante destacar el inicio del Tema A' (numeral 7), donde el compositor presenta la idea 1 marcando el retorno al eje tonal inicial.

**Allegro con Fouco**

Flute 1  
 Flute 2  
 Oboe 1  
 Oboe 2  
 English Horn  
 Clarinet in B $\flat$  1  
 Clarinet in B $\flat$  2  
 Bassoon 1  
 Bassoon 2  
 Horn in F 1

The woodwind section is shown in a 3/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro con Fouco'. Each instrument part begins with a dynamic marking of *f* (forte). The notation includes various note values such as quarter notes, eighth notes, and dotted notes, with some instruments having rests in the first measure.

Ilustración 19: Idea 1 Primer Movimiento- Vientos (C.1-4)

Violin I  
 Violin II  
 Viola  
 Cello

The string section is shown in a 3/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro con Fouco'. Each instrument part begins with a dynamic marking of *f* (forte). The notation includes various note values such as quarter notes, eighth notes, and dotted notes, with some instruments having rests in the first measure.

Ilustración 20 Idea 1 Primer Movimiento- Cuerdas (C.1-4)

## Idea 2

La segunda idea musical la encontramos principalmente en el Tema A, aunque aparece también el Tema B y B' en menor medida. Comienza la viola solista con un carácter impetuoso, esta idea está formada por un movimiento de *semicorcheas ascendente* (C.5-8) y *descendente* (C.13-16), que en la parte de la introducción (C.1-21) imprime tensión y relajación a la frase musical, la encontraremos también en valores más cortos, pero evocando la misma intensidad de impulsar el discurso musical en los compases (C.22-23,44-45,84-87). En ésta idea observamos el movimiento de bordadura y salto, característico del concierto.



Ilustración 21 Idea 2 Primer Movimiento (C.5-8)



Ilustración 22 Idea 2 Primer Movimiento (C.13-16)

# TEMA A

Allegro con Fouco

4  
*mf* *cresc.*

8 4 1 4  
*f*

15 2  
*f*

20 2  
*f*

24 3 1 1 4  
*f*

29 3 2 3 3  
*f*

Ilustración 23 Tema A Primer Movimiento (1-33)

7 *Tempo* 4  
*mf*  
 67 8 12 9 *f*  
 85 *f*  
 88 10 4  
*dim.*  
 91 *f* 1 2 4 1 *ff*  
 95 1 2 3 1 2 *dim.*

Ilustración 24 Tema A' Primer movimiento (C.56-98)

La viola comienza su frase con el mismo carácter energético interpretado por la orquesta en los primeros cuatro compases, comenzaremos la frase *mezzo forte*, ya que solo estará acompañada por los cuernos en el movimiento de *semicorcheas* inicial. Las dinámicas propuestas, son posibles de interpretar sin esforzarse por conseguir una gran sonoridad todo el tiempo, ya que las intervenciones de la masa orquestal están situadas en compases en los cuales la viola no interviene, y mientras la viola realiza su interpretación estará acompañada por pequeñas secciones de la orquesta. En el Tema A' retorna el eje tonal inicial de la obra.

### **Articulaciones y Arcadas:**

Las indicaciones ( >) en los pasajes de *semicorcheas*, más que sugerir un acento pretenden proponer la interpretación de éstas pequeñas notas con especial atención, lo cual lograremos dando un poco de presión extra con el dedo índice de la mano derecha, permitiendo que el arco se adhiera mejor a la cuerda, y obtener así claridad en el sonido.

Es importante que las *negras*, sean *detaché*, para que contrasten con el punto- raya sugerido en las *corcheas*, especialmente en el registro agudo del instrumento, y deberán ir acompañadas de un vibrato constante. Eje: (C.94).

### **Dinámicas:**

Los *crescendo* y *decrescendo* propuestos son indicaciones de dirección de las frases, que también lo podemos observar fácilmente dejando relucir el dibujo que muestra la partitura (cuando en los movimientos de *semicorcheas* sube o baja de registro), para lo cual, sugiero hacer *crescendo* cuando la frase crece en intensidad llegando a su registro agudo y *decrescendo* cuando se dirige al grave.

### **Digitaciones:**

Sugiero el estudio de la partitura estableciendo el uso de “dedos guías”, (generalmente son los dedos 1 y 2, que nos sirven como herramienta para llegar a una determinada posición, con una correcta afinación) por ejemplo: Los primeros tiempos del (C.13, C.28 y C.94) y el tercer tiempo del (C.90).

### Idea 3

Ubicamos una tercera idea musical representada en los Temas B. La idea 3 (C.34- 43) y (C.99-108), está formada por un movimiento lírico, con valores rítmicos más largos, que tienen la misma estructura en ambos Temas (B y B'). Ésta idea consiste en diez compases a una distancia de tercera, la primera vez sobre el eje tonal de F, y la segunda sobre el eje tonal de D.

Ilustración 25 Idea 3 Primer Movimiento (C.34-43)

Ilustración 26 Idea 3 Primer Movimiento (C.99-108)



11

*mf* *f*

105

12

110

*f*

113

*cresc.*

Ilustración 28 Tema B' Primer Movimiento (C.99-112)(C.113-115)

Para el Tema B sugiero un *tempo* más tranquilo, que permita un contraste con el tema anterior. (*negra: 100*). Es importante resaltar la aparición del motivo característico del concierto sobre su quinto y octavo compás (bordadura y salto).

La viola interpreta la idea musical con la cuál está construido el tema, la primera vez cantábile, con acompañamiento de los cornos, y la segunda, con acompañamiento de las cuerdas (violín y viola), en un registro agudo y con pequeñas intervenciones de la flauta. Cinco compases después cuando la viola está en su registro medio-grave los instrumentos acompañantes pasan a ser los trombones y la tuba, las dos veces de igual manera, presentando paralelismo en sus voces.

### **Articulación- Arcadas:**

Aunque en algunos momentos encontremos reminiscencias del Tema A, que podrían darle un carácter más vivo, el carácter principal de este motivo es lírico, con un constante arco *detaché*, las rayas sobre algunas *negras* y *blancas* indican darle el valor completo a las notas.

Hay notas que necesitan un mayor énfasis, ya que impulsan la frase, o son notas que unen un salto de posición, un cambio de cuerda, o un cambio importante en la armonía, para una óptima interpretación de éstas notas debemos ser cuidadosos con respecto a la cantidad de arco y al impulso que generemos con el brazo derecho, además de aumentar la intensidad del vibrato. Eje:

- ❖ Cambio de posición de la última *corchea* del (C.35) hacia la negra con punto del (C.36).
- ❖ (C.38) *blanca* hacia la primera *corchea* del (C.39).
- ❖ (C.104) *blanca* hacia la *blanca* del (C.105).

### **Dinámicas:**

Las dinámicas propuestas sugieren llegar a la nota más aguda de esta idea musical, mediante un *crescendo* hacia el tercer compás, luego de esto la frase se torna más tranquila para luego guiar la intensidad por medio de la *blanca* del compás (C.39 y 104, Tema B y B') hacia la *blanca* del siguiente compás (C.40 y 105). Descansa ligeramente esta frase en los compases (C.43 y 108), para la primera vez del Tema B dar paso a otra idea musical que finalizará con un

*crescendo* desde el (C.50) y *acelerando* en el (C.54), marcando el final de ésta frase; y en el Tema B' continuara una idea musical en *semicorcheas*, que nos recordará brevemente el Tema A, para finalmente con un *crescendo* en el (C.112) darle paso a la *Cadenza Final*.

### **Digitaciones:**

En éste pasaje encontramos varios saltos de posición, será de gran importancia el uso de “dedos guías”, especialmente en los (C.45,46,47). Sugiero mantener al máximo las digitaciones en posición fija, y procurar evitar los cambios bruscos de cuerda. (C.42) (C.45). Al igual en los (C.51-55) en el pasaje de dobles cuerdas, prestar atención para que el cambio de digitación se presente de manera sutil, sin afectar el clímax de ésta frase.

### **CADENZA FINAL**

#### **Articulación y Arcadas:**

Para la interpretación de la *Cadenza Final*, será necesario usar la mayor cantidad de arco que nos permita hilar la serie de acordes, es importante ejercer mayor presión en la nota grave y liberar el peso para darle mayor sonoridad a las notas agudas.

**Dinámicas:**

A pesar del *crescendo* gradual, hay una intensión implícita en la frase que la divide. Un primer *crescendo* hacia la tercera *negra*, y luego partiendo de éste nivel de volumen dirigir la frase de nuevo con un *crescendo* que parta del anterior hacia la última *blanca*.

**Digitación:**

Los acordes finales presentan un poco de dificultad debido a los intervalos de quintas que aparecen en la segunda, y tercera *negra* (C.114), y en la *blanca con punto* del último compás (C.115), que en esa posición (III y V) son un poco incómodos de ejecutar en el instrumento. Aquí es de gran importancia practicar cada acorde por separado, y luego irlos encadenando, para que la mano izquierda mecanice el recorrido. Importante para éste proceso será también aclarar con anterioridad los “dedos guías”.

### 4.3 SEGUNDO MOVIMIENTO.

#### **Andante Expresivo.**

**Tempo y Métrica:** Durante el movimiento los cambios de métrica fluctúan entre 3/4 y 4/4, con una sugerencia de pulso (*negra: 70*).

Movimiento escrito en forma Rondó, con estructura temática:

A	B	A'	B'	A''
C.1-13	C.14-31	C.32-40	C.41-69	C.70 -79

Tabla 7 Estructura de Temas Segundo Movimiento

Éste movimiento está conformado por una gran línea expresiva de la viola solista, no hace uso de la masa orquestal, y en su lugar encontramos sutiles intervenciones de variadas combinaciones de instrumentos que acompañan al solistas. Está construido sobre dos ideas musicales, la primera la encontramos en los Temas denominados A, y la segunda en los Temas B.

#### **Idea 1**

En el tema A encontramos la primera idea musical, al inicio del movimiento a cargo del primer fagot, y más adelante en el (C.5) la presentará la viola solista. Ésta idea musical, nos hace referencia al motivo encontrado a lo largo del concierto, ésta vez con un pequeño cambio en su

escritura, pero que sugiere el movimiento de bordadura y salto de intervalo. Ésta idea estará presente a lo largo del movimiento, al inicio marcando la frase de la viola solista e iniciando los Temas denominados A, (C.32-33) a cargo de la flauta, en los compases (C.70-71) por los violonchelos y en el (C.78) concluyendo el movimiento con la viola solista.



Ilustración 29 Idea 1 Segundo Movimiento. Fagot (C.1-2)



Ilustración 30 Idea 1 Segundo Movimiento. Viola Solista (C.5)

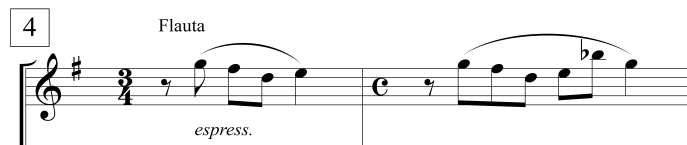


Ilustración 31 Idea 1 Segundo Movimiento. Flauta (C.32-33)



Ilustración 32 Idea 1 Segundo Movimiento (C.70-71)

Viola Solo



Ilustración 33 Idea 1 Segundo Movimiento (C.78)

Tema A

Andante Expresivo (♩ = 76)

78

mf

p

f

dim.

Ilustración 34 Tema A Segundo Movimiento (C.1-13).

Ilustración 35 Tema A' Segundo Movimiento (C.32-40)

Ilustración 36 Tema A'' Segundo Movimiento (C.70-79)

Sobre un eje tonal de *Sol*, en una línea expresiva, el compositor desarrolla el motivo que da forma al concierto (bordadura y salto de intervalo), utilizando el registro más sonoro del instrumento, (cuerda A-D). En un matiz de *mezzo forte* presenta el Tema A del movimiento, que irá reposando hacia el (C.13).

Este tema aparecerá dos veces más conservando la misma estructura temática, y partiendo de la presentación de la idea inicial, primero a cargo del fagot, en el Tema A' con intervención de la flauta, y en el Tema A'' con la sección de violoncelos.

### **Articulación y Arcada:**

Frase completamente expresiva, en la cual el arco nunca se separa de la cuerda, las corcheas sueltas deben ser interpretadas con amplia cantidad de arco, y manteniendo el contacto sobre la cuerda. Las nuevas ligaduras pretenden mantener las líneas de las frases durante el movimiento, especialmente en los pasajes de dobles cuerdas, como en el (C.12,13) y (C.76,77).

### **Dinámica:**

Ya que éste es el movimiento de máxima expresividad, el instrumentista no tendrá que preocuparse por forzar el sonido, la orquesta tiene intervenciones muy puntuales que no interfieren en la interpretación de la viola solista.

En el Tema A, comenzar la frase en el (C.5) con arco hacia arriba nos dará la posibilidad de darle dirección a las tres primeras tres *corcheas* hacia la cuarta (nota E) y luego descansar llegando al D (*Cuarto pulso*), por tal motivo esta la indicación dinámica. En el (C.9) comienza de nuevo a tomar intensidad la frase, esto lo podemos lograr usando cada vez más cantidad de arco. El punto de máxima intensidad del Tema A lo encontramos en el (C.11), para ello el compositor utiliza un registro brillante del instrumento (*cuerda A*), la frase comienza su descenso hacia la segunda mitad del (C.12) para reposar en el (C.13) llegando al registro grave y a la nota eje de éste movimiento.

## Digitación:

Los compases en los cuales debemos prestar atención a la digitación en éste Tema son A', (C.32-34), debido al descenso que presenta la frase desde una posición aguda para la viola. Para que los cambios no se noten es importante practicar la extensión del primer dedo hacia atrás ya sea como nota de paso, o para establecer una nueva posición.

❖ *negra (C.32), tercera corchea (C.37), quinta corchea (C.75).*

## Idea 2

En una frase que aborda el registro completo de la viola, y explorando su registro más agudo, el compositor presenta en el Tema B la segunda idea musical con la misma estructura durante cinco compases, aunque en el (C.42) aparece con ritmo distinto, la idea sugiere la misma estructura. Es importante anotar que por lo general el compositor para acompañar éste tema, usa en mayor medida el acompañamiento de los instrumentos de cuerda, y los vientos, principalmente las maderas, en intervenciones puntuales.

14 Viola Solo

2

6

Ilustración 37 Idea 2 Segundo Movimiento (C.14-18)

41

5

Ilustración 38 Idea 2 Segundo Movimiento (C.41-45)

# TEMA B

14 *mf* 2 3 1 1 6

18 2 1 1 1 1 *mf*

22 2 1 3 4 1 3 2 *mf* *f* II

27 3 1 2 3 3 1 2 1 II 1 3 *f*

31 2 1 3 1 3/4

Ilustración 39 Tema B Segundo Movimiento (C.14-31)

## TEMA B'

The image shows a musical score for 'TEMA B'' in bass clef, 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into five systems, with measure numbers 41, 46, 52, 61, and 67 indicated at the beginning of each system. The music features various dynamics including *p*, *f*, *mf*, and *cresc.*, along with articulation marks like accents and slurs. Fingerings are indicated by numbers 2, 5, 3, 6, and 5. A trill is marked with a 'V' above a note in measure 52. The score concludes with a double bar line and a 3/4 time signature.

Ilustración 40 Tema B' Segundo Movimiento (C.41-69)

Construido al igual que el Tema A sobre un eje tonal de *sol*, el compositor continua la línea expresiva de la viola con un sutil acompañamiento de la orquesta, en el Tema B, a cargo de las cuerdas y los instrumentos de viento- madera, y en el Tema B' propone un poco más de interacción entre la viola solista, en un registro medio y grave, los instrumentos de cuerda, y de viento- metal.

### **Articulación y Arcadas:**

Al igual que en el Tema A las ligaduras han sido dispuestas con el fin de mantener una gran línea expresiva, además de darle dirección a algunos motivos musicales.

Es importante mantener los valores exactos de las *negras y negras con punto*, y cuando estas vayan seguidas de *semicorcheas* prestar especial atención en la articulación de la nota siguiente, esto lo podemos realizar imprimiéndole peso al dedo índice de la mano derecha, (Eje C.17,44) además de ser claros con la articulación de los dedos de la mano izquierda. En éste movimiento es preciso cuidar que las líneas melódicas no se vean afectadas por la distribución o el paso del arco, aun cuando tengamos varios cambios de cuerda, para ello debemos realizar el menor movimiento con el codo, (Eje C.19, 49 y 52), y en otros donde es indispensable un completo movimiento del codo, realizarlo de manera sutil, cuidando no interrumpir la frase. (Eje. C.17, 44).

### **Dinámica:**

La viola podrá tocar tranquilamente en una dinámica de *mezzo forte* al inicio de la frase, (tema B) y *piano* al comenzar el (Tema B'), ya que no hay intervención de la masa orquestal.

Sugiero acompañar las frases en las cuales aparecen valores de *corcheas y semicorcheas*, en escalas *ascendentes* (C.15,24,42) y *descendentes* (C.17, 44) de un *crescendo*, esto con el fin de que contribuyan dándole dirección de la frase.

En el Tema B (C.24), comienza a surgir el clímax de la frase para la viola solista, para esto el compositor fue conduciendo la frase hacia un registro bastante agudo para la viola (VI posición- *cuerda A*); para realizar mejor ésta conducción de la frase sugiero ir desde *mezzo forte* hasta un *forte* en el C.27 en el cuál están las notas más agudas, y a partir de allí comenzar el descenso en dinámica e intensidad, para irle dando paso al Tema A'.

### **Digitación:**

En el Tema B es importante prestarle atención a la digitación ya que hay varios saltos de intervalos un poco incómodos, ya sea por el registro del instrumento o porque en orden de mantener la línea melódica sugiero algunos cambios de cuerda y extensiones de dedos. Eje.

- ❖ (C.25) nota F, (V posición) hacemos extensión con el tercer y cuarto dedo. (tener cuidado de no cambiar la posición del dedo pulgar de la mano izquierda) para tocar las notas B y C#.
- ❖ Aprovechamos el medio tono de la última corchea del (C.25) (A#) para cambiar a la (VI posición) con el mismo dedo.
- ❖ En el (C.26), utilizar cuerda A y D. Para no tocar B y E con el mismo dedo (*Ira y 6ta corchea*), sugiero hacer un cambio de posición reemplazando los dedos imperceptiblemente, y así quedar más cerca de la nota E del siguiente compás.
- ❖ Extensión del primer dedo hacia atrás en la última nota del (C.27) para comenzar el descenso de la frase.
- ❖ La interpretación de las dobles cuerdas no debe interrumpir la expresividad de las frases, en el (C.30) sugiero aprovechar la primera *corchea* del tercer tiempo (*cuerdas al aire*) para llegar a la (VIII posición), ubicar el F y en el tiempo

siguiente añadirle la doble cuerda. Igualmente en la segunda corchea del (C.31) (*doble cuerda- al aire*) y en la *negra* siguiente (III posición). Para lograr éstos saltos de posición sin inconvenientes, será de gran ayuda realizar varias repeticiones, tocando, *cuerdas al aire* seguidas de los saltos de posición a las notas indicadas.

#### 4.4 TERCER MOVIMIENTO

**Animato Assai.**

**Tempo y Métrica:**

El tercer movimiento es presentado en tempo *Animato assai*, y escrito en compás de 2/4, 3/4 y 4/4. El pulso sugerido es (*negra: 140*).

Movimiento con estructura temática:

---

A	B	A'
C.1-9	C.10-44	C.45-55

---

Tabla 8 Estructura de Temas Tercer Movimiento

Al igual que el segundo movimiento, la función de la orquesta en éste movimiento es principalmente acompañante, estableciendo diálogos con la viola solista en momentos puntuales, y presentando las ideas del movimiento. Está construido sobre tres ideas musicales, la primera la encontramos en los Temas A, aunque aparecen pequeñas intervenciones en el Tema B, la idea 2 la encontramos en los Temas A, y la idea tres en el Tema B.

## Idea 1

Es presentada como un constante movimiento de *corcheas* a lo largo del movimiento dando un carácter rítmico, y sugiriendo el motivo encontrado a lo largo del concierto (bordadura y salto).



Ilustración 41 Idea 1 Tercer Movimiento (C.1,9,45)



Ilustración 42 Idea 1 Tercer Movimiento (C.12)

## Idea 2

La segunda es un tejido formado por escalas en su mayoría *ascendentes*, que encontramos en los Temas denominados A.



Ilustración 43 Idea 2 Tercer Movimiento (C.2,46)

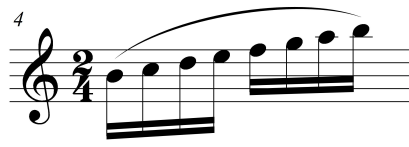


Ilustración 44 Idea 2 Tercer Movimiento (C.4,48)

## Tema A

*Animato assai*

*mf*

Ilustración 45 Tema A Tercer Movimiento (C.1-9)

## Tema A'

4

*mf*

Ilustración 46 Tema A' Tercer Movimiento (C.45-55)

Éste primer tema consta de 9 compases en el Tema A y 11 en el Tema A', de los cuales los 8 primeros están escritos con la misma estructura, con acompañamiento de los clarinetes, fagotes, cellos y bajos, en una base rítmica (*blancas*) a manera de ostinato, y con la aparición de la primera idea musical brevemente a cargo del corno. Éste tema que aparece de igual manera en el Tema A', presenta algunos cambios en la orquestación; encontramos el movimiento de

(*blancas*) ostinato, repartido en los instrumentos de cuerda y viento (fagot, trompeta, clarinete y cornos). Las breves intervenciones de la idea 1 están a cargo de la flauta, el fagot, y presentada como última vez en los cuatro últimos compases, primero la viola solista, en el compás siguiente por los violines y las violas, y finalmente los cellos.

### **Articulación y Arcadas:**

En éste Tema utilizaremos dos tipos de arco que contribuirán a darle el carácter de danza. Las *corcheas* que presentan la idea 1 son marcadas en golpe de arco *spicatto*, y la idea 2 está representada por el movimiento de *semicorcheas* ligadas, haciendo contraste entre ambas ideas, por ello es importante mantener la intensidad de la línea en éste motivo, lo cual logramos articulando muy bien con los dedos de la mano izquierda y utilizando la mayor cantidad de arco posible.

### **Dinámica:**

Es posible iniciar éste Tema en dinámica *mezzo forte*, ya que la textura de acompañamiento de la orquesta bastante puntual, los *crescendos* marcados contribuyen con la línea de la frase, para ello es importante mantener el contacto e intensidad en el paso del arco en las *semicorcheas*.

### **Digitación:**

El tipo de arco utilizado para interpretar las *corcheas* del (C.1), *spicatto*, y las *semicorcheas* del (C.2) *detaché*, facilita la obtención de un salto de posición (I- IV)

imperceptible, ya que aprovechamos el breve espacio que hay entre la última nota del primer compás y la primera del segundo, para realizarlo.

En el cambio de posición (IV-I) de los compases (C.5-6) y (C.49-50) reemplazaremos el primer dedo por el cuarto (en la nota E), nos valdremos de la dinámica, y la intensidad de la frase para dejar resonando ésta primera nota, y lograr éste cambio con la menor interrupción posible. Otra herramienta muy útil a la hora de interpretar pasajes como estos, es practicar por separado la sustitución de los dedos, con el menor ruido posible entre las notas.

### Idea 3

Idea base del Tema B, consiste en una idea musical lírica que contrasta con las ideas anteriores, la comienza la flauta en el (C.26) y la continúa la viola solista en el (C.29). Al igual que en el (C.41-44).



Ilustración 47 Idea 3 Flauta (C.26-28)

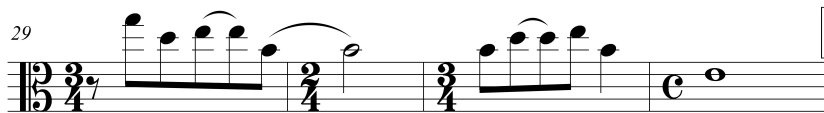


Ilustración 48 Idea 3 Tercer Movimiento Viola Sola (C.29-31)



Ilustración 49 Idea 3 Tercer Movimiento Viola Sola (C.41-44)

**Tema B**

Ilustración 50 Tema B Tercer Movimiento (C.10-44)

En éste Tema continúa el carácter de danza que marcan las *corcheas* de la idea 1, intercalado con una nueva idea en *tresillos de corcheas* a cargo de los cuernos y cuerdas bajas. En

éste movimiento los silencios encontrados en la viola solista, son para dar paso a importantes intervenciones de las ideas anteriormente descritas, pero ésta vez a cargo de la orquesta.

Tema que en el cual encontramos pequeñas intervenciones las ideas 1 y 2 , y que son de gran importancia en el desarrollo del movimiento, ya que es el tema en el cual se hace mas notoria la interacción de la viola solista, con los demás instrumentos de la orquesta.

### **Articulación y Arcadas:**

Al igual que en el Tema A, las *corcheas* serán interpretadas, cortas y en algunos momentos recorro a los acentos (>) (C.25,27), para indicar con mayor claridad las dos últimas intervenciones de ésta idea, he indicar el paso a la idea 3. Para interpretar los acordes de los compases (C.18,20,36), el arco deberá estar situado principalmente en las notas del medio, la cantidad de arco deberá ser la necesaria para darles la mayor resonancia posible.

La idea 3 es de carácter *cantabile* con un tipo de arco *detaché*, a pesar de esto es importante articular muy bien las notas sincopadas para imprimirle aún más el carácter de danza al movimiento. El pequeño diálogo de tresillos que inician las cuerdas y cornos, y la viola solista en los compases (C.22,24 y 25,37,39 y 40) , por ser un movimiento enérgico y con respuesta de varios instrumentos, es importante esforzarse en mantener el equilibrio en el sonido.

### **Dinámicas:**

El Tema B es una idea musical bastante enérgica, inicialmente el compositor delega el acompañamiento de la viola solista a los instrumentos de cuerda. En los compases (C.17-20), al

momento de interpretar los acordes, el acompañamiento corresponde a los instrumentos de viento-metal, la frase se va tranquilizando hacia el (C.26) en donde la flauta en dinámica p introduce el motivo 3, y le da paso a la viola solista. Hacia el final del Tema B (C.33-44) el compositor comprime las ideas utilizadas para éste tema utilizando el acompañamiento de los instrumentos de cuerda, por lo cual en éste momento, es importante mezclarse con la sonoridad propuesta por la cuerda.

### **Digitación:**

Este Tema no tiene grandes dificultades en cuanto a digitaciones, excepto por el pasaje de acordes del (C.18), para el cual será necesario practicarlo dejando la quinta pisada (E-B) y lograr el cambio de digitación con la velocidad requerida, sin perder claridad en el sonido.

## 4.5 CUARTO MOVIMIENTO

### **Allegro moderato**

#### **Tempo y Métrica:**

Métrica 4/4, Tempo sugerido (*negra: 120*). En un eje tonal de D, éste movimiento está construido a partir de dos Temas A y B, que a su vez están contruidos por tres ideas musicales, dos que aparecen más claramente en las secciones denominadas Tema A y la tercera correspondiente al Tema B.

Sobre un eje tonal de *La*, el tercer movimiento presenta una estructura temática:

A	B	A
C.1-14	C.15-34	C.35-59

Tabla 9 Estructura de Temas Cuarto Movimiento

El movimiento está conformado por tres ideas musicales, la primera y la segunda las encontramos en los Temas denominados A, y la segunda en el Tema B, las dos primeras son de carácter rítmico, la tercera presenta un carácter más expresivo. Como veremos en algunos ejemplos.

## Idea 1

*Corchea, dos semicorcheas y negra*, que encontraremos a lo largo del movimiento en los Temas A, a cargo principalmente de la viola solista, y presentada también por los violines y la flauta en el (C.8), y en los compases (C.54 -55) a cargo de la flauta como última vez.



Ilustración 51 Idea 1 Cuarto Movimiento. Viola Sola (C.1)



Ilustración 52 Idea 1 Cuarto Movimiento. Viola Sola (C.2)



Ilustración 53 Idea 1 Cuarto Movimiento. Viola Sola (C.12)



Ilustración 54 Idea 1 Cuarto Movimiento. Viola Sola (C.35)



Ilustración 55 Idea 1 Cuarto Movimiento. Viola Sola (C.50)

## Idea 2

Idea musical que hace parte del Tema A. Consiste en un movimiento de *semicorcheas* mostrando una línea melódica interrumpida por la *cuerda al aire re*. Consta de dos compases exceptuando el (C.53) en el cual se presenta por espacio de un compás.



Ilustración 56 Idea 2 Cuarto Movimiento. Viola Sola (C.3-4)



Ilustración 57 Idea 2 Cuarto Movimiento. Viola Sola (C.10-11)

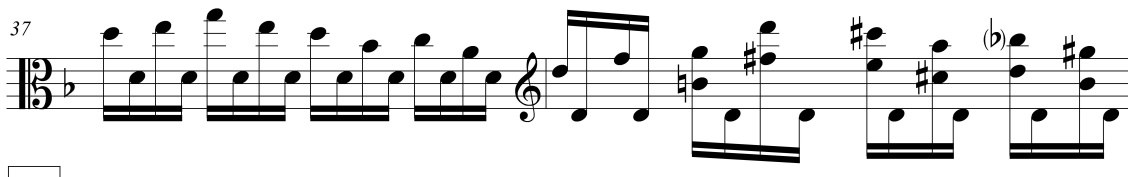


Ilustración 58 Idea 2 Cuarto Movimiento. Viola Sola (C.37-38)

# Tema A

Allegro Moderato (♩ = 120)

The musical score for Tema A, Fourth Movement (C.1-14) is presented in a system of six staves. The first two staves are in bass clef, and the last four are in treble clef. The key signature is one flat (B-flat major). The tempo is Allegro Moderato with a quarter note equal to 120 beats per minute. The score begins with a piano (*f*) dynamic and includes various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers (1-4). The score is written in bass and treble clefs. The first staff starts with a piano (*f*) dynamic. The second staff continues the bass line. The third staff introduces the treble line with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fourth staff continues the treble line with a first ending bracket. The fifth and sixth staves continue the bass line with a second ending bracket.

Ilustración 59 Tema A Cuarto Movimiento (C.1-14).

# Tema A'

Musical score for Tema A' (C.35-59) in bass clef, 3/4 time, key of B-flat major. The score consists of eight staves of music. The first staff (measures 35-36) begins with a forte (*f*) dynamic and includes a *V* (accents) marking. The second staff (measures 37-40) continues the melodic line with various fingering numbers (1-4) and includes a *V* marking. The third staff (measures 41-44) features a *V* marking, a trill (*tr*) in measure 42, and a crescendo (*cresc.*) leading into measure 44. The fourth staff (measures 45-48) includes a *V* marking, a four-measure rest in measure 46, and a forte (*f*) dynamic. The fifth staff (measures 49-52) continues with a forte (*f*) dynamic and includes a *V* marking. The sixth staff (measures 53-55) features a crescendo (*cresc.*) in measure 53, a forte (*f*) dynamic in measure 54, and another crescendo (*cresc.*) in measure 55. The seventh staff (measures 56-59) concludes the piece with a forte (*f*) dynamic and includes a *V* marking. The score is marked with various fingering numbers (1-4) and includes a *V* (accents) marking throughout.

Ilustración 60 Tema A' Cuarto Movimiento (C.35-59)

### **Articulación y Arcadas:**

Movimiento ágil, con valores rítmicos pequeños, en el cuál utilizaremos un tipo de arcada generalmente *detaché*, con una cantidad de arco que nos permita ser ágiles, sin perder sonoridad ni articulación. Las indicaciones (-) sobre algunas notas, indican:

- ❖ Dar énfasis a algunas notas que generalmente por la velocidad les reducimos el valor, *negras* segundo pulso (C.2), (C.36) Tema A y Tema A'' respectivamente.
- ❖ Al final de las frases para darle el valor completo a las notas, últimos pulsos (C.12,45)
- ❖ En los compases (C.3, 11,37), reiterando la importancia el arco *detaché*, ya que estamos tocando notas en un registro agudo en cuerda *la*, con una nota del mismo valor rítmico en la cuerda *re-al aire*, que es de mayor resonancia.

Al igual que en los movimientos anteriores la indicación (>), más que significar un acento es una precaución tomada con el fin de indicar la igualdad de importancia en las notas, en su mayoría *semicorcheas*, que vienen de una nota superior y quedan arco arriba, lo cual, generalmente implica debilidad (C.1-2). En el caso de la indicación (>) en el (C.54), es para darle mayor importancia a ésta nota, que marca en valores rítmicos diferentes (*tresillos de semicorcheas*) una frase que nos conduce al final del movimiento.

### **Dinámica:**

En éste tema la viola solista está acompañada principalmente por los instrumentos de cuerda, y algunas intervenciones puntuales de los instrumentos de viento, por lo cual las

dinámicas propuestas resultan cómodas de interpretar, además porque pretenden principalmente guiar el discurso de las frases musicales. El *mezzo forte* sugerido en el (C.5) va de acuerdo a la dinámica de *piano* propuesta por el compositor para el resto de la cuerda (Anexo Score). De igual manera al comienzo del Tema A'' la cuerda aparece en *piano*, pero como es el Tema A, y la viola hacia su cuarto compás está marcando el retorno al eje tonal de D, sugiero que la dinámica de la viola sea *forte*.

### **Digitación:**

En el (C.2) propongo la extensión del cuarto dedo sobre la cuerda re, para evitar usar tres cuerdas en solo dos tiempos. En los compases (C.4,5,6,38 y 53) se hace imprescindible el uso de “dedos guías” (aquellos que mejor nos ubiquen en una determinada posición), una herramienta importante que tienen algunos de éstos compases para los cambios de posición es la *cuerda re al aire*, ya que nos permite mientras la tocamos, realizar el cambio, y ubicar la posición de llegada. Es importante hacer mecánico éste movimiento. (*Cuerda al aire, cambio de posición*). Especialmente en el (C.38) que en me parece el compás más difícil del movimiento debido a su complejidad en los cambios de posición y correcta afinación.

### **Idea 3**

Idea que contrasta con las anteriores debido al cambio de figuras rítmicas por una más sutil como es el tresillo de corchea, dando así la impresión de un carácter lírico, ésta idea parece al inicio del Tema B.



Ilustración 61 Idea 3 Cuarto Movimiento. Viola Sola (C.15-17)

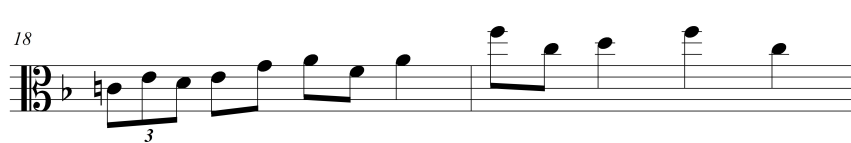


Ilustración 62 Idea 3 Cuarto Movimiento. Viola Sola (C.18-19)



Ilustración 63 Idea 3 Cuarto Movimiento (C.22-24)

## Tema B

2

*p* 3 3 *mf* 3

19

3

*f* 3 3

24

4

*mf*

27

*f*

29

31

5

*f*

34

*f*

Detailed description: This musical score is for the fourth movement of Tema B, covering measures 15 to 34. It is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The score consists of seven staves. The first staff (measures 15-18) features a melodic line with triplets and dynamics *p* and *mf*. The second staff (measures 19-23) includes a triplet of eighth notes and a dynamic of *f*. The third staff (measures 24-26) contains a triplet of eighth notes and a dynamic of *mf*. The fourth staff (measures 27-28) has a dynamic of *f*. The fifth staff (measures 29-30) continues the melodic line. The sixth staff (measures 31-33) features a dynamic of *f*. The seventh staff (measures 34) shows a final chord with a dynamic of *f*. Measure numbers 2, 19, 24, 27, 29, 31, and 34 are indicated at the start of their respective staves. Boxed numbers 2, 3, 4, and 5 are placed above specific measures. Fingerings (1, 2, 3, 4) and accents (>) are also present.

Ilustración 64 Tema B Cuarto Movimiento (C.15-34)

El Tema B está principalmente propuesto por la viola solista, con intervenciones algunas intervenciones de la orquesta, en los primeros diez compases el compositor comienza presentando la idea 3, en la cual los valores rítmicos son mas largos, el acompañamiento orquestal propuesto indica principalmente notas largas (Eje, pedal en los cellos), lo cual es otro motivo para realizar allí un cambio en el carácter del movimiento. El tema se va desarrollando con reminiscencias del anterior hasta finalmente retornar a él (C.35).

### **Articulación y Arcadas:**

El tipo de arco al igual que en el Tema A es *detaché*, las indicaciones (-) sobre algunas notas (C.14,16,18...) sugieren prestar mayor atención en su interpretación, ya que son notas importantes en el discurso musical. Esto lo logramos con las indicaciones propuestas en el primer movimiento (presión con el dedo índice de la mano derecha, balance del codo, etc). Las ligaduras sobre algunas *semicorcheas* (C.25,26,28) son propuestas para realizar arcadas mas cómodas, que permitan el desarrollo de las frases.

### **Dinámica:**

Las dinámicas propuestas sugieren guiar las frases, los *crescendos* indicados en los compases (C.33 y 34), le dan intensidad a la frase llevándola hasta el retorno al Tema A. En éste tema no es necesario forzar el sonido, ya que el acompañamiento orquestal es mínimo, y por el cambio de carácter ya especificado, sugiero comenzar *piano* he ir imprimiéndole mayor sonoridad por medio del movimiento de *semicorcheas*, que son parte del Tema A, y que a partir del *crescendo* del (C.28), nos guía hacia el retorno del primer tema y al final del concierto.

**Digitación:**

Éste Tema no presenta mayor dificultad en cuanto a digitación, exceptuando el (C.25), en el cual se deben precisar las dobles cuerdas, en éste caso están sugeridas mediante la utilización de una digitación “patrón”( digitación que desplazamos por la cuerda, con el fin de obtener otras notas, pero, sin cambiar su disposición), en éste caso (dedos 2 y 3), para llegar al intervalo de 5ta con el (dedo 3). Hacia el tercer pulso del (C.22) podremos utilizar la extensión del cuarto dedo para ubicarnos en la (IV posición).

## 5. CONCLUSIONES

Es de vital importancia apropiarnos de las obras de los compositores Colombianos y descubrir la riqueza musical que poseemos, en el caso del instrumento que interpreto, la Viola, no se trata de carencia de repertorio como muchos pensábamos, sino de contextualizarnos, ya que la mayor parte de la música escrita para viola aparece situada hacia la segunda mitad del siglo XIX, como queda registrado en éste trabajo, varios compositores colombianos han descubierto el inmenso potencial de la viola como instrumento con voz propia, y han dejado plasmado su interés en sus obras, que merecen ser vistas con el mismo respeto con el cual abordamos a los compositores extranjeros.

Mi contribución con el desarrollo de la música de tradición escrita en nuestro país, queda plasmado en éste trabajo, con la edición de la partitura de la Viola solista, y del Score orquestal.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

- Beltrando, M. C.(1996). La plenitud del arte instrumental Barroco (1600-1750). En *Historia de la Música. La música occidental desde la Edad Media hasta nuestros días*. (pág. 485). Madrid: ESPASA.
- Correa, K. (s.f.). *La Viola Latinoamericana*. Recuperado el 23 de Septiembre de 2014, de <http://violatinoamericana.blogspot.com/p/duos.html>
- Duque , E. A. (1 de Abril de 1986). *Revista Escala*. (I. d. Nacional, Productor) Recuperado el 22 de Julio de 2014, de Revista Escala:  
<http://www.iie.unal.edu.co/pdfs/coleccionescala/uribeholguin-musico1.pdf>
- Duque , E. A., & Cortés, J. (2008). *Compositores Colombianos*. (U. N.-F.-I. Estéticas, Productor) Recuperado el 13 de Agosto de 2014, de Compositores Colombianos:  
[http://facartes.unal.edu.co/compositores/html/0011\\_6.html](http://facartes.unal.edu.co/compositores/html/0011_6.html)
- Duque, E. A. (1986). *Escala*. Recuperado el 22 de Febrero de 2015, de Escala:  
[www.dhisoahi.com](http://www.dhisoahi.com)
- El Atril*. (s.f.). Recuperado el 22 de Julio de 2014, de El Atril: <http://www.el-atril.com/orquesta/Instrumentos/viola.htm>
- La Viola Romantica*. (s.f.). Recuperado el 2015 de Abril de 22, de de <http://kyryk.galeon.com/Viola/Schubert.html>
- Osorio, L. E. (15 de agosto de 2014). Docente Estudioso de la obra de Guillermo Uribe Holguín. (A. M. Rojas, Entrevistador)
- Quevedo , J. (30 de Septiembre de 2014). Guillermo Uribe Holguín. (A. M. Rojas, Entrevistador) Bogotá: Director Centro de Documentación- Biblioteca Nacional.
- Salazar, A. (1985). El "Concierto". En *Juan Sebastian Bach*. Madrid: Alianza Música.
- Uribe Holguín, G. (1941). Vida de un Músico Colombiano. En G. U. Holguin, *Vida de un Músico Colombiano* (pág. 203). Bogotá, Colombia: Voluntad.
- Uribe Holguín, G. (1962). Concierto Para Viola y Orquesta Op. 109. *Partitura*. Bogotá: Patronato Colombiano de Artes y Ciencia.
- Valeva, P. (2014). *Paloma Valeva Violons de Luthier et Archets*. Recuperado el 10 de mayo de 2015, de <http://palomavaleva.com/es/obras-para-viola>

Vdóvina Vdóvina, M. M. (2006). *La viola en el conjunto instrumental y su desarrollo individualizado*. Recuperado el 13 de agosto de 2014, de <http://www.bibliociencias.cu/gsd/collect/tesis/index/assoc/HASH0136.dir/doc.pdf>

## **7. ANEXOS**

Concierto Para Viola y Orquesta Op.109 de Guillermo Uribe Holguín. Partitura de la Viola Solista y Score de la Orquesta. (Edición y Manuscrito).

Autorización del Patronato de Artes y Ciencias Colombiano para la edición e interpretación de la partitura.