

***SONATE DRAMATIQUE: TITUS ET BÉRÉNICE* DE RITA STROHL. UNA OBRA ÚNICA EN EL REPERTORIO DE VIOLONCELLO DEL SIGLO XIX**

RITA STROHL'S SONATE DRAMATIQUE: TITUS ET BÉRÉNICE. A UNIQUE PIECE IN 19TH CENTURY CELLO REPERTOIRE

Mónica Arévalo Álvarez

RESUMEN

En el presente trabajo se redescubre la *Sonate Dramatique: Titus et Bérénice* para cello y piano de Rita Strohl, como obra única del repertorio de violoncello del siglo XIX. Esta obra se distingue por combinar la forma sonata, que proviene de la tradición de la música absoluta, con un programa dramático, además emplea elementos cíclicos y se trata de la única obra programática del repertorio cellístico del siglo XIX. Para contextualizar la sonata, se realiza un breve recorrido por el *Fin de Siècle* francés y se comentan datos biográficos sobre Strohl. Además, se lleva a cabo un análisis formal de la partitura, para profundizar en los aspectos más relevantes, relacionándolos con la música de su momento, y se comenta la interpretación y recepción de la obra en el siglo XXI. En los Anexos se podrá encontrar el catálogo de obras de Strohl.

Palabras clave: Titus et Bérénice; sonata cíclica; sonata programática; Strohl; fin de siècle; violoncello; compositoras

ABSTRACT

The present work rediscovers the *Sonate Dramatique: Titus et Bérénice* for cello and piano by Rita Strohl, as a unique work of the 19th century cello repertoire. This work is distinguished by combining sonata form -which comes from the tradition of absolute music- with a dramatic program, it also employs cyclical elements, and it is the only programmatic work in the 19th century cello repertoire. To contextualize the sonata, a brief overview of the French *Fin de Siècle* is given and biographical information about Strohl is discussed. In addition, a formal analysis of the score is carried out, in order to deepen in the most relevant aspects of the sonata, relating them to the music of the time, and the interpretation and reception of the work in the 21st century is also commented. The Annexes contain the catalog of Strohl's works.

Keywords: Titus et Bérénice; cyclic form; programmatic sonata; Strohl; fin de siècle; violoncello; female composers

0. INTRODUCCIÓN

En 1892 la compositora francesa Rita Strohl escribió una de las obras más singulares del siglo XIX. Siguiendo la línea de varios compositores de la segunda mitad de siglo, utilizó una estructura formal que se originó y desarrolló dentro de la tradición de la música absoluta, la forma sonata, para articular un discurso programático. Esta hibridación, aparentemente contradictoria, entre música absoluta y programática fue especialmente utilizada en los poemas sinfónicos, como los de Liszt y Strauss y, aunque no es exclusiva del ámbito sinfónico, constituyen los ejemplos más numerosos y representativos.

En el ámbito camerístico, esta hibridación es muy poco común. Conforme al conocimiento musicológico en este momento, encontramos cuatro obras de cámara en las que se combina la forma sonata con un discurso programático: *Los sufrimientos de María Antonieta, reina de Francia* (1793) de Dussek, *Didone abbandonata* (1821) de Clementi, *Sonata Dante* (1849) de Liszt y *Sonate Dramatique: Titus et Bérénice* (1898) de Strohl. La originalidad de la obra de Strohl radica en que el programa se basa en la obra de teatro *Bérénice* (1679) de Racine. Para cada uno de los cuatro movimientos, la compositora selecciona un extracto de la obra de teatro, de forma que especifica el marco dramático en el que se desarrolla el movimiento. Formalmente, el material programático se conjuga muy bien con la estructura de la sonata cíclica. Igualmente, se diferencia de las sonatas anteriormente mencionadas puesto que es la única que está escrita para violoncello y piano, además de ser la única obra programática dentro del repertorio cellístico del siglo XIX.

Antes de adentrarnos en el universo musical en que se concibió la *Sonate Dramatique*, la vida de Strohl y el análisis de la partitura, debemos abordar y aclarar una serie de cuestiones determinantes para el desarrollo del trabajo. En primer lugar, la forma en que se entiende y se piensa sobre la obra musical ha cambiado desde la fecha de composición de la sonata. Tradicionalmente, la musicología histórica, ha entendido la obra musical como la partitura, es decir, la representación por escrito de una idea musical. Esta perspectiva nos lleva a entender las obras como un *objeto*, que no existía previamente a la actividad composicional, y cuyas características tonales, rítmicas e instrumentales son parte fundamental y constitutiva de un todo que está representado de forma simbólica por los compositores en la partitura (Goehr, 1992).

Al analizar una obra histórica, la partitura es posiblemente el documento más importante con el que cuenta el investigador. Sin embargo, según el concepto actual, la obra musical está constituida por el conjunto de factores que hacen que la entendamos como tal, es decir, el conjunto de categorías y significados que, en un contexto sociocultural determinado, hacen que consideremos una expresión musical como obra. Además, entendemos el hecho musical como un *proceso* en el que intervienen una serie de agentes. La obra no es únicamente la representación de sonidos sobre un papel, sino que incluye al compositor, a los mecenas, a los editores, a los intérpretes y a los receptores, cada uno en su contexto cultural; de forma que el *proceso* se va enriqueciendo conforme pasa el tiempo, puesto que se amplían los agentes y sus perspectivas. En esta investigación solo ha sido posible estudiar cuatro aspectos del proceso que es la *Sonate Dramatique*: la compositora, la partitura, la interpretación y la recepción.

La segunda de las cuestiones que debemos abordar es la no inclusión de la *Sonate Dramatique* en el canon de repertorio de violoncello. Goehr (1992) explica cómo algunos compositores y autoridades musicales seleccionaron ciertas obras musicales y las catalogaron como paradigmáticas, con el objetivo de conseguir en música lo que ya había en las artes plásticas: un museo con las obras más importantes y representativas. En música, el museo no es un lugar físico, sino que es imaginario y en realidad se trata de un modelo, una serie de convencionalismos por los que se decidió que ciertas obras debían ser consideradas canónicas.

Su condición de obra no perteneciente al canon es relevante para su análisis, puesto que, a diferencia de las obras más habituales del repertorio, que han sido analizadas desde los inicios

de la disciplina y revisadas hasta nuestros días, el presente trabajo recoge el primer análisis de la *Sonate Dramatique*. Por esta razón, se ha considerado oportuno basar el análisis en la partitura, con el objetivo de evidenciar las técnicas compositivas que utilizó la compositora. La metodología empleada para la realización del análisis formal se basó en entender la estructura de la sonata en función del plan tonal. Posteriormente se catalogó y analizó los diferentes temas para obtener conclusiones en cuanto a los elementos cíclicos y su relación con el programa dramático. Por último, en el enfoque programático se partió de la premisa de concordancia entre ideas programáticas y musicales, pretendiendo relacionar estas equivalencias de forma estructural y funcional.

Finalmente, debemos mencionar un factor determinante para la redacción de este trabajo y de las futuras investigaciones sobre Strohl: el difícil acceso a sus documentos. Para recopilar la información relacionada con Strohl se ha llevado a cabo una investigación documental en la Biblioteca Nacional Francesa y en los archivos de Morbihan, en su versión online. Sin embargo, estas búsquedas fueron poco fructíferas, debido a que los documentos sobre Strohl no estaban digitalizados. Gracias a la Memoria DEA de Le Coz (1991), se sabe de la existencia de un archivo familiar en el que se encuentran la mayoría de las obras escritas por Strohl, así como documentos personales, otro tipo de escritos firmados por la compositora, programas de conciertos, etc.

Se encontraron varias fuentes secundarias que hablan sobre la compositora en vida de esta. En un primer lugar podemos destacar los extractos de periódico, donde se recogen crónicas de conciertos (Fr.-L. “*Un mémorable concert*”, *Le nouvelliste du Morbihan*, 20-06-1897), artículos sobre su técnica (Moullé, E. “*Mme Strohl 1ère partie*”, *RevueEolienne*, 10-02-1900 y “*Mme Strohl suite en fin*”, *RevueEolienne*, 11-03-1900) y comentarios sobre su carrera y su condición de mujer (Max, C. “*Sur quelques femmes compositeurs*” *La Fronde*, 1902/11/05 A6, N1792). Carlos Laronde, crítico musical, poeta y amigo de la compositora, escribió *L’artcosmique: l’ouvre musical de Rita Strohl* (1931), donde comenta sus ciclos operísticos. Es probable, dada la cercanía con la compositora, que Strohl colaborara en la redacción del libro. Sin embargo, el acceso al archivo familiar o su digitalización será determinante para las futuras investigaciones sobre la compositora.

0.1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Actualmente no contamos con ningún estudio académico cuyo objeto de estudio sea la *Sonate Dramatique*. De la obra solo contamos con la partitura publicada por Enoch en 1898 y las grabaciones de 2017 y 2018. En cuanto a escritos académicos sobre la compositora o su obra solo contamos con la Memoria DEA de Le Coz (1991) y Laronde (1931). Sin embargo, durante la redacción de este trabajo han surgido publicaciones online de carácter divulgativo sobre la vida de Strohl, como en el blog Música escrita por mujeres.

En cuanto a escritos teóricos que se refieren a las sonatas de violoncello de forma más genérica, el marco se amplía considerablemente. Es especialmente relevante para este trabajo, puesto que se estudia una sonata francesa, el libro *French Cello Sonatas 1871 – 1939* de Stephen Sensach (2001), donde se hace un recopilatorio de todas las sonatas compuestas en Francia o por compositores franceses entre la guerra Franco-Prusiana y la Segunda Guerra Mundial. Constituye una fuente interesante en la medida en que nos proporciona una breve biografía de cada autor, así como las fechas exactas de composición y publicación de las sonatas.

Por otro lado, no está de más mencionar la tesis de Lee (2008) sobre la producción camerística de la compositora Ethel Smyth: *A stylistic analysis of Ethel Smyth's sonata cycleworksfor solo piano and chamber music with piano*. En este trabajo se analizan varias obras de la compositora, en especial las dos sonatas para violoncello, que comparten con la *Sonate Dramatique* características formales, cíclicas y estilísticas por ser compuestas en un periodo temporal cercano.

En cuanto a bibliografía relacionada con el análisis de la partitura, encontramos la tesis de Perley: *Chamber Music, CyclicForm, and the Ideal of the Absolute in French Music and Literature, 1890 – 1918* (2019). En ella analiza el uso de la forma cíclica en obras de cámara de compositores franceses de dicho periodo, basándose en la teorización que hizo Vincent D'Indy sobre la forma cíclica en su tratado *Cours de Composition Musicale*. Aunque no aparece mencionada la *Sonate Dramatique*, sí estudia el tratamiento de la forma sonata que hacen Franck, Debussy y Ravel en sus cuartetos, y que es extrapolable al tratamiento de la forma sonata en las obras de cámara del mismo periodo.

0.2. JUSTIFICACIÓN

La importancia de este trabajo puede analizarse desde tres perspectivas diferentes. La primera consiste en el valor musical y formal objetivo de la *Sonate Dramatique*, puesto que se trata de una obra con unas características formales y compositivas muy especiales, que la hacen ser un ejemplo único de la hibridación absoluto-programático en el ámbito de la música de cámara. Por otro lado, este trabajo es relevante desde la perspectiva de la musicología feminista, puesto que se recupera y reivindica la figura de Rita Strohl como compositora y además constituye el primer paso en el estudio de la obra de la compositora.

La tercera perspectiva consiste en la inclusión de la *Sonate Dramatique* en el repertorio de violoncello y las posibilidades que ofrece a los intérpretes. Su (re)descubrimiento permite extender el repertorio camerístico de dúo, a través de una obra escrita en lenguaje canónico que ha sido poco interpretada y, por tanto, es novedosa. Al añadir la perspectiva de género puede ser un producto musical más atractivo para la audiencia del s. XXI.

En un nivel más general, este trabajo es el primer documento académico que estudia la figura de Strohl y una de sus obras en lengua española, puesto que todos los documentos sobre la compositora están en francés. De esta forma se amplía la información y se hace más accesible para los investigadores de habla hispana.

1. LA FRANCIA DEL FIN DE SIÈCLE

El universo musical en el que se concibió la *Sonate Dramatique* estuvo profundamente marcado por la derrota francesa en la guerra Franco-Prusiana en 1871, cuya influencia se extendió desde las últimas décadas del siglo XIX hasta las primeras del XX. En apenas dos años tuvieron lugar el estallido de la guerra, el sitio y la Comuna de París, el fin del Segundo Imperio y el inicio de la Tercera República. El nuevo régimen político tomó medidas rápidamente para restituir el orgullo nacional, que había sufrido un duro golpe con la derrota ante los alemanes. Desde las instituciones hubo un fuerte impulso a favor de la cultura, con un enfoque nacionalista basado en la historia y tradiciones francesas.

La producción musical estuvo estrechamente relacionada con las instituciones políticas, que ejercían su influencia a través del Conservatorio de París. El Conservatorio jugó un papel muy importante tanto en la transmisión del ideal político como del ideal estético, que impregnará a las nuevas generaciones de profesionales. Los profesores de composición del conservatorio tenían una posición complicada, puesto que servían al mismo tiempo a los intereses del estado y a sus propios intereses como artistas, y además tenían casi todo el control sobre la estética y el lenguaje musical que se enseñaba, practicaba y reproducía (Cornell, 1997), influyendo de forma directa en el desarrollo del estilo musical predominante.

Por otro lado, desde las instituciones hubo especial interés en culturizar las clases trabajadoras. El público musical se amplió y se diversificó de tal manera que las diferencias sociales, políticas, económicas y educativas eran cada vez más difusas (Cornell, 1997).

En el ámbito social y artístico, encontramos un fuerte anti-germanismo y un profundo sentimiento nacionalista. Desde esta perspectiva se funda la Sociedad Nacional de Música el

24 de febrero de 1871, por parte de Saint-Saëns y Bussine. El sentimiento general era que Francia había estado demasiado tiempo bajo la influencia de la música instrumental alemana, por lo que promovieron el arte puramente francés basado en la tradición, el “Ars gallica”. Definieron el estilo nacional francés en contraste con el romanticismo alemán, centrado en la figura de Wagner, por esta razón se impulsó especialmente la música orquestal y camerística de tradición francesa. Este vínculo con la tradición se observa especialmente en los títulos de muchas obras de este periodo que aluden al pasado, en especial al barroco francés, como la *Suite Bergamasque* (compuesta en 1890 y publicada en 1905) de Debussy y el *Menuet Antique* de Ravel (1895).

La fundación de la Sociedad Nacional contribuyó a la profesionalización de la música de cámara. Fauré dijo sobre la Sociedad Nacional:

The truth is, before 1870 I would never have dreamt of composing a sonata or a quartet. At that period there was no chance of a composer getting a hearing with works like that. I was given the incentive when Saint Saëns founded the Société Nationale de musique in 1871 with the primary aim of putting on works by young composers. [La verdad es que, antes de 1870 yo nunca había soñado componer una sonata o un cuarteto. En esa época no había ninguna posibilidad de que un compositor obtuviera audiencia con ese tipo de obras. El incentivo me llegó cuando Saint Saëns fundó la Sociedad Nacional de música en 1871 con el objetivo principal de poner en escena obras de jóvenes compositores.] (Nectoux, J. 2004, p. 80)

El desarrollo de la música de cámara está intrínsecamente ligado a los salones musicales que reunían a artistas y pensadores de la época. Allí tenían lugar conversaciones intelectuales sobre arte, estética, filosofía y, muchos salones presenciaron el estreno de grandes obras de la historia de la música. También fueron el escenario de muchos intérpretes y cantantes, para los cuáles una actuación en el salón adecuado podía suponer el despegue de su carrera. “La influencia de ser presentado en este salón [el salón de Madeleine Lemaire] era tal que la reputación de todos los que actuaban en él aumentaba considerablemente” (Leung-Wol, 1996, p.306). A través de su salón Pauline Viardot ayudó a lanzar las carreras de Camille Saint Saëns, Jules Massenet, Gabriel Fauré y Charles Gounod. Sin embargo, a pesar de su clara influencia en la escena musical y artística francesa, los salones se consideraban un ambiente aficionado, separado de la música profesional.

Hacia el final del siglo XIX, la música de cámara se había convertido en un género muy aceptado en Francia. En 1892 *Le Ménestrel*, publicó: “La música de cámara francesa, después de haber sido abandonada, está volviendo a ganar importancia, y nuestras sociedades musicales se están volviendo numerosas, como está pasando con el número de entendedores serios.” (*Le Ménestrel*, 8 de diciembre de 1892, 406, trans. Autor). Aunque es cierto que el año 1871 y la fundación de la Sociedad Nacional no supusieron una proliferación inmediata de música de cámara francesa, sí que influyeron en las aspiraciones de los jóvenes compositores y compositoras que crecieron considerando componer música instrumental y camerística como una opción profesional viable.

1.1. LA ESCUELA DE VIOLONCELLO FRANCESA A FINALES DEL XIX

Los años comprendidos entre la guerra Franco-Prusiana y el inicio de la Primera Guerra Mundial fueron el marco en el que la música francesa fue testigo de la composición del mayor número de obras camerísticas para violoncello de la historia. Stephen Sensbach en *French cello sonatas 1871 - 1939* (2001) recoge 100 sonatas para cello publicadas en este periodo y otras 37 sin publicar, que fueron compuestas por compositores franceses.

No fue hasta finales del siglo XIX que el violoncello comenzó a considerarse un instrumento virtuosístico. El crecimiento del violoncello como instrumento solista se inicia con las contribuciones esenciales de B. Romberg (1767 – 1841) y J. J. F. Dotzauer (1783 – 1860). Pero

fue gracias a cellistas y compositores de la escuela belga que el violoncello alcanzó gran virtuosismo. Las composiciones de Vieuxtemps (1820 – 1881), Servais (1807 – 1866) y Popper (1843 – 1913) exploraron los límites de la técnica y los ensancharon.

Por otro lado, la producción de cellistas profesionales a finales del XIX estuvo muy influenciada por los profesores del conservatorio Hippolyte Rabaud y Jules Delsart. Delsart fue el profesor más influyente del cambio de siglo, estudió con Franchomme, al que sucedió en la cátedra de violoncello en 1884. Sus alumnos formaron la clase más potente que Francia había visto hasta la fecha, sus nombres sentaron precedentes en interpretación y pedagogía del instrumento. Además, sus alumnos formaron parte de los círculos musicales más relevantes de París y muchos de ellos tenían relaciones cercanas con los compositores más importantes de la época, de esta colaboración surgieron muchas de las sonatas escritas en este periodo. De las sonatas recogidas por Sensbach, 66 están dedicadas a cellistas. Hacia 1890, Le Ménestrel reportó que la clase de violoncello era muy superior en comparación a las otras clases de cuerda frotada del conservatorio (Sensbach 2001).

2. RITA STROHL

2.1. LA VIDA DE RITA STROHL

Rita Strohl nació el 8 de Julio de 1865 en Lorient, bajo el nombre de Aimée-Marie-Marguerite-Mercedes-Rita Larousse-La Villette. Su padre, Jules La Villette, era coronel y un excelente cellista aficionado, que tocaba música de cámara en las agrupaciones de Lorient. La madre de Rita Strohl, Elodie La Villette (de soltera Jacquier), fue una pintora reconocida, como su hermana Caroline. Jules y Elodie se casaron en 1860 y Rita fue su única hija.

A la edad de 13 años, en 1878, Rita La Villette es admitida en el Conservatorio de París. Allí asiste a las clases de piano de Felix Le Couppey y solfeo con Mlle. Gaillard. De su paso por el Conservatorio, destacan los exámenes de 1880 y 1883, donde interpreta obras de su autoría, la *Balada en sol menor* y los *Impromptus* respectivamente. En 1882, obtiene un segundo accésit en el examen final de piano. De forma simultánea a su formación en el Conservatorio, Rita estudió composición con Adrien Barthe, y canto con su mujer, Madame Barthe-Banderalli, de manera privada. Compuso su primera obra con 14 años, la *Romance sans parole* (1879).

En 1884, a la edad de 19 años, deja de ser alumna del Conservatorio de manera oficial. Comienza entonces su carrera como compositora, escribe y estrena su *Premier Trio para violín, cello y piano* (1884), que dos años más tarde será interpretado por la Sociedad Nacional de Música. En 1885 escribe su *Misa a seis voces con orquesta y órgano* y su *Cuarteto de cuerda*. Al año siguiente compone su primera sinfonía *Jeanne d'Arc*, a la que le siguen la suite orquestal *Atala y René* (1887) y el *Tema y variaciones para piano* (1887).

En 1888, con 23 años, se casa con Émile Strohl, de origen alsaciano y alférez de navío de profesión. De este matrimonio nacieron cuatro hijos: Marguerite (1889 – 1958), Madeleine (1890 – 1959), Émile (1892 - 1978) y Marie-Louise (1898 –1996). Durante los años de su primer matrimonio, con cuatro hijos pequeños, Rita compaginaba su carrera como compositora con su actividad pianística en conciertos con fines benéficos o sociales. Su marido apoyaba su carrea y la animaba a componer, fue él quien le sugirió que compusiera melodías para los textos de *Chansos de Bilitis* de Pierre Louÿs, dando lugar así a una de sus obras más importantes.

Del total de las obras compuestas por Strohl, solo diez fueron publicadas. Su primera publicación tuvo lugar en 1886, cuando tan solo tenía 21 años. Colaboró con cinco editores diferentes: Durand Schoenewerk, J. Paris, Enoch, Firmin Toledo y Edouard Moullé. Entre 1886 y 1904 las publicaciones tienen una regularidad casi anual. Strohl era una compositora reconocida en vida, muestra de ello son sus contratos editoriales y las numerosas interpretaciones de sus obras. Destacan los conciertos en la sala de la Bodiniere (París) durante el año 1900, el monográfico que ofrece la cantante Jane Bathori en Bruselas en 1903 y

posteriormente en 1924 acompañada al piano por Germaine Tailleferre, así como varias interpretaciones en los conciertos Lamoureux en 1904, 1911 y 1931, en el último tiene lugar el estreno de *La femme pécheresse*, cuarta y última parte de su ciclo operístico cristiano. Además, en 1897 es aceptada en la Sociedad de Autores, Compositores y Editores de música.

El verano de 1900 supone un punto de inflexión en la vida y la carrera de Rita; Émile Strohl muere de sepsis a los 36 años, al mismo tiempo que su carrera despega. En 1901 es mencionada en varios artículos: el análisis de Guillaume Danvers en el periódico *Le Monde Moderne*, sobre las Canciones de Bilitis, y el artículo *Les Femmes compositeurs*, por Cecile Max, en el periódico *La Fronde*, por destacar algunos.

Madame Strohl ne se contente pastoujours, comme Beethoven et Berlioz, d'unprogramme succinct et de quelqueslignes: ce sont de véritablespoèmes, des scènesdramatiquesqu'elle imagine et qu'elle traite ensuite d'unefaçonmagistrale. Nous croyonsnéanmoins, malgrétoutel'habilité et l'intelligencedépenséesdans ces oeuvresd'ungenrespécial, nepasdevoirl'encouragerdanscettevoie, et ce, puer les raisonscidessus. [Madame Strohl no se contenta siempre, como Beethoven y Berlioz, con un breve programa y unas pocas líneas: imagina verdaderos poemas, escenas dramáticas que luego trata de forma magistral. Creemos, sin embargo, que, a pesar de toda la habilidad e inteligencia gastada en estos trabajos de tipo especial, no debemos alentarla de esta manera, por las razones expuestas anteriormente.] (Moullé,1900)

Se empiezan a percibir en su obra las influencias simbolistas y espirituales, compone las sinfonías *La Forêt* (1901) y *La Mer* (1902), que fueron interpretadas en los conciertos Lamoureux con gran acogida (1911). La compositora lleva una vida muy independiente y su principal objetivo artístico es la exploración musical más allá del medio puramente instrumental. Sus obras son cada vez más ambiciosas, extensas y de mayores proporciones, culminarán con la composición de *Les nocesspirituelles de la Vierge Marie* en 1904, iniciando así la segunda etapa de su obra.

En su vida personal, Strohl conoce a René Billa en 1903. Él era un joven de 19 años, ella tenía 38, llevaba 3 años viuda y tenía 4 hijos de 14, 13, 11 y 5 años a su cargo. Billa también era conocido como Richard Brugsthal (nombre de inspiración wagneriana), era pianista, pintor y posteriormente será maestro vidriero. Iniciaron así una relación de colaboración entre compositora y pianista, en la que Billa interpretaba obras de Strohl. En 1908 contraen matrimonio y juntos se embarcan en la construcción del Théâtre de La Grange en Bièvres.

La Grange estaba destinado a acoger los *Fresques Lyriques* de Strohl, obras dramáticas de enormes dimensiones, que requerían de aparatos complicados y grandes decorados. Larronde (1931) menciona una crisis en torno a esta época, seguramente a nivel artístico puesto que los datos personales no evidencian ningún acontecimiento merecedor de tal adjetivo. Rita decide abandonar su exitosa carrera en París para dedicarse a la creación de su obra, lo que ella consideraba su Misión. Sin embargo, esta decisión artística fue en detrimento de su carrera como compositora, puesto que París, con su política musical, era el centro de la vida cultural y ella quedó, de esta forma, desconectada de los círculos artísticos necesarios para seguir desarrollando su carrera.

Prefería el silencio y la libertad de su arte a los aplausos y la esclavitud de la celebridad. Ciertamente podría haber hecho otra cosa. Pero retirarse del mundo, en medio de su nueva gloria, para emprender una nueva hazaña, es un ejemplo de valentía, que al menos vale la pena por su rareza. (Larronde, 1931, p.36)

El proyecto de La Grange se ve interrumpido por el estallido de la Primera Guerra Mundial. Los años 20 se inician con la muerte de su padre, Jules La Villete, en 1921 y terminan con la venta de La Grange en 1928, debido a problemas económicos. En 1930, Rita tiene 65 años y termina su matrimonio con René Billa, quien se casa con Mademoiselle Hadamard. En 1931 se

estrena *La femme pécheresse* en los Conciertos Lamoreux, bajo la batuta de Albert Wolff y compartiendo programa con la *Sinfonía Heroica* de Beethoven, el *Concierto para piano* de Grieg y extractos de *Parsifal*, *Sigfrido* y la *Valquiria* de Wagner. En 1939 se retransmiten las *Chansons Bilitis* por la radio. Finalmente, Strohl muere el 27 de marzo de 1941 en La Gaude, cerca de Niza, donde se había trasladado a vivir con su hija Marie-Louise.

2.2. LA OBRA DE RITA STROHL

La producción musical de Strohl puede dividirse en dos partes. Como destaca Le Coz (1991), hay una relación entre los géneros que trata y las etapas de su vida.

La primera etapa (1879 – 1904) de su obra destaca especialmente por la influencia programática de sus obras, tanto en las sinfónicas como en las camerísticas. Entre las obras a gran escala de esta etapa, la única que no es programática es la *Misa a seis voces* (1885), para orquesta de cuerdas y gran órgano, que fue interpretada en las catedrales de Rennes y Chartres y en la Iglesia de San Servan y cuya partitura se encuentra en paradero desconocido, probablemente se perdió durante los bombardeos de las Guerras Mundiales. Sus obras sinfónicas presentan un marcado carácter programático desde el primer momento, comenzando por la *Symphonielyrique: Jeanne D'Arc* (1885-1886), para orquesta, solo y coro, que se interpretó en Lorient en 1897 y se quemó en un incendio (entre 1906 y 1908). En 1887 compone la suite orquestal *Atala y René* y posteriormente las sinfonías *La forêt* (1901) y *La mer* (1902).

En la primera etapa destaca especialmente su producción camerística, por la cantidad, calidad y diversidad de agrupaciones para las que compone. Escribe obras para dúo, trío, cuarteto, quinteto y septeto (Ver catálogo de obras en el Anexo 1). Además, podemos observar cómo, progresivamente, Strohl va tomando inspiraciones más simbolistas y las obras adquieren un cariz programático: desde el *Cuarteto de cuerdas* (1885), pasando por la *Sonate de la mer* para viola, cello y piano (1892), que tiene un programa evocativo, hasta llegar a la *Sonate Dramatique: Titus et Bérénice* (1898), que presenta un programa explícitamente narrativo de carácter dramático.

Strohl abandona los géneros sinfónico y camerístico durante su segunda etapa, en la que se dedica a un género que no había tratado anteriormente, la ópera. Sin embargo, el único género que está presente a lo largo de toda su vida es la canción. De 1887 a 1901 compone unas cincuenta *melodies*, entre las que se incluye la colección *Bilitis: 12 chantsextraits des chansons de Bilitis de Pierre Louys* (1900), que fue su mayor éxito editorial (la primera edición de 500 ejemplares se agotó rápidamente y la segunda tuvo el mismo éxito) y seguramente su obra más interpretada y conocida. De los 20 compositores que pusieron música a los poemas de Louys, incluyendo entre ellos a Debussy, Strohl fue la primera (Le Coz, 1991).

Las influencias simbolistas de la música de Strohl resultan obvias cuando analizamos su producción de *melodies: 20 poesies de Baudelaire* (1894), *Poesies de Paul Verlaine* y *Theophile Gautier* (1897) y *Sur L'herbe* poesía de Verlaine para voz y piano (1898), entre otras. El movimiento simbolista tenía como objetivo liberar a la poesía de la necesidad de transmitir el significado exacto de las palabras, lo que concuerda muy bien con el ideal musical de Rita Strohl y le permite alcanzar un misticismo que trasciende las palabras y la música. Gracias a Jane Bathori, cantante y amiga de la compositora, se dieron a conocer las obras vocales de Strohl, desde la primera emisión de *Bilitis* en la radio en 1939, hasta el ciclo de melodías dedicado a la compositora en la O.R.T.F en 1949 (póstumamente), pasando por numerosos conciertos, dentro y fuera de Francia.

En su segunda etapa, Strohl se dedica exclusivamente al género dramático. Lo que ella denomina frescos líricos son conjuntos de óperas al estilo wagneriano, que se inician en 1904 con *Les nocesspirituelles de la vierge Marie*. Es en 1909 cuando Strohl acude a ver a Edmond Bailly, librero y editor especializado en el celtismo e hinduismo. Le Coz (1991) encontró entre las pertenencias que han conservado los descendientes de la compositora, un libro titulado La

Tetralogía que estaba dedicado a M. E. Bailly, Le Coz especula que seguramente fuera un regalo del librero a Strohl, sabiendo de la admiración que la compositora tenía por Wagner (1991, p. 61)

Strohl compuso tres ciclos líricos, para los que también escribió el libreto. El ciclo cristiano fue compuesto entre 1904 y 1918 y tiene 4 partes: *Les nocesspirituelles de la Vierge Marie, Le promeneur de Ciel, Saint Jean-Baptisteaudésert* y *La femme pécheresse qui répentit des parfums su les pieds de notreSeigneurJésus-Christ*. El ciclo celta o la *Legende de Hu-Gadarn* fue compuesto entre 1910 y 1911 y tiene 5 partes: *Le Destin, Koridwen, L'Anthanor, Le Dieudit...* y *Taliésin*. Al componer *Hu-Gadarn*, Strohl tuvo cuidado de que la duración de los “días” no fuera demasiado larga y de no escribir diálogos muy extensos y cansados, no quería que se le reprochara lo mismo que a Wagner. El ciclo hindú o *Le SuprêmePurusha* comienza a componerlo en 1923 y queda inacabado. Se divide en siete días: *L'Oefd'or, Le Padma, La conquette de l'Ambrosie, La grande faveurd'Hiranyakacipu, Prahada, Le triomphe de Dali* y *Les trésorsd'Hrishikeça*. No está orquestado, existe una versión para 6 pianos y canto. Strohl consideraba que en ese momento no contaba con los recursos técnicos necesarios para orquestar esa obra: “los músicos del futuro tendrán que inventar nuevos instrumentos electroacústicos, para sustituir tanto al director como a los músicos de orquesta que ya no poseen la técnica suficiente. El futuro, por lo tanto, permanece, sobre todo, en la investigación pura” (Le Coz 1991, p. 65). Sus obras líricas están marcadas por un fuerte misticismo y simbolismo, tiene un gusto especial por el misterio y el mundo esotérico, que se ve reflejado en las anotaciones de la partitura, pero especialmente en los prólogos de sus obras.

2.3. LAS INFLUENCIAS DE RITA STROHL

Entre las personas que más influenciaron su vida y su obra se encuentra su segundo marido, Richard Brugsthal. Junto a él se embarcó en el ambicioso proyecto de La Grange, lugar para el que estaban destinados sus tres ciclos líricos. Sin embargo, también podemos observar la influencia indirecta que Rita Strohl recibe por parte de otros autores y movimientos estéticos debido al contexto en el que vivía.

En primer lugar, la música instrumental romántica francesa ha estado relacionada con el *programatismo* desde sus inicios, siendo Berlioz y David las figuras más destacadas de la generación anterior a Strohl. La intención de la música programática era apelar a las emociones más profundas del oyente, estimular su imaginación con sugerencias poéticas y dramáticas que aparecían escritas en los programas y que ayudaban a contextualizar el contenido puramente musical de la obra y a acercar al oyente al universo creativo del compositor.

La música programática francesa trasladaba el drama de la ópera al concierto, pero este drama tenía un matiz diferente puesto que, al librarlo de las restricciones operísticas tradicionales, era más intimista, centrándose en las emociones del alma más que de los personajes. Como destaca Cornell (1997), la amplitud de la visión dramática de Berlioz superaba en mucho las estrechas limitaciones de las formas operísticas tradicionales y, de hecho, sus mezclas o transformaciones de los géneros concertantes (*Symphoniefantastique, Harold en Italie, Romeo et Juliette, la Damnation de Faust*) podrían considerarse como óperas sin los obstáculos del escenario, el decorado o el vestuario.

Sin embargo, el gran referente del programatismo es Liszt. Para él la música de programa era un medio por el que alcanzar la sublimación y un vínculo con las ideas poéticas más profundas. Los programas no pretendían sustituir las relaciones musicales de la obra, sino describirlas de forma más completa. Eran descripciones estéticas significativas de la experiencia musical, no títulos sugerentes que buscaban ser efectistas. El programa es un elemento constituyente de la obra en sí, de forma que la música programática es capaz de trascender tanto el programa como la música.

En oposición al programatismo encontramos la música absoluta, que contaba con Hanslick como uno de sus mayores defensores. Este movimiento rechazaba los poemas sinfónicos y defendía que las formas tradicionales alemanas simbolizan la música pura. Sin embargo, muchos compositores como Liszt, Smetana y Strauss, articularon la forma de sus obras según la tradición de la música absoluta al mismo tiempo que aplicaban un programa, dando lugar a formas híbridas como los poemas sinfónicos, del mismo modo que hace Strohl en su *Sonate Dramatique*. En este caso, la expresión *sonata dramática* sería equivalente a *poema sinfónico* en el ámbito camerístico, en la medida en que combina modelos formales de la tradición de la música absoluta (sonata, tema y variaciones, rondó) con la dimensión programática.

Por otro lado, es innegable la influencia de Wagner en la obra, las ideas y la vida de Strohl. En lo que la compositora denomina su Misión se observan muchos paralelismos con Wagner. Ambos escriben género operístico a gran escala y son reacios de llamarlo ópera (tragedias líricas en Wagner y frescos líricos en Strohl), ambos construyen un teatro para la interpretación de sus obras líricas (Bayreuthy La Grange), ambos escriben sus propios libretos y comparten una visión de arte como suma de todas las artes. Hasta qué punto Strohl ha recibido influencia de Wagner solo se podrá saber una vez se hayan analizado sus frescos líricos y comprado con las tragedias líricas.

A pesar de la afinidad que Strohl tenía con la figura de Wagner, la relación que tenía Francia y el universo musical parisino con el compositor era bastante complicada y contradictoria. Por una parte, se encontraban los músicos que, llevados por el impulso de definir la identidad nacional francesa, para evitar los efectos de un dominio cultural extranjero, se vieron atraídos por el modelo de ópera nacionalista de Wagner. Para ellos la música de Wagner supuso una liberación del contenido emotivo y dramático, a través de recursos armónicos, formales y de orquestación, nunca antes explorados. La música de Wagner se difundió, en parte, gracias a la Sociedad de Conciertos, los Conciertos Populares y los conciertos Lamoureux. Esta curiosidad de los compositores llevó a muchos a estudiar la música de Wagner, e incluso a asistir al Festival de Bayreuth. Pero algunos, como Debussy, pasaron de la fascinación al rechazo, sobre todo debido a los principios y la filosofía que sostenía Wagner.

En general se observó un desprecio generalizado, a nivel social, de todo lo que tenía que ver con el ámbito germánico, en el contexto posterior a la guerra Franco-Prusiana. Los compositores franceses tradicionalistas que se posicionaron explícitamente en contra de Wagner y la música extranjera, recibieron el apoyo de la administración, cuya preocupación era preservar la cultura francesa a toda costa. Al público general y los intelectuales franceses no les importaban las innovaciones musicales de Wagner, puesto que sus escritos teóricos fueron recibidos con una perspectiva muy politizada. Incluso los músicos más defensores de Wagner tenían que matizar algunas de sus ideas, puesto que, de aplicarlas de forma literal en sus obras, serían tachados de antinacionalistas. Esta situación contradictoria a la que se tuvieron que enfrentar los músicos hace que sea imposible entender las obras de este periodo sin tener en cuenta la música y figura de Wagner.

3. SONATE DRAMATIQUE: TITUS ET BÉRÉNICE. ANÁLISIS

3.1. PUBLICACIÓN Y ESTRENO

A pesar de que Rita Strohl compuso la *Sonate Dramatique* en el año 1892, no se publicó hasta 1898 por la editorial Enoch et Cie, con quien colaboró entre 1890 y 1898. En esta edición podemos observar que está dedicada al cellista Charles Furet, que fue alumno de Delsart. La partitura que se analiza en este trabajo se trata de una digitalización de la copia editada que se encuentra en la biblioteca del conservatorio de París (número de registro: -L. 16 545) y que fue donada por Imbert, crítico musical que escribía en *Le journal des débats* (Le Coz, 1991).

En cuanto a su estreno, no se ha encontrado registro de este en ninguno de los documentos a los que se ha tenido acceso. Es más, en Sensbach (2001) figura como fecha desconocida. Sin embargo, en este trabajo se sugieren dos posibles fechas de estreno de la sonata. En Le Coz (1991) quedó recogida la información de los programas conservados en el archivo familiar. Gracias a estos documentos podemos fechar las interpretaciones y estrenos de muchas de sus obras. En cuanto a la *Sonate Dramatique*, solo aparece mencionada en una interpretación el 5 de junio de 1914, a cargo del cellista L. Boulnois y al piano, Richard Brugsthal. Sin embargo, se ha encontrado el programa de un concierto anterior, el 20 de junio de 1897, donde se recoge la interpretación de la sonata para cello y piano en el conservatorio de Rennes por el profesor de violoncello, Montecchi.

A pesar de la diferencia de nomenclatura (siempre se refiere a la *Sonate Dramatique* como *Sonate Dramatique: Titus et Bérénice* o simplemente *Titus et Bérénice*, nunca como sonata de violoncello) y debido a que no hay constancia de que Strohl haya compuesto otra sonata para violoncello y piano, es muy probable que este programa se refiera a una interpretación de la *Sonate Dramatique*. Antes de afirmar que esta interpretación se trata del estreno, sería necesario revisar los documentos, en especial el archivo de obras elaborado por la propia Strohl, donde se podría confirmar que la *Sonate Dramatique* es la única sonata para cello y piano de la compositora. De ser así, el estreno habría tenido lugar en 1897, un año antes de su publicación. Si no es posible confirmar esta fecha como el estreno, la única interpretación de la *Sonate Dramatique* de la que tenemos constancia documental es la de 1914.

3.2. BÉRÉNICE DE RACINE Y TRATAMIENTO DEL PROGRAMA

La *Sonate Dramatique* basa su programa en la obra de teatro *Bérénice* (1670) de Racine. En esta obra, desarrollada en 5 actos, encontramos tres personajes principales que se encuentran en una dinámica de triángulo amoroso: Titus, Berenice y Antiochus. Titus y Berenice están prometidos, pero Titus acaba de ser coronado emperador y la ley prohíbe que tome por esposa a una mujer que no sea romana, Berenice es reina de Palestina. Por otro lado, Antiochus, que es amigo íntimo de Titus, también está enamorado de Berenice, se confiesa y espera que ella elija. Es conocida como la tragedia sin muertes, puesto que toda la tensión dramática proviene de la incertidumbre de la situación y las decisiones de los personajes. Su final trágico culmina con la elección de Titus de anteponer Roma al amor que siente por Berenice.

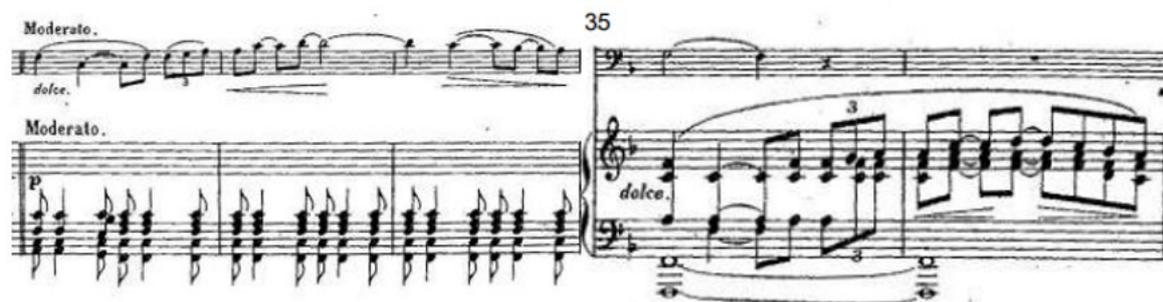
Strohl se inspira en esta obra de teatro de una manera un tanto peculiar; en lugar de ser una narración completa de la obra de teatro, elige momentos concretos para cada movimiento, que son narrativos a nivel interno, pero que están yuxtapuestos los unos respecto a los otros. Además, enfoca cada movimiento de la sonata desde perspectivas diferentes, lo que le permite adentrarse en la psicología de los personajes. El primer movimiento está enfocado desde la perspectiva de Titus, el segundo desde una perspectiva externa, el tercero se adentra en el personaje de Berenice y en el cuarto están presentes las perspectivas de ambos amantes. Cabe destacar que en la obra de Strohl no aparece en ningún momento la tercera parte del triángulo amoroso, Antiochus, centrándose así en el drama personal del deber contra el amor. Queda reflejado en la partitura con la siguiente cita extraída del prólogo de *Bérénice* (1670): "Titus, que amaba apasionadamente a Berenice, y que incluso, según se creía, había prometido casarse con ella, la alejó de Roma, a pesar suyo y de ella, en los primeros días de su imperio." (Prefacio de la obra *Berenice* de Racine).

El texto que acompaña al primer movimiento combina pensamientos de Strohl con una cita de Racine: La incertidumbre de Tito... la pasión... la esperanza de doblegar a Roma, que, "Por una ley que no se puede cambiar / no admite con su sangre ninguna sangre extranjera". (Racine). Gracias este paratexto podemos identificar tres emociones clave (incertidumbre, pasión y esperanza) que se trasladan a un plano musical en diferentes materiales temáticos a los que, por

sus características musicales y programáticas, este análisis los ha nombrado como: tema de la Esperanza (Fig. 1) y tema de la Incertidumbre (Fig. 2). La pasión no se materializa como un tema propiamente dicho, sino que la compositora consigue generar esta emoción a través de las modificaciones temáticas de los materiales anteriores.

En el primer movimiento se aprecia el conflicto interno de Titus, que se evidencia en la música a través del tema de la Esperanza (A1) y el motivo de la Incertidumbre (B1). El tema de la Esperanza (Fig. 1) se puede relacionar con el amor de Titus. Reaparece hasta en cuatro ocasiones diferentes a lo largo del movimiento, la cabeza del tema siempre se mantiene, pero, en ocasiones, Strohl lo prolonga a través de la elaboración motivica de forma que encontramos variaciones en las diferentes apariciones.

Figura 1: Tema de la Esperanza (Mov. I, c. 32 – 36)



Nota: *Sonate Dramatique: Titus et Bérénice* de Rita Strohl (París: Enoch, 1898).

El tema de la Incertidumbre (Fig. 2) también se puede relacionar con el Imperio. Tiene un carácter de pregunta y los puntillos le dan un matiz militar. Este material aparece en varias ocasiones durante el movimiento y a lo largo de la sonata. A diferencia del tema de la Esperanza, no sufre ningún tipo de evolución temática, aunque el motivo de puntillos se aplica a otros conjuntos de notas durante el desarrollo, destacando las secciones de mayor tensión. También aparece simultáneamente con otros temas, lo cual puede tener una lectura dramática muy interesante, puede insinuar las dudas de Titus con respecto al otro material que esté sonando.

Figura 2: Tema de la Incertidumbre (Mov. I, c. 67 – 75)



Nota: *Sonate Dramatique: Titus et Bérénice* de Rita Strohl (París: Enoch, 1898).

Mientras que el primer movimiento es un claro relato del conflicto interno de Titus, el segundo movimiento tiene un carácter más de Scherzo. Aquí Strohl no utiliza ninguna cita de Racine, sino que decide mostrarnos su visión de la vida cotidiana de Berenice: “Estancia de

Berenice. Sus damas de compañía intentan entretenerla con canciones y bailes” (Strohl). Muestra los orígenes palestinos de la Reina y de sus damas de compañía a través de sonoridades que buscan el exotismo con diferentes recursos rítmicos, melódicos y armónicos (Fig. 3). En este movimiento no aparece material presentado previamente, puesto que, si seguimos el desarrollo dramático, Berenice todavía no es consciente de las dudas de Titus, por lo que no tienen cabida el tema de la Incertidumbre ni de la Esperanza.

Figura 3: Introducción del segundo movimiento (Mov. II, c. 1 – 4)



Nota: *Sonate Dramatique: Titus et Bérénice* de Rita Strohl (París: Enoch, 1898).

El tercer movimiento es el corazón de la sonata, es el más emotivo y de gran belleza. Al igual que en el primer movimiento, el paratexto de la partitura combina palabras de Strohl con una cita de Racine: Berenice lo sabe todo... Titus a pesar de su amor, la sacrifica al Imperio. Berenice: "Estoy inquieta, corro, lánguida, abatida / La fuerza me abandona, y el descanso me mata" (Racine). A nivel dramático este movimiento tiene la función de un monólogo en el que Berenice nos muestra todas sus emociones y, por sus características musicales, tiene muchas similitudes con los Lamentos operísticos. Presenta una forma ABA en la que A sería el lamento de Berenice, mientras que en B reaparecen temas del primer movimiento, en concreto el tema de la Esperanza (c.39-49) y D1 (c. 68-81). A modo de pequeñísima coda, aparece el tema de la Incertidumbre (c. 122-130), de forma que se prepara el enfrentamiento del siguiente movimiento. Si hacemos una lectura dramática de la forma, Berenice se lamenta por su amor perdido, en cierto momento parece recuperar la esperanza, pero no dura porque vuelve a aparecer el lamento, para terminar con incertidumbre en cuanto a su futuro.

El paratexto del cuarto movimiento combina también palabras de Strohl y de Racine: El terrible momento se acerca, la separación se llevará a cabo. Escena de amor - desamor. Tito: "Este día lo supera todo. Nunca he confesado / que te amara con tanta ternura / y nunca..." Berenice: "¡Me amas, me apoyas / y sin embargo me voy y tú me lo ordenas! ¡Ah, cruel! ¡Por piedad, muéstrame menos amor! " (Racine). Es el más tumultuoso de todos los movimientos, representa la desgarradora ruptura de los amantes. Está muy presente el material del grupo A, todo el desarrollo se centra en él y tiene un carácter muy agitado. El material del grupo B, en modo mayor, ofrece contraste, aporta ligereza y tiene un carácter en cierto modo resignado. Finalmente reaparece el tema de la Esperanza (c. 265-310), en este contexto se puede interpretar como una promesa entre los amantes de amarse a pesar de la separación, o bien como un recuerdo del momento en que su relación era feliz.

3.3. ANÁLISIS DE LA PARTITURA

Conforme recorremos los cuatro movimientos de *Sonate Dramatique: Titus et Bérénice*, encontramos elementos rítmicos, melódicos o armónicos que, estando presentes en uno de los movimientos, recuerdan temas que originalmente pertenecen a otro. Por esta razón, podemos denominar esta obra como una sonata cíclica.

Aunque ya durante el siglo XIX compositores como Berlioz, Schumann y Liszt utilizaban elementos y formas cíclicas, en la actualidad se asocia especialmente con la música francesa de finales del XIX y principios del XX. La forma cíclica fue una de las respuestas de la música francesa a la tradición clásica alemana. A los compositores franceses les atraía especialmente la idea de poder generar una estructura “narrativa” dentro de la música absoluta. De esta forma consiguen trasladar la idea wagneriana del leitmotiv a la música absoluta.

Aunque esta forma se aplicó al ámbito instrumental, especialmente al sinfónico, en la música de cámara se desarrolló la denominada sonata cíclica. Entre las obras más importantes con este tipo de organización estructural destacan: la Sonata para violín y piano en La mayor de Franck (1886) y los cuartetos de cuerda de Franck (1889-90), Debussy (1893) y Ravel (1903).

La principal diferencia de estas obras con la *Sonate Dramatique* es que no están basadas en un programa, reutilizan materiales sin seguir una estructura marcada por un programa externo. Strohl enmarca su sonata en la obra de teatro de Racine, por lo que las modificaciones y transformaciones motivicas del material que reaparece en otros movimientos están condicionadas por el programa y subordinados a éste.

Para la designación del material temático a lo largo del análisis, se han asociado los temas con su pertenencia a un grupo temático, de la siguiente manera:

1. Se denomina A1, 2, etc a todos los temas del grupo A en la forma sonata
2. Se denomina B1, 2, 3, etc a los temas del grupo B en la forma sonata
3. Se denomina D1, 2, 3, etc a los temas del desarrollo en la forma sonata
4. Se denomina A1, 2, etc a todos los temas de la sección A en la forma ABA
5. Se denomina B1, 2, 3, etc a los temas de la sección B en la forma ABA

El material que reaparece se designa con la nomenclatura del primer movimiento en el que es expuesto o, en el caso de los temas de la Esperanza y la Incertidumbre, bajo el nombre con relevancia dramática. A continuación, se hará un comentario sobre cada movimiento, resaltando las características más importantes de cada uno.

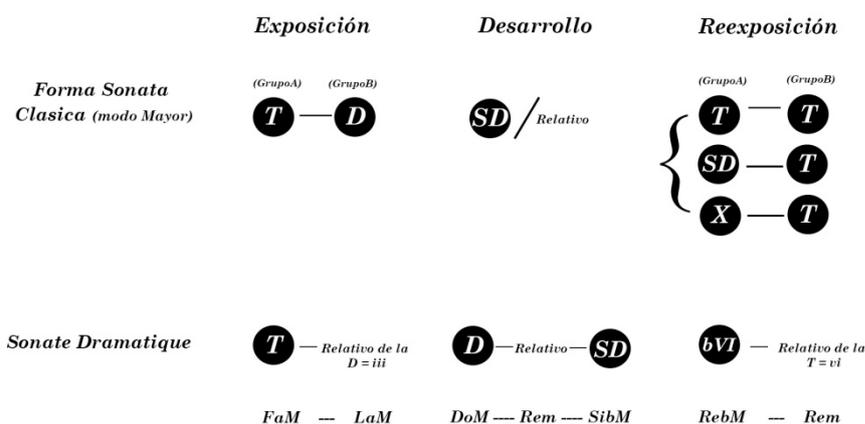
3.3.1. Primer movimiento

El primer movimiento presenta una forma sonata, que destaca especialmente por su plan tonal inusual. Al tratarse de una sonata en tonalidad mayor, lo esperado en la exposición es ir de la Tónica a la Dominante (Fig. 7). Sin embargo, Strohl va de la Tónica (Fa M) al relativo menor de la Dominante (la m). Este movimiento tonal a distancia de tercera es muy característico de las obras del *fin de siècle*. Sin embargo, lo que hace especial a la obra de Strohl, es que, a través de este típico movimiento tonal, consigue tener en una sonata mayor el contraste de modo característico de las sonatas menores que ocurre entre los grupos A y B de la exposición, haciendo de esta sonata una obra muy interesante a nivel compositivo. Además, con respecto a las sonatas en tonalidad menor, observamos una inversión de la relación menor-mayor en la exposición, de forma que en la *Sonate Dramatique*, el grupo A es mayor y el grupo B es menor.

La sección central es más habitual en comparación con la exposición. Comienza en Do M (dominante de Fa), aunque rápidamente va a Re m (relativo de Fa M) y luego a Si b (subdominante de Fa). El plan tonal del desarrollo sigue la tradición clásica, al empezar en la Dominante, que además enuncia el tema A1, y luego ir a la región del relativo y la

subdominante. Lo esperado en la reexposición sería que los grupos A y B estuvieran ambos en la Tónica, es decir, Fa M. Sin embargo, se reexpone el grupo A en Re b M y el grupo B en re m. El hecho de que el grupo A aparezca en una tonalidad que no es la tónica es algo poco común pero no extraño. El grupo B, al igual que en la exposición, en lugar de estar en la tonalidad esperada (Do M en la exposición y Fa M en la recapitulación), está en su relativo (la m en la exposición y re m en la recapitulación) (Fig. 4). Es destacable que, en la reexposición, los bloques A y B estén a distancia de medio tono, esto es debido a que Re b M es el sexto grado de Fa m y Re m es el relativo de Fa M, aquí se destaca especialmente el concepto de tonalidad extendida.

Figura 4: Comparación: Plan tonal de la forma sonata clásica y plan tonal del Mov. I de la Sonate Dramatique



Nota: *Sonate Dramatique: Titus et Bérénice* de Rita Strohl (París: Enoch, 1898).

A nivel temático es especialmente relevante la sección central. Los temas que aparecen en el desarrollo están muy relacionados con materiales ya presentes en la exposición: el antecedente de D1 está relacionado con material de A2 (Fig. 5) y D2 está formado por material de A2 (antecedente) y B1 (consecuente), mientras que D3 (Fig. 6) expone material nuevo, que comparte carácter con B1. Que aparezcan temas nuevos en el desarrollo no es algo fuera de lo habitual, como podemos ver en la Sinfonía de los Adioses de Haydn o en Beethoven op.10 n°1. La función tradicional de esta sección es el desarrollo de los temas principales, sin embargo, aunque aparecen elementos de A1 (Tema de la Esperanza) y B1 (Tema de la Incertidumbre), los reserva para no agotarlos, ya que reaparecerán en otros movimientos. Otro material importante es el motivo de trémolos/trinos que aparece en la introducción, las transiciones y la coda, que también es utilizado en el cuarto movimiento.

Figura 5: Extractos de A2 (Mov. I, c 47-48), D1 (Mov. I, c. 106-107) y D2 (Mov. I, c 126-127)



Nota: *Sonate Dramatique: Titus et Bérénice* de Rita Strohl (París: Enoch, 1898).

Figura 6: Extracto de D3 (Mov. I, c. 157 - 162)



Nota: *Sonate Dramatique: Titus et Bérénice* de Rita Strohl (París: Enoch, 1898).

Para concluir podemos afirmar que el primer movimiento de la *Sonate Dramatique* es innovador en el planteamiento tonal de la exposición, que también se ve reflejado en la reexposición, mientras que la sección central es más tradicional en este aspecto. También destaca la relación de tercera entre las tonalidades que afirma y el concepto de tonalidad extendida, características actualizadas con los compositores más vanguardistas de la época. Además, emplea acordes con sonoridades que se consideraban modernas en la época, como las dominantes de quinta aumentada y acordes con sextas añadidas. También podemos observar el uso de acordes de cuatro notas con una intención más colorista que tensional o resolutive, siendo muy evidente en los acordes semi-disminuidos.

3.3.2. Segundo movimiento

El segundo movimiento presenta una forma sonata incompleta, al estilo de otras obras de media duración del estilo romántico, como las *Baladas* de Chopin. La exposición es una clara forma sonata, hay una sección central y la reexposición está acortada o incompleta. Aunque también podría interpretarse la forma como un rondó debido a que el material de A1 reaparece en varias ocasiones y hay secciones de música intercaladas que podrían considerarse episodios. Sin embargo, como las apariciones de este material son fragmentos del tema y de carácter discreto, se considera que tienen más importancia a nivel programático que formal.

En cuanto al plan tonal, difiere ligeramente de lo que esperaríamos en la forma sonata tradicional. El movimiento tonal entre los grupos A y B de Tónica (Re M) a Dominante, se ve enriquecido por breves modulaciones a otras tonalidades a distancia de tercera de la Tónica (Si m y Fa# m). El desarrollo comienza con un cambio de modo a La m, muy típico en las sonatas románticas mayores puesto que se conseguía un gran efecto al terminar la exposición en la dominante y comenzar el desarrollo con el quinto grado menor. La sección central expone el tema B en la dominante y posteriormente, presenta material nuevo en la subdominante (sol M). En la reexposición observamos que el grupo A y B no se enuncian ambos en la Tónica, sino que aparecen igual que en la exposición, con el movimiento de Tónica a Dominante. A continuación, se reitera el material de A en la Tónica.

En cuanto al material temático, A2 está muy relacionado con A1. En el grupo B solo encontramos un tema (B), el resto es material que tiene más importancia a nivel de construcción que a nivel temático, a excepción de los momentos que recuerdan material de A. El material del desarrollo contrasta con el carácter de danza de la exposición, es más homofónico y tiene similitudes con algunos momentos de la introducción del primer movimiento.

Este movimiento destaca mucho por la sonoridad, que busca imitar giros exóticos. Strohl juega a ornamentar las armonías principales, dando lugar a multitud de dominantes secundarias, en las que utiliza notas añadidas para darles más color. Destacan sobre todo los acordes de 5 notas (con novena), los acordes con 6 añadida y las dominantes de 5 aumentada. También utiliza muchas dominantes que no tienen 3 y 5, sino 7 y 9.

Cabe destacar la siguiente sección (Fig. 7), en la que se observa movimiento de acordes en paralelo para contextualizar la armonía de un tema. En ese momento, los acordes no se comportan según su función tonal, sino que se despojan de ella. Esta técnica, que posteriormente caracterizará la música de Debussy, es muy avanzada para el año de composición de la sonata. Sin embargo, solo a través del análisis de otras obras de Strohl será posible llegar a conclusiones significativas de lo que esta pequeña muestra de acordes sin función tonal implica.

Figura 7: Acordes en paralelo sin función tonal (Mov. II, c. 144-148)



Nota: *Sonate Dramatique: Titus et Bérénice* de Rita Strohl (París: Enoch, 1898).

3.3.3. Tercer movimiento

En el tercer movimiento de la *Sonate Dramatique* observamos varias ideas que tienen similitudes con el tercer movimiento de la sonata para violín de Franck (1886). Ambos cumplen la función de corazón emocional de la sonata, se observan melodías con cambios de octava (Fig. 8) que aportan mucha expresividad y en ambos reaparecen temas de movimientos anteriores. El tercer movimiento de la sonata de Strohl presenta una clara forma ABA'. En la sección central se recupera material del primer movimiento: A1 o tema de la Esperanza (c. 39-49) y D1 (c.72-81). También reaparece B1 o tema de la Incertidumbre (c. 122-130) a modo de pequeña coda.

Figura 8: Fragmento de A2 (Mov. III, c. 25 - 36)



Nota: *Sonate Dramatique: Titus et Bérénice* de Rita Strohl (París: Enoch, 1898).

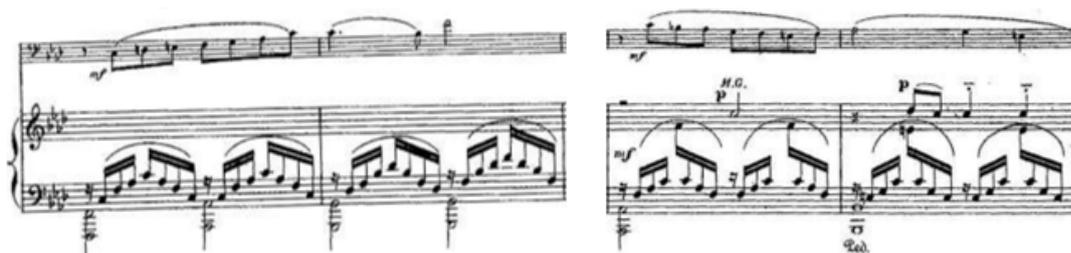
En cuanto al plan tonal, el movimiento está en La m-Do M, debido al concepto de tonalidad extendida. El material de las secciones A y A' se encuentra en estas tonalidades. La sección B comienza en La M (la tónica mayorizada) y se mueve a distancia de tercera a la tonalidad de Fa (Mayor y menor). Desde este punto realiza modulaciones a distancia de 5ª justa, pasa por Si b m y Mi m, antes de volver a La m en A'. Aunque la relación entre estos centros tonales (Si b, Mi y La) es de dominante-tónica, el hecho de que sean menores implica que no está presente la sensible y, de esta forma, se suaviza el efecto tensión-distensión, logrando una modulación fluida y acorde al carácter dramático del movimiento. Presenta una estética muy romántica, puesto que toda la emoción se consigue a través de la melodía, con sus descensos simulando el lamento y los grandes saltos que generan mucha expresividad.

3.3.4. Cuarto movimiento

El cuarto movimiento presenta una clara forma sonata con su desarrollo centrado en el material del grupo A. Se caracteriza especialmente por su coda, en la que no solo reaparece material motivico del primer movimiento, sino que hay grandes secciones que son una reproducción literal, con pequeñas variaciones de figuración; por ejemplo, el final del primer movimiento (c. 319 – 331) y el final del cuarto movimiento (c. 358 – 384). También observamos material del primer movimiento en las transiciones (c.102-105).

El plan tonal es poco tradicional pero no tan innovador como el del primer movimiento, destacan las relaciones tonales a distancia de tercera. El grupo A está en Fa m, encontramos dos temas A1 y A2, el inicio de A2 es la inversión del inicio de A1 (Fig. 9). En el grupo B solo encontramos un tema (B), que se expone varias veces en diferentes tonalidades, los centros tonales que encontramos son: La b M y su tercer grado Do m (que es quinto de Fa) y Mi b M.

Figura 9: Comparación: inicio de A1 (Mov. IV, c. 3 – 4) e inicio de A2 (Mov. IV, c. 13 – 14)



Nota: *Sonate Dramatique: Titus et Bérénice* de Rita Strohl (París: Enoch, 1898).

Temáticamente podemos dividir el desarrollo en dos mitades, separadas por material derivado del Tema de la Esperanza (c. 286-310), la primera mitad desarrolla A1 y la segunda, A2. En varios momentos del desarrollo y la reexposición encontramos secciones que son transportadas entre una 2ªm y una 3ª M, de forma ascendente o descendente. Destaca el inicio del desarrollo, donde material de A1 aparece en La b m, Sol m y Fa m de forma consecutiva (c. 81-117). Algo similar ocurre en el grupo B de la reexposición, esta vez de forma ascendente, el material se expone en Si b M, Do m y Re m (c. 147 – 164). La segunda mitad del desarrollo (c. 139 – 198) está construida con esta misma técnica, pero aplicada a tonalidades a distancia de tercera: Do m, Mi b m y Sol m (Fig. 10). Esta utilización del material de forma paralela en diferentes tonalidades puede tener relación con la idea de movimiento de acordes paralelo sin tener en cuenta su función tonal que aparece en el segundo movimiento, sin embargo, ante la falta de estudios y análisis sobre las obras de Strohl, no es posible desarrollar esta idea por el momento.

Destaca la coda final, en la que reaparece material del primer movimiento, a modo de recapitulación de la sonata como un todo. Este concepto de sonata como obra total en la que se distinguen secciones, pero todas están relacionadas y subordinadas a la forma global, se observa en la Sonata en Si m de Liszt (1854). En la *Sonate Dramatique* no pueden entenderse los cuatro movimientos como una gran forma sonata, están claramente definidos y cumplen funciones dramáticas diferentes, pero es innegable la relación entre ellos y que la sonata se entiende como una unidad indivisible. Por lo tanto, la vuelta del material inicial es muy relevante a nivel programático y formal, especialmente porque concluye el cuarto movimiento con la misma música con la que concluye el primero.

Figura 11: Cuarto movimiento: desarrollo. Sección transportada en Mi b m (c. 181 - 189) y en Sol m (c.191-198)

Nota: *Sonate Dramatique: Titus et Bérénice* de Rita Strohl (París: Enoch, 1898).

3.4. INTERPRETACIONES RECIENTES Y RECEPCIÓN

Desde la posible fecha de su estreno (1897) y la interpretación de 1914, *Titus et Bérénice* ha sido grabada en dos ocasiones. La primera de ellas tuvo lugar en 2017, a cargo de Aude Pivôt y Laurent Martin y en su carátula destacan que es el estreno mundial de la sonata, lo que no concuerda con los datos que aporta Le Coz (1991), aunque sí se trata del estreno contemporáneo de la obra. En su comentario sobre esta grabación, Bonnaure (2018), destaca que nos encontramos ante un “magnífico ejemplo de música posromántica al estilo francés” y se pregunta cómo una obra de estas características y calidad ha permanecido tanto tiempo en la sombra. También comenta: [Aude Pivôt] cuya interpretación intensa y tono personal y atractivo sirven bien a la elevada sensibilidad de la música de Rita Strohl, que se toca con delicadeza, con muchos pasajes tensos en el registro alto del instrumento y amplios desarrollos dramáticos. (2018)

Poco después, en 2018 se realiza una grabación a cargo de Edgar Moreau y David Kadouch. De la que Karlin (2018) destaca la igualdad de importancia y dificultad de las partes de piano

y cello, el amplio sonido de Moreau y el magnífico *legato* de Kadouch en frases con cascadas de notas. Encuanto a *Titus et Bérénice* como obra, dice:

It's commonplace to turn classical drama into opera, but not many have been successfully converted to instrumental music (Tchaikovsky's Romeo and Juliet comes to mind) and I can't think of any that have been converted into chamber music. Until, that is, last night's concert at SommetsMusicaux. The play in question was Racine's Bérénice, turned in 1892 by Rita Strohl into her Grande Sonate dramatique pour violoncelle « Titus et Bérénice ». [Es habitual convertir el drama clásico en ópera, pero no hay muchos que se hayan convertido con éxito en música instrumental (me viene a la mente Romeo y Julieta de Tchaikovsky) y no se me ocurre ninguno que se haya convertido en música de cámara. Eso es hasta el concierto de anoche en SommetsMusicaux. La obra en cuestión era Bérénice de Racine, convertida en 1892 por Rita Strohl en su Grande Sonate dramatique pour violoncelle "Titus et Bérénice ".] (Karlin, 2018)

En la versión online de la revista Gramophone, Gardner (s.f.) señala la capacidad de los intérpretes de capturar el drama parisino del estilo Grand-Opera y transformarlo en un drama más íntimo gracias a la formación de cámara. Así mismo, destaca la *Sonate Dramatique* como una maravilla del repertorio menos conocido.

Sin embargo, no todas las críticas contemporáneas son positivas. Sensbach (2001) resalta la longitud de los movimientos I y IV, sobre todo del desarrollo del primero, lo califica de poco deseable y lo compara con longitudes Wagnerianas. También cuestiona la efectividad de trasladar el drama teatral a una sonata, lo considera algo fuera de los límites de la música de cámara y además duda de que el oyente sienta que ha experimentado la obra. Por otra parte, destaca el buen conocimiento del cello por parte de Strohl, que tiene una parte exigente, sobre todo en el registro agudo. También resalta la belleza del tercer movimiento y compara el segundo con los *scherzi* al estilo de Mendelssohn. En la reseña que hace Banks (2018) en TheStrad sobre la grabación de 2018, donde la sonata de Strohl comparte disco con otras sonatas francesas, lo único que dice sobre *Titus et Bérénice* es: después de la gran *Sonate Dramatique* de Rita Strohl, que utiliza muchas notas y palabras sin gran efecto, la concisión de la Sonata de Poulenc es un soplo de aire fresco.

En abril de 2022, tuvo lugar la 17ª edición del concurso internacional de música de cámara de Lyon, dedicada a la formación de dúo cello y piano. Entre el repertorio cerrado de libre elección de la primera fase, podemos encontrar la *Sonate Dramatique*. Este hecho es de gran importancia, puesto que, junto a otras obras menos conocidas, se coloca la *Sonate Dramatique* al mismo nivel que las obras más establecidas del repertorio (entre otras obras obligadas se encontraban las sonatas de: Debussy, Beethoven, Chopin, Franck y Brahms), al mismo tiempo que se fomenta y promociona su interpretación.

Figura 13: Extracto de las bases del Concurso Internacional de Música de Cámara de Lyon (17ª edición)

1 – Claude Debussy	Sonate (en entier)
2 – L. v. Beethoven	7 variations en Mib Majeur sur « Bei Männern, welche Liebe fühlen »
3 – Une œuvre au choix dans la liste des pièces romantiques françaises suivantes, proposées en collaboration avec le Palazetto Bru Zane :	
*Nadia Boulanger	3 pièces Modéré, Sans vitesse et à l'aise, Vite et nerveusement rythmé (1914)
*Théodore Dubois	Nocturne (1903)
*Louis Dumas	Lied pour violoncelle et piano (1914)
*Fernand de La Tombelle	Andante en Mib Majeur (1900)
*Fernand de La Tombelle	Sonate en Ré mineur, 1 ^{er} mvt (1900)
*Mel Bonis	Sonate, 1 ^{er} mouvement (1905)
*Auguste Franck	Nocturne op. 15 n°2 – Quasi allegretto en Mi Majeur (édition 1838)
*Auguste Franck	Nocturne op. 15 n°3 – Andante sostenuto en Lab Majeur (édition 1838)
*Louis Vierne	Sonate en Si mineur, op.27, 1 ^{er} mvt (1910)
*Rita Strohl	Sonate <i>Titus et Bérénice</i> , au choix : 2 ^{ème} , 3 ^{ème} ou 4 ^{ème} mvt (1898)

5. CONCLUSIONES

La *Sonata Dramatique* de Strohl es una obra única en el repertorio de violoncello del siglo XIX. En primer lugar, la compositora combina las formas clásicas de tradición alemana, asociadas a la música absoluta, con un programa dramático, al igual que hacen Liszt y Strauss con sus poemas sinfónicos. Sin embargo, traslada esta combinación entre lo absoluto y lo programático al ámbito camerístico, siendo uno de los escasos ejemplos de ello y el único que está escrito para cello y piano. En segundo lugar, se trata de la única obra programática para violoncello del siglo XIX, convirtiéndola así en una obra relevante para el repertorio del instrumento. En tercer lugar, el análisis de la partitura nos permite situar la *Sonate Dramatique* como una obra actualizada con las últimas novedades de su tiempo. Destaca el concepto de tonalidad extendida y las modulaciones a distancia de tercera, predominantes a finales del siglo XIX, además de la utilización colorista de acordes de cuatro notas y un tratamiento muy inicial de la armonía fuera de su contexto resolutivo. También presenta variables interesantes respecto a la forma sonata cíclica, destacando sobre todo el contraste modal invertido de los grupos A y B en el primer movimiento. Además de las características puramente musicales, destaca el tratamiento temático y formal en relación con el programa, puesto que los elementos musicales se pueden relacionar con los extractos de la obra de Racine.

Para entender la relevancia de esta sonata se ha contextualizado dentro del universo musical francés del *fin de siècle*, momento histórico en el que hubo un aumento considerable en el número de sonatas compuestas para violoncello, debido a la profesionalización de la música de cámara y la calidad de la escuela de violoncello, entre otros factores. Por otro lado, gracias a los datos biográficos de Strohl y el estudio del catálogo de sus obras, se consigue enmarcar la *Sonate Dramatique* como una obra del primer período compositivo, durante el cual la compositora realiza una transición desde obras camerísticas absolutas hacia música de cámara programática; *Titus et Bérénice* es un depurado ejemplo de la última. Finalmente, el estudio de la recepción e interpretaciones en el siglo XXI aporta información relevante en cuanto a la posición que ocupa la obra en el repertorio actualmente; de ser una obra desconocida a conseguir cierto reconocimiento gracias a las grabaciones y, recientemente, se ha posicionado al mismo nivel que las obras canónicas del repertorio de dúo, gracias al Concurso internacional de música de cámara de Lyon (17ª Edición).

En cuanto a las limitaciones de estudio de este trabajo, la más significativa ha sido el difícil acceso a documentos sobre Strohl y su obra. Las líneas de estudio que se abren con una compositora desconocida son muy numerosas, empezando por su obra, que puede ser analizada y estudiada en su conjunto, así como aspectos más personales de la vida de Strohl, que requieren de una investigación más profunda, siendo imprescindible el acceso a los documentos familiares. Sería muy interesante realizar una comparación entre *Titus et Bérénice* y el trio para clarinete, cello y piano *Arlequin et Colombine* (1898), ambas obras fueron escritas en la misma época y es probable que tengan muchas similitudes. Desafortunadamente, no se ha tenido acceso a la partitura del trio para este trabajo y las posibilidades de encontrarla son escasas. En esta misma línea, sería muy interesante un estudio de las obras operísticas de Strohl y una comparación entre las obras programáticas de la primera etapa y los ciclos operísticos.

Este trabajo es un primer acercamiento a la obra musical de Strohl, que apenas ha sido analizada, pero que forma parte de la historia de la música francesa y ha sido olvidada por causas ajenas a lo musical, ya sea por el género de la compositora o por su huida del universo musical parisino. Cabe destacar que este documento es el primer trabajo académico sobre el objeto de estudio que se realiza fuera de Francia y en español. Además, se realiza una aportación significativa al campo de estudio de la musicología feminista, puesto que se pone en valor la figura de Strohl a través del análisis de una de sus obras, evidenciando el valor musical objetivo de la *Sonate Dramatique: Titus et Bérénice*, como parte del repertorio de violoncello del siglo XIX y como obra camerística del estilo francés del *fin de siècle*.

6. REFERENCIAS

- Banks, J. (junio de 2018). Standout performances of graceful, arresting Poulenc. The Strad. <https://www.thestrad.com/reviews/edgar-moreau-david-kadouch-works-by-franck-poulenc-strohl-and-la-tombelle/7905.article>
- Bonnaure, J. (febrero de 2018). Rita STROHL, «Titus et Bérénice». Les Amis de la musique française. <https://xn--lesamisdelamusiquefranaise-dkc.com/?texte=rita-strohl-titus-et-berenice>
- Corenell, J. S. (1997). Social Harmony: Music, Modernism and the Mass Public in Nineteenth-Century France. [Tesis doctoral]. The University of Michigan, Michigan.
- Gardner, C. (s. f.) FRANCK; POULENC; STROHL; TOMBELLE Cello Sonatas. Gramophone. <https://www.gramophone.co.uk/review/franck-poulenc-strohl-tombelle-cello-sonatas>
- Goehr, L. (1992). The Imaginarium Museum of musical Works. Oxford: Oxford University Press.
- Karlin, D. (01 de febrero de 2018) Classical drama transformed into chamber music: Moreau and Kadouch play Rita Strohl in Gstaad. Bachtrack. https://bachtrack.com/es_ES/review-edgar-moreau-david-kadouch-strohl-franck-poulenc-sommets-musicaux-gstaad-january-2018
- Larronde, C. (1931). L'Artcosmique et l'oeuvre musical de R. Strohl. Paris: Denoël&Steele.
- Le Coz, S. (1991). Rita Strohl DEA Memoire. Universite de Rennes II, Rennes.
- Leung-Wol, E. (1996). Women, Music and the Salon Tradition: Its cultural and historical significance in parisian musical society. Cincinnati.
- Moullé, E. "Mme. Strole. Suite et fin" Revue Eoliene, 11 (mars 1900)
- Moreau, E. y Kadouch, D. (2018). Titus Et Bérénice (Great Dramatic Sonata) [Canción]. En Franck, Strohl, Poulenc, La Tombelle – Sonatas For Cello & Piano. Erato– 0190295740627, Warner Classics – 0190295740627
- Nataliaenelface. (8 de julio de 2021). Rita Strohl. Musicaescritapormujeres. <https://musicaescritapormujeres.wordpress.com/2021/07/08/rita-strohl/>
- Nectoux, J. (2004). Gabriel Fauré: A Musical Life: Volume 0 (Illustrated ed.). (R. Nichols, Trad.) Cambridge University Press.
- Pivôt, A. y Martin, L. (2017). Titus et Bérénice Sonate dramatique pour violoncelle& piano. [Álbum]. Ligio Digital, ASIN: B076269J76
- Racine, J. (1670) Bérénice.
- Sensbach, S. (2001). French cello sonatas 1871 -1939. Dublin: The lilliput press LTD.

7. ANEXOS

Anexo 1: Catálogo de obras de Rita Strohl

1880	- <i>Ballade a la lune</i> , para piano. Interpretada por Mary Moll - <i>Le Ruisseau</i> , para piano (Ed. Durand) - <i>Ballade en sol mineur</i> (interpretada por Rita en el examen del Conservatorio)
1883	- <i>Impromptus</i> (interpretados por Rita en el examen del Conservatorio)
1884	- <i>Fugue a quatreparties</i> , para piano. - <i>Premier trio en sol mineur pour piano, violon, violoncelle</i> . (Interpretado por la Sociedad Nacional entre 1897 y 1899)
1885	- <i>Cuarteto de cuerdas</i> . (Interpretado en casa de Leonard, que también tocó el Violín 1) - <i>Misa a 6 voces</i> , para orquesta de cuerdas y grandorgano. (interpretada en las catedrales de Rennes y Chartres y en la iglesia de St. Servan. Partitura en paradero desconocido.)

1886	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Symphonielyrique: Jeanne D'Arc</i>, para orquesta, solo y coro. (Interpretada en Lorient en 1897. Partitura destruida en un fuego) - <i>Quinteto fantasía</i>, para piano, 2 violines, viola y cello. (Interpretado en Lorient) - <i>Le Printemps</i>, para coro femenino y piano (Interpretado en Lorient, en la Chapelle de l'Hôpital) - <i>Le ruisseau, caprice-étude pour le piano</i>. (Paris: Durand & Schoenwerk, 1886) - <i>Souvenir d'Antan, pièce caractéristique pour le piano</i>. (Paris: Durand & Schoenwerk, 1886)
1887	<ul style="list-style-type: none"> - <i>En foret de broceliande</i>, sobre poema de Grandmobin - <i>Atala et rene</i>, Suite orquestal - <i>Tema y variaciones</i>, para piano. (Publicado como <i>Thème et variations pour piano op. 40</i>. París: Tolédo, 1900).
1888	- <i>Deuxieme trio en re mineur</i> , para violín cello y piano (compuesto y estrenado en Lorient)
1889	- <i>Venez Seigneur</i> , air para piano y tenor.
1890	- <i>Septeto en do menor</i> , para piano, dos violines, viola, cello y contrabajo. (Interpretado en Lorient)
1891	- <i>Cuarteto para piano, violín, viola y cello</i> . (Estrenado en Lorient)
1892	- <i>Sonate "La mer"</i> , para piano, viola y cello.
1894	- <i>20 poesies de Charles Baudelaire</i>
1895	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Primera sonata para violín y piano</i> (Partitura destruida) - <i>Reve. Purete. Les Cloches y Madeleine</i>, cuatro poesias del marqués de Frayssex. (París: Enoch, 1895 y 1897)
1897	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Segunda sonata para violín y piano</i>. (Dedicada a Billa en 1903-1904 y presentada a la SACEM en 1909) - <i>Scherzo</i> para cello y piano - <i>Poesies de Paul Verlaine et de Theophile Geutier</i>. - <i>Solitude, rêverie pour piano et violoncelle</i> (París: Enoch, 1897)
1898	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Bilitis: 12 chantsextraits des chansons de Bilitis de Pierre Louys</i>. (Publicación: París: Toledo, 1900) - <i>Arlequin et Colombine</i>, trio para clarinete, cello y piano. (Tocado por Pau Casals, (Le Coz 1991)) - <i>Rondalla</i>, poesia de Gautier para voz y piano (fecha poco clara, también puede ser de 1899) - <i>Sur L'herbe</i>, poesia de Verlaine para voz y piano - <i>Sonate Dramatique: Titus et Bérénice</i>, para cello y piano (París: Enoch, 1898) - <i>Sonnet</i>. (París: Enoch, 1897)
1899	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Les Cygnes</i>, poesia de Rondebach para voz y piano u orquesta - <i>L'Épinette, La momie, Barcarole</i>, tres poesias de Sgard, para voz y piano
1901	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Quand la flute de pan</i>, poesia de Mme de Courpon para voz y orquesta - <i>Voeuxfalots</i>, poesia de Mme de Coupon para voz y piano - <i>Sinfonía La Foret</i> (París: Tolédo, 1901) Título de los movimientos: <i>Les etangs, L'ame en peine, Marche funebre, Chasse a L'Audre</i>. En 1911 se toca el final en los conciertos Lamoureux, dirigido por Chevillard. Le dice en una carta a Rita: "su música es muy novedosa; se puede esperar cualquier cosa del público" (Le Coz 1991) La reducción a dos pianos fue realizada por la compositora.
1902	- <i>Sinfonía La Mer</i> , para dos orquestas (París: Tolédo, 1902) Título de los movimientos: <i>Les profondeurs, Les korrigans, Le chant des trepasses, Coup de vent, Les grandes Houles</i> La reducción a dos pianos fue realizada por la compositora.
1903o 1904	- <i>Les Musiques sur l'eau</i> (Movimientos: <i>Jeux, Barcarolle, Orages</i>) (estrenada por Billa en la Salle Aeolien en marzo de 1904, posterior interpretación en el teatro de Niza. La obra fue bien acogida. (Le Coz 1991)).
1904	- <i>Les nocesspirituelles de la vierge Marie</i> . Misterio en dos partes para orquesta, solo y coro. (El libreto original del Marqués de Fraysseix se titulaba <i>Les Fiancailles de la vierge</i> , pero ese texto no estaba preparado para ser musicalizado, así que Strohl tuvo que hacer algunos cambios que le parecieron imprescindibles. La reducción para voz y dos pianos no se interpretó hasta los años siguientes. La partitura orquestal indica: "completada el 8 de

SONATE DRAMATIQUE: TITUS ET BÉRÉNICE DE RITA STROHL. UNA OBRA ÚNICA EN EL
REPERTORIO DE VIOLONCELLO DEL SIGLO XIX

	octubre de 1908" (Le Coz 1991). Primera audición de la obra en los conciertos Lamoreux en 1931) - <i>Sinfonía lírica: Le promeneur de ciel</i> , para orquesta solo y coro, sobre <i>La voix du silence</i> , extracto del libro de preceptos de oro. Final interpretado en 1906 en la sociedad Theosophique de Paris.
1905	- <i>Invocationaux muses</i> , sobre texto de Proclus, para orquesta, solo y coro. Reducción para dos pianos realizada por la autora y la partitura de orquesta está dedicada a su hija Marie-Louise.
1907	- <i>Yadnavalka</i> , misterio sacro en tres actos.
1908	- <i>Saint-Jean BaptisteauDesert</i> , para orquesta
1909	- <i>Deuxpieces en trio</i> para piano, violin y cello
1910-1911	- <i>Le declinde la tourD'ivoire II. La legende de Hu-Gadarn</i> , ópera en 5 actos.
1911	- <i>Les Schemas</i> obra en 1 volumen
1912-	- <i>Le declinde la tourD'ivoire I. La femme percheresse</i> .
1913	- <i>L'orRoi</i> , drama contemporáneo en 10 actos, con música de escena.
1923	- <i>Le supreme purusha</i> , ciclo mítico en siete partes. Partitura para seis pianos, no hay orquestación. Terminada en 1936
1925	- <i>Le paysages de l'ame</i> , para orquesta
1926	- <i>Hymne de Paques</i> , obra para dos pianos u órgano, destinada a tocarse solo el domingo de Pascua - Cadencias para el concierto en re menor de Mozart - Cadencia para el concierto en la mayor de Mozart