



UNAM

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

---

**ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA**

**OPCIÓN DE TITULACIÓN**

**“NOTAS AL PROGRAMA”**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADA INSTRUMENTISTA EN VIOLÍN**

**P R E S E N T A**

**VIOLETA AZUL HEREDIA CRUZ**

**ASESOR DE NOTAS: MTRA. EUNICE PADILLA**

**ASESOR DE REPERTORIO: MTRA. VIKTORIA HORTI**





Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## Agradecimientos

A mis padres y hermanos.

A los grandes músicos que tuve el honor de tener como maestros: Viktoria Horti, Sergio Cárdenas, María Teresa Frenk, Eunice Padilla, Luisa Durón, Gustavo Martín, Elías Morales Cariño, Ignacio Mariscal, Luis Antonio Rojas Roldán, Arturo Uruchurtu.

A todos mis compañeros cuyo apoyo y crítica enriqueció mi transcurrir por la Escuela Nacional de Música: (por orden de aparición) Alberto Alan Pingarrón, Alexandro Lucero, Guillermo Custodio, Daniel Ochoa Valdez, Leonardo Mendoza, Lino Mendoza, Mariana Hernández, David Ramírez, Alberto Pérez, Saúl Domínguez, Leonardo Márquez, Lamberto Retana, Paulina González, Fernanda Mandoki, Carlos Flores, Ulises Limón, Laura Flores, Betuel Ramírez, Solangel Valencia, Tania Romero, Alfredo Mendoza, Mireya Hurtado, Juan Humberto Méndez, Raziel Pineda, Ulises Hernández, Monserrat García, Sergio Barreiro, Odette Tapia, Esteban León, Agustín Escalante, Oliva Michelena, y todos los que por error no mencioné.

Al maestro Francisco Calderón por haberme proporcionado información para el análisis en Bach.

A Leonardo Coral.

# ÍNDICE

## 1.-Introducción

## 2.-Justificación

## 3.-Programa

### 4.- *Partita* II en *Re* menor para violín solo de Johann Sebastian Bach

4.1.- Datos biográficos

4.2.- Análisis

4.3.- Propuestas interpretativas y de estudio

### 5.-Piezas fantásticas para violín y piano de Leonardo Coral

5.1.- Datos biográficos

5.2.- Piezas fantásticas

5.3.- Análisis

5.4.- Propuestas interpretativas y de estudio

5.5.- Catálogo completo

### 6.- Capricho XX para violín solo de Niccolò Paganini

6.1.- Datos biográficos

6.2.- Análisis

6.3.- Propuestas interpretativas y de estudio

### 7.- Concierto para violín y orquesta en *Mi* menor de Felix Mendelssohn

7.1.- Datos biográficos

7.2.- La forma concierto

7.3.- Análisis

7.4.- Propuestas interpretativas y de estudio

### 8.- Anexo I (resumen para el programa de mano)

## **1.- Introducción**

Las notas al programa son textos breves que acercan al público al repertorio que se interpretará en el concierto, al presentar información relacionada con las obras que se van a tocar.

Elegí esta opción de titulación porque creo que es la más conveniente para el tipo de músico que quiero ser. Escribir e investigar es una faceta que casi nunca se ve en los ejecutantes, pero es definitivamente un aspecto que está subyacente en todos los músicos o los que aspiran a serlo.

El trabajo que a continuación se presenta es un ejemplo de unas notas al programa extensas; en las que se ha trabajado para encontrar información práctica e interesante acerca de los compositores y las obras que se interpretarán en el concierto para obtener el grado de Licenciada Instrumentista con especialidad en Violín de Violeta Azul Heredia Cruz en la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México.

## 2.-Justificación

Las obras que elegí para mi titulación presentan un panorama general del repertorio para violín: en el rubro de violín solo, las sonatas y *partitas* de J.S. Bach marcaron un cambio significativo en la evolución del violín tanto como en la sonoridad del mismo; los Caprichos de Paganini han roto con los paradigmas de la técnica para mostrar un instrumento capaz de todo tipo de virtuosismo. En la historia de los conciertos para violín y orquesta, el Concierto en *Mi* menor Op. 64 de Mendelssohn se encuentra entre los grandes conciertos para este instrumento; por otra parte a Mendelssohn se le atribuye el redescubrimiento de J.S. Bach y su música, porque dio a conocer gran parte de su obra y reestrenó en 1829 la Pasión según San Mateo. Las Piezas Fantásticas de Leonardo Coral son una puerta a la música actual y un gran aporte al repertorio de las obras mexicanas para violín y piano; además me parece importante interpretar y tener acceso a un gran compositor y representante significativo de la comunidad de la Escuela Nacional de Música de la UNAM.

Viendo como un conjunto el repertorio que presento, quiero hacer notar que Paganini y Bach han marcado la historia del violín por haber puesto en entredicho, en sus respectivos momentos, los preceptos y las reglas que parecían las únicas hasta que ellos llegaron a cambiarlas, como por ejemplo el uso del violín como un instrumento polifónico, la gama tan amplia de recursos virtuosísticos del arco, entre otras cosas. Por su parte Mendelssohn conoció a Paganini y quedó tan impactado por su interpretación que opinó que “la perfección de su interpretación estaba más allá de la imaginación y que su estilo era completamente único y original” (Haylock, 2010); por otro lado, la música del compositor mexicano contemporáneo Leonardo Coral, pertenece en su forma y escritura a la tradición de la música de concierto occidental para violín. Tras esto, preciso señalar que hay una unidad en el programa, además, en mi opinión, éste resulta atractivo.

El programa aquí presentado aborda diferentes dificultades interpretativas y técnicas adecuadas para obtener la licenciatura en Violín.

### 3.-Programa

**Partita II para violín solo  
en Re menor BWV 1004**

Johann Sebastian Bach  
(1685-1750)

*Allemanda*

*Corrente*

*Sarabanda*

*Giga*

*Ciaccona*

**Piezas Fantásticas para  
violín y piano**

Leonardo Coral  
(1962)

*Preludio*

*La muerte danzando*

*Cristales*

*La noche de los tiempos*

*Danza de fuego*

**Capricho XX para violín solo**

Niccolò Paganini  
(1782-1840)

*Allegretto*

**Concierto para violín y orquesta  
En Mi menor Op. 64**

Felix Mendelssohn  
(1809-1847)

*Allegro, molto appassionato*

*Andante*

*Allegro molto vivace*

## 4.- *Partita II en Re menor para violín solo de Johann Sebastian Bach*

### 4.1.-Datos Biográficos

Polifonía significa multiplicidad de partes. Muchas partes de igual importancia; desarrollo uniforme de partes individuales. (Grove, 1980)

Cuando Bach escribió las seis piezas para violín solo sin acompañamiento, puso de manifiesto la idea de que la polifonía era un efecto que se podía alcanzar con el violín, dicho efecto es imposible de llevar a la práctica en sí ya que los acordes de tres o cuatro notas no se pueden sostener así como los escribió Bach, es por eso que se le considera como una polifonía virtual, lo cual crea una armonía imaginaria que para poder existir requiere del ejecutante una madurez técnica y una vasta cultura musical para poder descubrir y asimilar toda la información necesaria para la correcta ejecución. (Flammer, 1991)

Bach terminó de componer las sonatas y partitas hacia 1720, según la fecha en el manuscrito de las seis piezas. En ese año Bach cumplió 35 años y enterró a Maria Barbara Bach quien fuera su esposa por 12 años y que le dio siete hijos de los que solamente dos sobrevivieron la infancia: Wilhelm Friedemann Bach (1710-1784) y Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788).(Iribarne, s.a.)

Las seis sonatas y *partitas* para violín solo fueron compuestas mientras Bach trabajaba de maestro de capilla y director de música en la corte de Leopoldo, príncipe de Anhalt, en Cöthen, un lugar que está aproximadamente a 120 kilómetros al suroeste de Berlín. Junto a las piezas de violín escribió los seis conciertos para muchos instrumentos, que conocemos como los *Conciertos de Brandeburgo*, el primer volumen de *El Clave Bien Temperado*, las seis Suites Francesas, las Invenciones a dos y tres voces, seis sonatas para violín y clavecín y seis suites para violonchelo solo. (Idem)

Las seis obras para violín solo están separadas en dos grupos de tres piezas: tres sonatas y tres *partitas*. Las tres sonatas ejemplifican el género de la *sonata da chiesa* (sonata de iglesia), cada una comienza con un movimiento lento, una fuga, otro movimiento lento y un *Finale* rápido. Las tres *partitas* ejemplifican el género de *sonata da camera* (sonata de cámara) y ofrecen una secuencia estándar de danzas como en la *partita* en *Si menor*: *allemanda*, *corrente*, *sarabande*, y termina con una *borea* (*bourrée*) en lugar de una *gigue*. Cada movimiento está seguido de un *double*. La *partita* en



*Re* menor, tiene casi el mismo tipo de secuencia, termina con la usual *Giga*, pero Bach utiliza una gran *Ciaccona* para terminar la pieza. La tercera partita en *Mi* mayor tiene diferentes danzas, como el *preludio* en vez de la *allemande*, un *loure*, una *gavotte en rondeaux*, dos *menuets*, un *bourrée* y una *gigue*. En los dos últimos movimientos Bach escribió los nombres en francés en vez de en italiano. (*Idem*)

Las seis piezas para violín solo están escritas cada una en una tonalidad diferente, tomando en cuenta las cuatro cuerdas abiertas en el violín. Por ejemplo en la sonata en *Sol* menor, la cuerda más grave, *Sol*, es la tónica, que funciona como pedal junto con la cuerda de *Re*, en la fuga. (*Idem*)

Puede parecer sorprendente que Bach concibió una música tan extraordinaria para el violín, ya que siempre que pensamos en Bach como intérprete lo ubicamos como organista y clavecinista; sin embargo Bach también era violinista. Cuando tenía 18 años tuvo un puesto de violinista en Weimar. (*Idem*)

El trabajo para violín solo de Bach estuvo en manuscrito ochenta años. Tres copias completas sobrevivieron, la partitura original de Bach, una copia que hizo su segunda esposa (Anna Magdalena) y una copia de dos copistas anónimos. (*Idem*)

En 1843, el famoso violinista Ferdinand David (1810-1873) publicó la primera versión editada del trabajo de Bach para violín solo y le dio el título de: *Seis Sonatas para Violín Solo de Johann Sebastian Bach. Estudios o Tres sonatas para Violín Solo sin acompañamiento. Para uso en el Conservatorio de Leipzig, provista de digitaciones, arcadas y anotaciones, por Ferdinand David. Para aquellos que deseen estudiar este trabajo, el texto original está añadido en pequeñas notas, tomado del manuscrito original que está en la Biblioteca Real en Berlín.* (*Idem*)

David cambió muchas de las anotaciones de Bach para hacer las piezas más “violinísticas”; hizo una edición crítica de lo que pensaba era el texto original, pero la partitura original de Bach aún no había sido publicada. Con base en el trabajo de David, muchos violinistas publicaron sus propias ediciones. Joseph Joachim (1831-1907) fue el primer violinista que incluyó las obras de Bach en el repertorio de concierto y también fue el primero en hacer una edición de la partitura original de Bach. (*Idem*)

El término en italiano *partita* que literalmente significa pequeña parte, actualmente se

entiende como un término para nombrar las secuencias de danzas. Pero en el tiempo de Bach significaba un conjunto de variaciones. (*Idem*)

#### 4.2.- Análisis

La *Partita* II en *Re* menor tiene 5 movimientos, *Allemanda*, *Corrente*, *Sarabanda*, *Giga* y *Ciaccona*.

*Allemanda* significa alemán en francés. En los siglos XVI y XVII fue una danza de parejas que se bailaba en las cortes, de *tempo moderato* escrita en compás de 2/4 ó 4/4; se originó en Alemania y tenía los pasos majestuosos y balanceados de su antecesora, la danza francesa *basse dance*. Hacia el siglo XVII se consolidó como el primer movimiento de la *suite* barroca. (Bram, 1983)

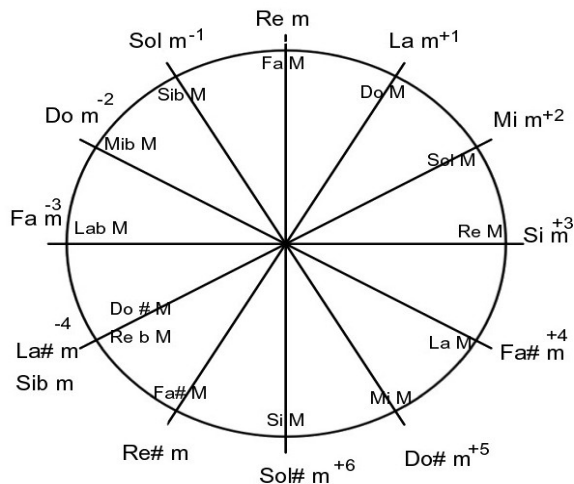
En la *Allemanda*, los bailarines se alineaban en parejas, extendían sus brazos al frente y desfilaban avanzando tres pasos hacia enfrente y hacia atrás a lo largo de todo el salón del baile. En el siglo XVIII se configuró como una danza escrita en compás de 2/4 para cuatro parejas que realizaban pasos intrincados que llamaban *enchaînements* o *passés* y entrelazaban los brazos de forma complicada. (*Encyclopædia Britannica*, 2011)

La *Allemanda* es el primer movimiento de esta *partita* y está en compás de 4/4 en la tonalidad de *Re* menor, tiene forma binaria. A : B :. La sección A comienza en la tónica (*Re* menor) y termina en la dominante (*La* mayor) mientras que la B inicia en la dominante y termina en la tónica. La estructura rítmica base es el dieciseisavo que se combina con tresillos y treintaidosavos.

Si ubicamos en el círculo de las quintas (figura 1) las tonalidades por las que pasa en este primer movimiento, tomando en cuenta que *Re* menor/*Fa* mayor es 0, las armonías por las que transita son cercanas, por ejemplo en la sección A pasa por *Fa* mayor (0), *Do* mayor (+1) y *La* mayor (+4); mientras que en la sección B por *Sol* menor (-1), *Fa* mayor (0) y concluye en *Re* menor; en el círculo de quintas como el que sigue, en todo el movimiento no modula más allá de +4.

Figura 1

Círculo de quintas.



La melodía se mueve frecuentemente en progresiones cromáticas como se puede ver en la figura 2.

Figura 2.-(BACH) *Allemanda*, compases 11 y 12.



La *Corrente* fue una danza de la corte que se hizo popular entre 1600 y 1800. En la música de concierto, generalmente era el segundo movimiento de la *suite* barroca. La *Corrente* generalmente era bailada en parejas usando pequeños saltos y luego balanceándose. La *Courante* francesa se caracteriza por ser una danza lenta, con cambios de compases entre 3/2 y 6/4. La *Corrente* italiana en cambio, estaba en compás ternario y tenía figuras rápidas y una textura como de melodía acompañada. (Bram, 1983)

La *Corrente* es el segundo movimiento y está en 3/4. Comienza con una anacrusa de dieciseisavo y al principio va intercalando los ritmos de tresillos con los de octavos con punto y dieciseisavos.

Figura 3.-(BACH) *Corrente*, compases del 1 al 4.



Al igual que el primer movimiento éste está en forma binaria y generalmente la frase y cambio de región tonal comienzan en la segunda corchea del tresillo del compás.

Figura 4.- *Corrente*, compases del 15 al 19.



La *Sarabanda*, que es el tercer movimiento, es una danza que se cree que probablemente fue importada de Centroamérica a Andalucía; era una danza “callejera” muy criticada por los escritores españoles del siglo XVI por ser un baile muy sensual y fue prohibida por Felipe II. Esta danza se fue purificando en las cortes europeas del siglo XVII; está en tiempo ternario y generalmente deja lugar para variaciones en los pasos. Algunas versiones, las más aproximadas a la original, eran rápidas y a los que las bailaban se les colocaban cascabeles en las piernas y se tocaban las castañuelas. Algunas otras eran lentas, con movimientos pausados y majestuosos que se acentuaban en el segundo tiempo del compás. Esta última versión de la danza llegó a ser la que se incluía en la *suite* barroca. (Bram, 1983)

Así el tercer movimiento de la *Partita* II, es un movimiento más pausado que los dos anteriores, armónicamente es más denso y se mueve mucho más por acordes que melódicamente. Tiene forma binaria pero cuando la sección B se repite concluye con una pequeña *coda* de cinco compases. Es el único movimiento de esta obra, exceptuando la *Ciaccona*, que tiene gran variedad rítmica.

Figura 5.- (BACH) *Sarabanda*, compases del 1 al 5.



La parte más intensa armónicamente se da en el compás 21, donde hay una cadencia que va así: V2 - i 6/4 - **bII** - V2 - i - V - i. El acorde que subrayé con la letra más oscura, es un acorde de sexta napolitana.

Figura 6.- (BACH) *Sarabanda*, compases del 20 al 23.



En el artículo titulado *On the Interpretation of Bach's Giges* de Ray McIntyre proporcionan dos definiciones de *Giga*, una del diccionario de música de Brossard: *Brossard's Dictionnaire de musique*, que apareció en París en 1703 y la otra de la enciclopedia de Johann Walther: *Johann Walther's Musikalisches Lexikon* publicada en Leipzig en 1732.

La definición de Brossard dice que *Giga*, *Gicque* o *Gigue* es un tema generalmente para instrumentos, escrito en compás ternario lleno de ritmos punteados y síncopas, lo que le da un carácter alegre, tipo *saltarello*; la definición de Walther dice que la *Giga* es una danza inglesa, muy ágil, que consta de dos partes y está escrita en compás de 3/8, 6/8 ó 12/8. También menciona que se considera que la *Gigue* toma su nombre de la palabra italiana *giga* que significa violín, en alemán *geige* significa violín.

Este movimiento escrito en 12/8, comienza en ancrusa y el ritmo base es el dieciseisavo aunque en los primeros compases se intercalen con octavos. Al igual que todos los movimientos precedentes, tiene forma binaria y el dibujo melódico es a su vez el movimiento armónico.

Figura 7.- (BACH) *Giga*, compases del 1 al 4.



Entre las dos secciones, la A y la B, la figura rítmica predominante siempre es el dieciseisavo, las progresiones armónicas van llevando el movimiento por tonalidades cercanas como por ejemplo en la parte A pasa prácticamente sólo por *Fa* mayor y *La* mayor que son el relativo mayor y la dominante, respectivamente. En la parte B pasa de *La* mayor a *Re* menor y *Re* mayor para concluir en la tónica *Re* menor.

El último movimiento de esta *partita* es una de las obras más grandes escritas para violín solo. La *Ciaccona* es una danza que apareció en España cerca de 1600 y se cree que surgió en la Nueva España. Aparentemente para bailarla se utilizaban castañuelas; se consideraba una danza para parejas y sólo algunas veces era bailada por una mujer sola. Rápidamente viajó a Italia, donde se dice que no fue bien acogida, como tampoco lo fue en España. En el siglo XVII, una versión más refinada fue aceptada en la corte francesa y apareció en repetidas ocasiones las obras de Jean-Baptiste Lully. (*Encyclopædia Britannica*, 2011.)

La *Ciaccona* de la *partita* II para violín solo comienza con una gran serie de dificultades en sí. La primera es que parece como un movimiento añadido a la *partita* ya que, como ya se mencionó antes, era común que ésta terminara con la *giga*. Por otro lado, una pieza tan contrapuntística y con melodías latentes y notas pedales, suena casi imposible para un instrumento melódico como el violín ya que no tiene varios registros como el órgano y prácticamente sólo se pueden tocar a la vez tres cuerdas, tan es así que fue gracias a Joseph Joachim (1831-1907) que la obra de Bach fue incluida en el repertorio de concierto.

En la actualidad hay mucha curiosidad e investigación acerca de cuál era el arco correcto y el violín que era utilizado en la época de Bach, todo esto para encontrar la interpretación de la obra que esté más acorde con el momento histórico en el que fue escrita. También hay mucha polémica en cuanto a cómo se debería interpretar en un violín moderno, si se debería vibrar o no, etc; pero dado que es común que se interpreten con violín y arco modernos, es responsabilidad del violinista que la ejecuta tomarse un tiempo para analizar qué pasa a través de las variaciones y localizar dónde está el tema, si está con la nota más aguda, si está escondido entre los acordes, y por otro lado, estar suficientemente atento para que la nota más grave de un acorde tenga su tiempo para sonar y no le quite importancia a las otras voces.

El tema dura 8 compases a partir de los cuales se construyen todas las 30 variaciones que constituyen la obra.

Figura 8.- (BACH) *Ciaccona* compases del 1 al 6.



La primera variación me parece sumamente interesante ya que la melodía está un poco oculta entre las demás voces y si no se cuida se puede perder la secuencia.

Figura 9.- (BACH) *Ciaccona* compases del 9 al 12.



Hay una sección que inicia en el compás 132, en donde la armadura cambia a *Re* mayor. El cambio de tonalidad dura 76 compases que es más o menos la tercera parte de este movimiento que dura 256 compases en total. Esta parte en mayor es definitivamente una sección importante tanto formal como melódica y emotivamente. Por un lado, da contraste y equilibrio a la tonalidad menor; por otro, comienza claramente otra sección que dará pie a otras melodías y a otro tipo de carácter que por estar en mayor comienza sonando un poco más, por llamarlo así, positivo.

Figura 10.- (BACH) *Ciaccona* compases del 132 al 142.



Los últimos ocho compases son muy parecidos a los del principio, pero la anacrusa al cuarto compás antes de terminar es donde cambia la secuencia con un *Si* en la melodía, de esta manera comienza la cadencia conclusiva.

Figura 11.- (BACH) *Ciaccona* compases del 251 al final.



La profesora Helga Thoene en un escrito acerca de la *Ciaccona*, dice que Bach escribió este movimiento tras la muerte de su primera esposa Maria Barbara, como una especie de canto fúnebre,

pero hasta ahora esa postura no tiene ni muchas bases ni muchos seguidores. (Silbiger, 1999)

Los cinco movimientos de esta *partita* en *Re* menor comparten un mismo bajo, que implica una progresión armónica, que es lo que da unión y desde el cual surgen todos los movimientos. Ese bajo que está presente en toda la pieza es:

Figura 12.- (BACH) *Allemanda*, compases del 1 al 3.



Figura 13.- (BACH) *Corrente*, compases del 1 al 5.



Figura 14.- (BACH) *Sarabanda*, compases del 1 al 5.



Figura 15.- (BACH) *Giga*, compases del 1 al 6.



Figura 16.- (BACH) *Ciaccona*, compases del 1 al 6.



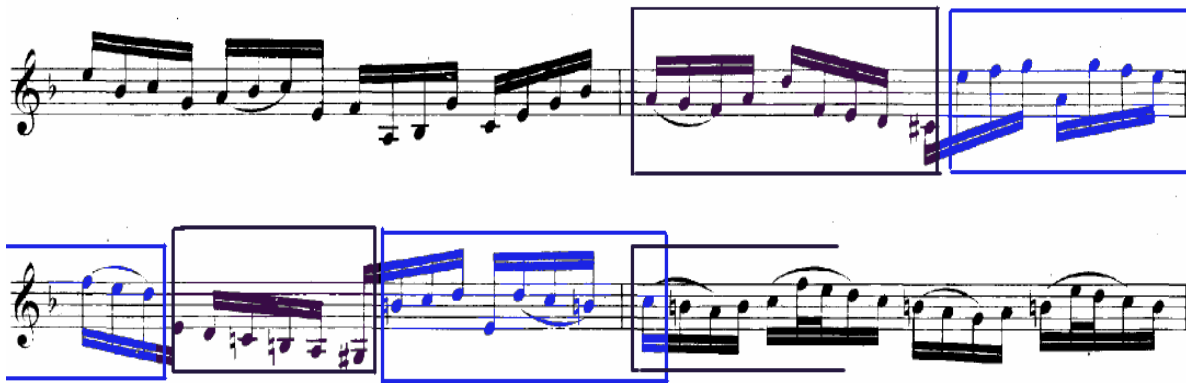


### 4.3.- Propuestas interpretativas y de estudio

Es importante al comenzar a estudiar las sonatas y partitas para violín solo, recordar que aunque no fueron escritas en sí para ser bailadas en las cortes si no para recitales privados, aún guardan el carácter de una pieza que es para bailarse. Por eso es necesario que cada pieza o danza guarde su espíritu y lo primordial para que esto suceda es escoger el *tempo* adecuado y procurar mantener el pulso.

En el pasaje de la *Allemanda* que muestro a continuación, se tienen que hacer notar los cambios de registro caso como si fueran dos violines los que tocan la frase.

Figura 17.- (BACH) *Allemanda*, compases del 5 al 8.



Hay otro tipo de pasajes como en la *Giga*, en donde el bajo debe de sonar claro y fuerte al mismo tiempo que no se debe perder el pulso.

Figura 18.- (BACH) *Giga*, compases del 27 al 28.



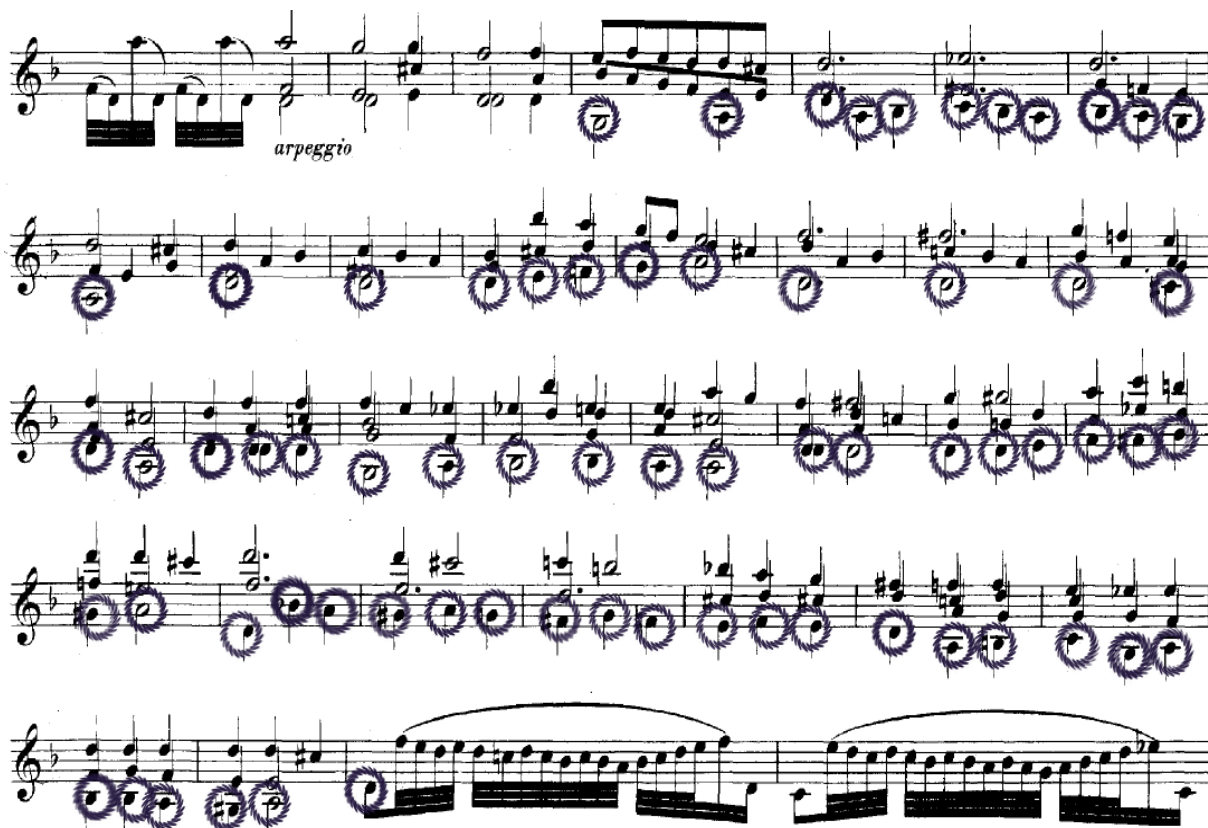
En la *Ciaccona*, en la sección del compás 92 al 111, se debe cuidar resaltar el movimiento del bajo.

Figura 19.- (BACH) *Ciaccona*, compases del 92 al 111.



Así como el de los compases 160 al 169, donde hay un la como un *ostinato*, que debe resaltarse de entre todos los demás dieciseisavos.

Figura 20.- (BACH) *Ciaccona*, compases del 160 al 169.



## 5.-Piezas fantásticas para violín y piano de Leonardo Coral

### 5.1.-Datos Biográficos

Leonardo Coral García nació en 1962 en la Ciudad de México. Obtuvo la licenciatura en composición de la Escuela Nacional de música, donde se tituló con mención honorífica. Ingresó a la Escuela Nacional de Música de la UNAM, cuando tenía 18 años, a la carrera de Composición, primero en la clase de Juan Antonio Rosado y Radko Tichavsky y posteriormente cursó la licenciatura bajo la cátedra de Federico Ibarra.

En el 2010 obtuvo el grado de maestría en la UNAM con un ballet sinfónico llamado *Ciclo de vida y muerte*, esta tesis la asesoró María Granillo. Sus obras han sido interpretadas de América a Australia y existen a la fecha 12 discos compactos con música de su autoría. Las más importantes orquestas, ensambles y solistas nacionales han interpretados sus obras que suman más de 100 composiciones. Leonardo Coral ha obtenido los premios Melesio Morales (2005), Sistema de Fomento Musical (2006, 2008) y SACM (2007). Diversas agrupaciones le han encargado composiciones como la Orquesta Filarmónica de la UNAM (OFUNAM) que en 2010 le comisionara componer una obra con motivo del Bicentenario de México, dicha obra tiene el nombre de *Águila Real* y se estrenó el 13 de noviembre del 2010 en la sala Nezahualcóyotl.\*

Las piezas de música de cámara compuestas por Leonardo Coral con violín son: *Ciclo*, para flauta, clarinete, cuarteto de cuerdas, piano y percusiones (1991), *Tres impulsos*, para clarinete, violín, violonchelo y piano (1995 – 1996), *Concierto para piano y ensamble de cámara* (1996) (revisión en 1997 y en 2003), *Quinteto para cuarteto de cuerdas y piano* (1995), *Quinteto para flauta, clarinete, piano, violín y violonchelo* (1995) (revisión en 1997), *Transformaciones*, variaciones para flauta y cuarteto de cuerdas (1996-1997), *Trío homenaje a Siqueiros* para violín, violonchelo y piano (1996) (revisión en 2000), *Abstracciones*, obra compuesta en memoria de Miguel García Mora, para flauta, clarinete, piano, violín y violonchelo (2001), *Piezas Fantásticas* para violín y piano (2003), *Arquetipos*, para flauta, clarinete, fagot, trompeta, dos cornos, cuatro percussionistas, piano, cuarteto de cuerdas (2004), *Metáforas*, para flauta, clarinete, campanas tubulares tam tam, bongós, guitarra, viola (2006), *Trío de cuerdas* (2006) y *El espacio de lo intangible*, para violín y viola (2009), *Océánico*, para flauta, clarinete, fagot, piano, cuarteto de cuerdas (2009), *Monstruos Marinos*, para flauta, clarinete, piano, violín, violonchelo, percusión portable (2010) y tres cuartetos de cuerda.\*

## 5.2.-Piezas Fantásticas

La primera acepción de *fantasía* en el diccionario de la Real Academia Española dice que es la “facultad que tiene el ánimo de reproducir por medio de imágenes las cosas pasadas o lejanas, de representar las ideales en forma sensible o de idealizar las reales.” (Diccionario de la RAE, versión electrónica)

Las Piezas Fantásticas de Leonardo Coral fueron inspiradas por un cuadro de la pintora mexicana Dominique Menkes; el segundo movimiento específicamente, *La muerte danzando*, es, según palabras del propio compositor, la representación musical de la obra al óleo.

A las obras musicales que tratan de describir o evocar alguna idea o imagen no musical se les denomina Música Programática. Este término fue utilizado por primera vez por Liszt, aunque ya antes existía música que trataba de describir situaciones, como la *Sinfonía Pastoral* de Beethoven, o la *Sinfonía Fantástica* de Hector Berlioz.

A lo largo de la historia de la música han habido ya composiciones que utilizan el nombre de *Piezas Fantásticas*, como las de Robert Schumann para clarinete y piano Op. 73, o el trío para piano Op. 88, también de Schumann, que de igual manera denominó *Piezas Fantásticas*. El término fue usado en el contexto literario por primera vez, cuando E. T. A. Hoffman escribió entre 1814 y 15 las “Piezas Fantásticas a la manera de Callot” (*Fantasiestücke in Callots Manier*) que es una compilación de cuentos, que consta de dos volúmenes. (*Grove Music Online*)

Una de las obras más famosas del compositor ruso Modest Mussorgsky son los “*Cuadros de una Exposición*”, pieza inspirada en la exposición de 10 cuadros de su contemporáneo Viktor Hartmann, escultor, escritor y pintor ruso.

Leonardo Coral se une a los compositores que hacen uso de los recursos musicales para describir con el lenguaje tan abstracto de la música, otro igual de intrincado que es la pintura.

Las “*Piezas Fantásticas*” fueron estrenadas en junio de 2004 por Dimitri Zemtsov, violinista, y María Teresa Frenk, pianista, en la Fundación Jesús Álvarez del Castillo , Guadalajara, Jalisco. Viktoria Horti y Krisztina Deli las grabaron en el CD *Visiones*.\*\*

---

\* Información proporcionada por el compositor

### 5.3.- Análisis

La pieza consta de cinco movimientos los cuales son:

I.- Preludio (*Espressivo* ♩ = 60)

II.- *La muerte Danzando* (*Allegro con brio* ♩ = 110)

III.- *Cristales* (*Vivo* ♩ = 150)

IV.- *La noche de los tiempos* (*Espressivo* ♩ = 60)

V.- *Danza de fuego* (*Vivo energico* ♩ = 160)

La armonía es impresionista y los títulos con que se nombraron las piezas dan a conocer mucho acerca del carácter de cada uno de los movimientos.

El primer movimiento, Preludio, es una breve introducción muy libre a la pieza. Consta de 16 compases con los que se da un diálogo bastante apaciguado entre el violín y el piano. La métrica del compás varía entre 5/4 y 4/4.

El dibujo melódico del piano está dado en arpeggios de dieciseisavos ascendentes como si fuera la melodía de un arpa.

Figura 21.- (CORAL) Preludio, parte de piano. Compases del 1 al 2.



El violín no hace una melodía tal cual y tampoco va respondiendo exactamente a lo que hace el piano. Quiero decir que da la sensación de que son dos voces similares pero que están aparte, como cuando se está recordando alguna canción y luego se tararea.

La parte del violín tiene un centro de gravedad que es la nota Re, a veces sostenido, a veces natural. Por otro lado con cada intervención, el registro al que va llegando el violín es cada vez más grave, hasta que en el compás 13 retoma el registro medio para concluir el movimiento.

Figura 22.- (CORAL) Preludio, parte de violín. Compases del 1 al 16.

The image shows a musical score for violin, measures 1 to 16. The score is written in treble clef and consists of five lines of music. The first line (measures 1-3) starts with a *mp* dynamic, followed by a *p* dynamic and then a *mf* dynamic. The second line (measures 4-6) starts with a *p* dynamic, followed by a *mf* dynamic and then a *p* dynamic. The third line (measures 7-9) starts with a *p* dynamic, followed by a *p* dynamic and then a *p* dynamic. The fourth line (measures 10-13) starts with a *p* dynamic, followed by a *p* dynamic and then a *p* dynamic. The fifth line (measures 14-16) starts with a *p* dynamic, followed by a *p* dynamic and then a *p* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

El segundo movimiento es sumamente rítmico, está en compás irregular de 8/8 y las corcheas se agrupan en 3+3+2. Este tipo de compás es muy utilizado para las danzas, Piazzolla lo utiliza bastante en sus obras, como por ejemplo en el “Gran tango” para violonchelo y piano.

El ritmo con el que empieza el piano y que regresa muchas veces es muy cadencioso.

Figura 23.- (CORAL), “La muerte danzando”, parte de piano. Compases del 1 al 4.

The image shows a musical score for piano, measures 1 to 4. The score is written in treble and bass clefs and consists of two staves of music. The first staff (treble clef) starts with a *f* dynamic. The second staff (bass clef) starts with a *f* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

El violín tiene una figura recurrente que es la característica principal del movimiento.

Figura 24.- (CORAL), “La muerte danzando”, parte de violín. Anacrusa al compás 2.



El tercer movimiento comienza con notas muy rápidas y en el registro agudo del piano y en contraste con notas muy largas y graves por parte del violín. La melodía dura ocho compases y está conformada por unidades. Los intervalos que conforman la melodía son intervalos de quintas ascendentes, primero de quinta disminuida, luego quinta justa, después quinta aumentada y finaliza con la quinta disminuida del principio, pero descendente (cuarta aumentada).

Figura 25.- (CORAL), “Cristales”, parte de violín. Compases del 1 al 8.



A partir del compás 30, los papeles se intercambian y el piano toca la melodía mientras el violín toca un pasaje en dieciseisavos y el piano toca la melodía en el bajo.

Figura 26.- (CORAL), “Cristales”, parte de violín y piano. Compases del 27 al 33.

Musical notation for Figure 26, showing a violin and piano part. It consists of two systems of staves. The first system shows measures 27 to 30. The second system shows measures 31 to 33. The violin part is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The piano part is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). Dynamic markings include *p*, *mf*, and *mp*. A page number "15" is visible in the top right corner.

En el compás 56 se repite el principio pero los registros se acercan, el piano toca una octava abajo con respecto al inicio, mientras que el violín toca la melodía una octava más agudo.

Figura 27.-(CORAL), "Cristales", parte de violín y piano. Compases del 1 al 4, donde los registros son lejanos.

The musical score for measures 1-4 consists of two systems. The first system shows the piano part with a descending line of notes, marked with a piano (*p*) dynamic and an 8va marking. The violin part has a melodic line with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system continues the piano part with a similar descending line, marked with *p* and *mp* dynamics, and the violin part with a melodic line marked with *mp*.

Figura 28.-(CORAL), "Cristales", parte de violín y piano. Compases del 55 al 60, donde los registros son cercanos.

The musical score for measures 55-60 consists of two systems. The first system shows the piano part with a descending line of notes, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The violin part has a melodic line with a piano (*p*) dynamic. The second system continues the piano part with a similar descending line, marked with *p* and *mp* dynamics, and the violin part with a melodic line marked with *mp*. A box containing the number 58 is located to the left of the second system.



El cuarto movimiento es muy tranquilo, está en compás de 4/4. Entre el piano y el violín hay imitación constante, pero ni una sola vez los dos instrumentos tocan lo mismo al mismo tiempo.

Figura 29.-(CORAL), “La noche de los tiempos”, parte de violín y piano. Compases del 14 al 15

The image shows a musical score for measures 14 and 15. Measure 14 features a violin line with a melodic phrase starting on a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. A piano accompaniment consists of eighth-note triplets in both hands, with a dynamic marking of *mf*. Measure 15 continues the piano accompaniment with similar triplet patterns, while the violin line plays a melodic phrase with a dynamic marking of *mf*.

La melodía está construida con intervallos disonantes.

Figura 30.-(CORAL), “La noche de los tiempos”, parte de violín. Compases del 1 al 2.

The image shows a musical score for measures 1 and 2. The violin line features a melodic phrase with a dynamic marking of *p*. Annotations include "7ma mayor" (7th major) and "5ta aumentada" (5th augmented), indicating dissonant intervals.

Figura 31.-(CORAL), “La noche de los tiempos”, parte de violín. Compases del 5 al 6.

The image shows a musical score for measures 5 and 6. The violin line features a melodic phrase with a dynamic marking of *p*. Annotations include "8va aum" (8th augmented), "8va dis" (8th dissonant), and "7ma m" (7th major), indicating dissonant intervals. A dynamic marking of *mf* is also present.

El quinto movimiento, al igual que el segundo, también tiene que ver con la danza y también está escrito en compás de 8/8 pero este se intercala con compases de 6/8. En contraste con el cuarto movimiento, este es rápido y muy rítmico.

La célula rítmica constante la introduce el violín que toca solo durante los primeros 4 compases y el piano la imita en los compases 5 y 6.

Figura 32.-(CORAL), “Danza de fuego”, parte de violín. Compases del 1 al 4.



Los pasajes son muy cromáticos se pueden diferenciar dos materiales distintos, el primero es la célula rítmica que mencioné arriba y el segundo es una secuencia de octavos con movimiento cromático y algunas veces se repite el motivo pero como progresiones ascendente descendente.

Las dinámicas escritas por el compositor dan una idea muy clara de la conducción de las frases y en los movimientos más líricos, el primero y el cuarto, toman un papel determinante para expresar el “dibujo” que está plasmado en la partitura.

#### 5.4.- Propuestas interpretativas y de estudio

Es importante tener una postura o una idea ante cada uno de los movimientos, es decir, se debe elegir un toque o un golpe de arco especial, para cada movimiento. Esta pieza está hecha de atmósferas y se pierde el sentido si no es ejecutado cada movimiento con el carácter adecuado.

El inicio del primer movimiento debe ser certero mientras que por ejemplo el del segundo debe comenzar casi de la nada.

Los pasajes intrincados como el del tercer movimiento, en el compás 30 o en el compás 21 del quinto movimiento, se deben estudiar variando los ritmos de los dieciseisavos para lograr tocarlos perfectamente a tiempo y es importante elegir una digitación que permita moverse por bloques, al igual que en los pasajes de las secuencias, como por ejemplo del quinto movimiento, 38 al 39, 48 al 58, y del 107 al 121.

## 5.5.- Catálogo completo\*

### **PIANO**

Preludio (1982)  
Sonata No.1 (1984)  
Suite I (1984)  
Suite II (1992)  
Suite III (1992)  
Sonata No. 2 ( Blanco y Negro) (1986) (revisión en 1994)  
Cuatro preludios (1990)  
*Abisal* (1992)  
*Leyenda* (1992)  
Cuatro piezas (1993)  
Doce preludios (1994)  
Variaciones sobre un tema de Bartók (1995)  
Variaciones (1995)  
Sonata No. 3 ( 1996)  
Sonata No. 4 (1997)  
Sonata No. 5 (1997-1998)  
Sonata No. 6 (2002)  
Sonata No. 7 (2006)  
Piezas infantiles 1er. Album (2010)

### **DOS PIANOS**

*Imágenes en la subconsciencia* (1984)  
*Declives* (1988)  
*Hálito de viajes y de sueño*, Concierto para piano y orquesta, versión para dos pianos (1998).  
*Resonancias nocturnas*, Sonata para dos pianos (2006).

### **ÓRGANO**

*Enigma* (1992)  
*Percepciones*, para órgano positivo (2010).

### **PIANO A CUATRO MANOS**

Suite para piano a cuatro manos (2002)

### **CLAVECÍN**

Suite para clavecín (2010)

---

\* Información proporcionada por el compositor.

## **FLAUTA**

*Caliope* (1991)

Interludio (2003) para flauta sola

## **CLARINETE**

Preludio (1992) (revisión en 1998)

## **GUITARRA**

Seis preludios (1996 -1997)

Variaciones (1998)

Elegía (1999)

*Meditaciones* (2002)

*Cedro blanco* (2005)

## **DOS GUITARRAS**

*Los rostros de la luna* (2007)

## **STEEL DRUM**

*Círculos* (1999)

## **MARIMBA**

Sonata para marimba (1998)

## **VIOLA**

*Imágenes danzantes*, suite para violonchelo, versión para viola (2002)

*Alucinaciones*, para viola (2004).

## **VIOLONCHELO**

*Imágenes danzantes*, suite para violonchelo solo (2000 - 2001)

## **DÚOS**

Tres microcosmos para percusiones (1989)

Tres movimientos para flauta y piano (1993) (revisión en 2000)

*Tríptico*, sonata para viola y piano (1993)

Elegía para violonchelo y piano (1993)

Cuatro piezas para oboe y piano (1995)

*Visiones*, para viola y piano (1995).  
Tres movimientos para corno y piano (1995)  
Siete preludios para percusiones (1995)  
Sonata para trompeta y piano (1996 -1997)  
Sonata para violonchelo y piano (1999)  
*Evocaciones*, para flauta y guitarra (2001)  
*Piezas Fantásticas*, para violín y piano (2003)  
Sonata para clarinete y piano (2003)  
Sonata no tan breve, para flauta y piano (2007).  
*El espacio de lo intangible*, para violín y viola (2009)  
Sonata para fagot y piano (2009)

## **DOS VIOLONCHELOS Y PIANO**

*Los misterios de la noche* (2006)

## **VOZ Y PIANO**

*Tal vez*, para soprano y piano, texto de Pablo Neruda (1987) (revisión en 1991).  
*Hoy* (1987), texto de Pablo Neruda (1987) (revisión en 1991).  
*Lamento lento* para soprano y piano, texto de Pablo Neruda (1993).  
*Ciertos versos de Mille 64*, para barítono y piano, texto de Gerardo Deniz (1997).

## **CORO**

*Crisol*, para coro mixto a capella, texto de Emilio Coral (1994).  
*Tras la ventana*, para coro infantil y piano, textos de José Juan Tablada (2006).

## **TRÍOS**

*Apariciones*, para oboe, fagot y piano (1999)  
*Trío homenaje a Siqueiros*, para violín, violonchelo y piano (1996) (revisión en 2000).  
*Ofrenda*, para clarinete, viola y piano (2003)  
Trío para flauta, clarinete y piano (2005)  
Trío de cuerdas (2006)  
*Luces y sombras*, para flauta, violonchelo y piano (2007)  
*Un viaje* para soprano, flauta y piano, textos de diversos escritores latinoamericanos (2007).  
Trío de guitarras (2011)

## **CUARTETOS**

*El difunto*, música de teatro para piano, clarinete, violonchelo y percusión (1995).  
*Tres impulsos*, para clarinete, violín, violonchelo y piano (1995 - 1996).  
*Formas acuáticas*, para cuarteto de cuerdas (1999).  
*Guarapetapango*, para cuarteto de cuerdas (2001).

*Suite arcaica*, para cuarteto de flautas (2003).  
*Danzas orgiásticas*, para cuatro percusionistas (2003).  
*Laberintos*, cuarteto de cuerdas No. 3 (2007).

## **QUINTETOS**

Tres estudios, para cinco percusionistas (1987).  
Cuatro piezas para quinteto de alientos (1994)  
Quinteto de alientos II (1994-1995)  
Quinteto para cuarteto de cuerdas y piano (1995)  
Quinteto para flauta, clarinete, piano, violín y violonchelo (1995) (revisión en 1997).  
Quinteto de alientos III (1996)  
*Transformaciones*, variaciones para flauta y cuarteto de cuerdas (1996-1997).  
*Abstracciones*, obra compuesta en memoria de Miguel García Mora, para flauta, clarinete, piano, violín y violonchelo (2001).

## **SEXTETOS**

Pieza para seis percusionistas (1986)

## **ENSAMBLE DE CÁMARA**

Ciclo, para flauta, clarinete, cuarteto de cuerdas, piano y percusiones (1991).  
Concierto para piano y ensamble de cámara (1996) (revisión en 1997 y en 2003)  
*Arquetipos*, para flauta, clarinete, fagot, trompeta, dos cornos, cuatro percusionistas, piano, cuarteto de cuerdas (2004).  
*Metáforas*, para flauta, clarinete, campanas tubulares, tam tam, bongós, guitarra, viola (2006).  
*Oceánico*, para flauta, clarinete, fagot, piano, cuarteto de cuerdas (2009).  
*Monstruos marinos*, para flauta, clarinete, piano, violín, violonchelo, percusión portable (2010).

## **ORQUESTA DE CÁMARA**

Variaciones sobre un tema original (1995)  
Concierto para guitarra y orquesta (2001)  
Concierto para viola y orquesta de cámara (2005)

## **BANDA SINFÓNICA**

Cinco cuadros y epílogo (1991)

## **ORQUESTA SINFÓNICA**

*Hálito de viajes y de sueño*, concierto para piano y orquesta (1998) (revisión en 2003)  
*Vivencias*, tres movimientos para orquesta (1997- 1999)  
*El jardín de las delicias*, concierto para flauta y orquesta (2001-2002)  
Concierto para piano y orquesta No. 2 (2003- 2004)

*Visiones nocturnas* (2004)  
Concierto para violonchelo y orquesta (2005)  
*Máquina férrea (Toccata ferrocarrilera)* (2005)  
*Alegorías* para orquesta sinfónica (2006)  
Concierto para piano y orquesta No.3 (2007)  
*Efemérides* para orquesta sinfónica (2008)  
*Animales míticos* para orquesta sinfónica (2008)  
*Ciclo de vida y muerte*, ballet para orquesta sinfónica (2009)  
*Águila real*, para orquesta sinfónica (2010)  
*México 2010*, para orquesta sinfónica (2010).  
*Evocación y danza*, para orquesta sinfónica (2010)  
*Catarsis*, para orquesta sinfónica (2010).  
Concierto para clarinete y orquesta (2011)(En proceso)  
*Monstruos marinos* (versión orquestal en proceso) (2011)

### **CORO Y ORQUESTA SINFÓNICA**

*Tierra de sombra*, texto de Leonardo Coral (2004).

### **CORO INFANTIL Y ORQUESTA SINFÓNICA**

*El mundo de los gatos*, texto de Leonardo Coral (2009).

## 6.- Capricho XX para violín solo de Niccolò Paganini

### 6.1.-Datos Biográficos

Niccolò Paganini nació el 27 octubre 1782 en Génova, Italia. Logró alcanzar una fama tal, que se compara con una estrella de rock de estos tiempos. Llegó a ser muy rico, aunque todo su dinero lo perdió apostando en los casinos. Murió el 27 de mayo de 1840, en Niza, cuando tenía 58 años, a causa de un cáncer de laringe. Paganini era considerado hereje por la iglesia católica, por lo que no recibió absolución. Por muchos años su ataúd fue resguardado en una bodega, hasta que cinco años después de su muerte, consiguió el perdón de la iglesia y permitieron que descansara en tierra consagrada. Sus restos fueron movidos un par de veces hasta que en 1876 encontraron el lugar de descanso en Génova. (Gifford, s.a.)

Paganini comenzó a estudiar violín cuando era muy pequeño. Su padre no dudaba en castigarlo e incluso privarlo de comer cuando algo salía mal en sus presentaciones; Niccolò siempre fue un niño muy enfermizo y débil. (Bonavia, 1840)

En 1795 el pequeño de doce años deja su natal Génova y viaja a Parma para tomar clases con Alessandro Rolla, pero una clase fue suficiente para que Rolla sugiriera que Paganini fuera a tomar clases con el maestro Ferdinando Paer quien a su vez, después de un par de clases, lo mandó con su maestro Gaspare Ghiretti. (Haylock, 2010)

Se dice que la facilidad que tenía Paganini para tocar el violín se debía a que tenía los dedos demasiado largos y flexibles, debido a una enfermedad conocida como el síndrome de Marfan que consiste en hiperextensión de las articulaciones, esto que es una calamidad para cualquier paciente, fue una ventaja para Niccolò ya que le permitía abarcar tres octavas sin mover la mano de la primera posición. (Gifford, s.a.) (Schoenfeld, 1978)

Paganini es más conocido como un ícono romántico que como un compositor. Los 24 caprichos para violín solo fueron compuestos durante la residencia en la corte napoleónica de Lucca entre 1801 y 1809 y fueron publicados en 1820 por Ricordi como Op.1, cuando aún no se daba a conocer el Paganini demoniaco y misterioso que salió a la luz en las giras que tuvo en Europa de 1828 a 1834. (Perry, 2004)



Estas piezas están escritas en forma de estudio, lo que quiere decir que cada capricho aborda una dificultad técnica específica. Se llaman caprichos porque son composiciones muy libres, escritas como improvisaciones.

## 6.2.-Análisis

El capricho XX está escrito en compás de 6/8 con la indicación de *allegretto*. Tiene forma ternaria: A B A, en la que A es una melodía en *Re* mayor que debe ser tocada sobre la cuerda de *La* ya que tiene como acompañamiento una nota pedal que es la cuerda *Re* al aire. Esta sección dura 24 compases y el patrón rítmico constante es el de cuarto con puntillo y octavos, en donde las ligaduras están escritas por dos compases, lo que le da un carácter de mucha tranquilidad y casi estático.

Figura 33.- (PAGANINI) Compases del 1 al 8.



La sección A está dividida en dos partes: la primera, en dos semi-frases, dura 16 compases y es una melodía sonando con una nota tenida; y la segunda, de ocho compases, es una melodía casi igual que la de los compases precedentes pero elaborada con tres voces, dos que van en intervalos de sextas paralelas y la tercera, la más grave, sigue siendo el pedal de *Re*.

Figura 34.- (PAGANINI) Compases del 17 al 24.



La sección B es completamente contrastante con respecto de la sección A: está escrita en *Si* menor, relativo menor de *Re* mayor, el ritmo es mucho más activo ya que ahora combina octavos con dieciseisavos. El uso de trinos, octavas, ligaduras, *spiccato*, grandes saltos y el uso tan amplio del registro del violín, hacen esta sección la parte virtuosística o de la pieza.

Figura 31.- (PAGANINI) Compases del 25 al 28.



Esta sección B también está dividida en dos, en donde ambas partes son similares rítmicamente pero la segunda es muy cromática. Comienza en el compás 9 en *Mi* menor, y pasa progresivamente entre *Re* mayor, *La* mayor, *Fa* mayor y 5 compases antes de terminar, compás 29 de la sección B, regresa a *Si* menor.

: <u>B'</u> :	: <u>B'</u> :
compases 1-4 de la sección <u>B</u>	compases 5-8 de la sección <u>B</u>
tónica ( <i>Si</i> menor)- <u>D</u> ( <i>Fa</i> sostenido mayor)	tónica ( <i>Si</i> menor)- <u>T</u> ( <i>Si</i> menor)
: <u>B''</u> :	
compases del 9-33 de la sección <u>B</u>	

Luego de la repetición de *B''*, se tiene que ir *da capo al Fine*, repitiendo así la sección A, del compás 1 al 24.

### 6.3.- Propuestas interpretativas y de estudio

Aunque la sección B parece más exigente, que la A, ambas son muy difíciles técnicamente y piden al intérprete enfocarse en cosas distintas.

En la sección A se debe tener mucho cuidado con la nota pedal, ya que al ser una cuerda al aire, tiende a sonar más fuerte que la que está siendo presionada hacia abajo que es la que debe predominar ya que lleva la melodía. Por otro lado se debe cuidar mucho el carácter ya que Paganini escribió *dolce* y se debe tocar lo más dulce y *piano* para no quitarle peso al pasaje en el compás 17

que comienza en *forte*. La calidad del sonido es muy importante y se debe buscar tocar con con arcadas muy fluidas aunque el arco debe avanzar relativamente lento para poder tocar los compases tal como están ligados de dos en dos.

Con respecto a la sección B, se debe cuidar que los primeros tres dieciseisavos se escuchen claros y que no se pierda el tercero, ya que es muy común apresurarlo para pasar a las notas separadas. Por otro lado, las octavas que están en el compás 40 en *piano*, se deben practicar por separado, tocando la nota anterior al brinco con las octavas una y otra vez, procurando mover la mano rápido en el cambio de posición, esto para lograr tener seguridad de alcanzar el brinco y de lograr ejecutar el pasaje con absoluta precisión.

La máxima dificultad del capricho, a mi parecer, es el *da capo*. Al regresar a la parte A después de los saltos y trinos de la B, se debe cuidar lo delicado y dulce, procurando de nuevo y con más ahínco la calidad del sonido, para esto es necesario cambiar por completo la tensión del cuerpo y comenzar de nuevo a correr el arco en *piano*.

## 7.- Concierto para violín y orquesta en *Mi* menor de Felix Mendelssohn

### 7.1.-Datos biográficos

Jakob Ludwig Felix Mendelssohn-Bartholdy nació en Hamburgo el 3 de febrero de 1809 y murió en Leipzig el 4 de noviembre de 1847. Fue uno de los músicos más talentosos del siglo XIX. Aunque creció rodeado de influencias románticas, su inspiración era esencialmente clásica y sus ideales musicales se veían reflejados en la obra de Bach, Haendel y Mozart, en lugar de los músicos que eran sus contemporáneos, Robert Schumann, Franz Liszt, Frédéric Chopin, entre otros. (*Grove*, 1980)

Mendelssohn tomó sus primeras lecciones en casa, con sus padres como maestros. Su madre Lea Salomon (1777- 1842) le enseñó alemán, literatura y artes; y ella fue quien le dio a Felix sus primeras lecciones de piano, mientras que su padre Abraham Mendelssohn (1776- 1835) le enseñó francés y aritmética. En un viaje a París en 1816 el pequeño tuvo la oportunidad de tomar clases de piano con Marie Bigot, quien era pianista de alta estima para Haydn y Beethoven. (*Grove*, 1980)

En 1819, la educación general de Mendelssohn y el aprendizaje de lenguas clásicas estaba a cargo de Carl Wilhelm Ludwid Heyse, un filólogo sobresaliente. Las clases de piano las tomaba desde 1825 con Ludwig Berger, un afamado maestro y pianista de la época. En 1819, Carl Friedrich Zelter, amigo de Goethe y concertino de la *Singakademie* en Berlín, comenzó a darle clases de teoría y composición. Tenía también de maestro al violinista Carl Wilhelm Henning y al pintor Johann Gottlob Samuel Rösel. El primer esbozo de composición de Mendelssohn data del 7 de marzo de 1820; es una composición para piano con el título de *Recitativo*. (*Grove*, 1980)

Cuando tenía trece años, Mendelssohn ya dominaba el contrapunto y la forma sonata, sus primeras composiciones, especialmente los *Singspiels* más tempranos, los escribía en su casa para deleite y aprobación de los invitados. En noviembre de 1821, Zelter lo llevó a Weimar a ver a Goethe. La amistad que surge con Goethe es para Felix de fundamental importancia para su obra creativa relacionada con el periodo clásico de la literatura alemana. (*Grove*, 1980)

Abraham Mendelssohn estaba preocupado por el futuro de su talentoso hijo. Creía a veces que Felix realmente no poseía una genialidad musical y que era por su bien no tenerla, ya que en esa época los músicos profesionales no gozaban de buen estatus. Mientras tanto el joven Mendelssohn tenía que mantenerse contra la influencia de tres grandes hombres: Goethe, Zelter y su padre. Zelter no apreciaba a Weber y a veces ridiculizaba sus composiciones, mientras que Felix era su ferviente admirador. Goethe criticaba mucho a Beethoven, la obra y el hombre; Felix amaba su música y se

sabía de memoria casi todo lo que aquel había publicado; incluso convenció a Goethe de la grandeza de Beethoven. Su padre no tenía plena confianza de los dones musicales de su hijo y tenía muchas dudas en lo concerniente a la carrera que escogería Felix. Afortunadamente Mendelssohn encontró tres amigos: el actor Eduard Devrient, el pianista y compositor que era bien conocido como amigo de Beethoven en sus últimos años Ignaz Moscheles y Adolf Bernhard Marx que era historiador y teólogo. (Werner, 1963)

Después de que conoce a Goethe, Felix comienza a escribir formas grandes, como por ejemplo el concierto para piano en La menor y el concierto para violín en Re menor al estilo de Mozart, además de estudios preparativos para sinfonías. (Grove, 1980)

## 7.2.- La forma de concierto

*Concertare* (en latín) quiere decir actuar conjuntamente, pero también significa estar en contienda, discutir entre sí. Los conciertos a varios coros hacia 1600 al intercalar grupos corales separados y grupos de instrumentistas, ocasionaban un cambio de alturas, ámbitos y timbres sonoros, que convertían a la música en una vivencia de espacialidad. (Kühn, 2003)

El *concerto grosso* del barroco vive en el constante enfrentamiento de dos grupos: el de solistas o *concertino* y el grupo de la orquesta *tutti* o *ripieno*, de aquí surge, por reducción del grupo a un ejecutante solo, el concierto a solo. (Kühn, 2003)

En el siglo XVIII, durante el período clásico, se contempló al concierto de solista como la forma prominente, a un lado de la ópera y más tarde, al lado de la sinfonía. El rasgo que definió entonces la forma del concierto clásico fue el empleo de un esquema formal derivado de la forma *ritornello* del barroco mezclada con elementos de la forma sonata. (Caplin, 1998)

En los géneros instrumentales para pequeñas salas privadas como el cuarteto, las sonatas de solo, etc., y en los que contemplaban públicos mayores como las sinfonías, se enfrentan fuerzas iguales, un grupo contra otro de igual tamaño o de igual fuerza, mientras que en el concierto clásico se encuentra a un instrumentista solo ante toda una orquesta. Esta desigualdad debía ser librada de alguna manera, de modo que el solista pudiera competir efectivamente con la orquesta y ésta no se convirtiera en simple acompañante. Algunas de las técnicas utilizadas para resaltar al solista fueron el empleo de temas expuestos por él no utilizados antes, modulaciones importantes para la forma hechas por el solista y cadencias sin acompañamiento interpoladas en la forma. (Caplin, 1998)

### 7.3.-Análisis

Mendelssohn escribió para violín dos conciertos: el primero para violín y orquesta de cuerdas en *Re* menor escrito en 1822 que fue tocado por primera vez en 1952 por Yehudi Menuhin y el segundo en *Mi* menor escrito en 1844. También compuso dos sonatas: la primera, Op 1, entre los años 1822 a 1825 junto con tres cuartetos para piano. La segunda sonata para violín en *Fa* mayor Op. 4 (1825) claramente revela la influencia estilística básica de Bach, Haydn y Mozart. (Grove, 1980)

El concierto para violín en *Mi* menor Op. 64 fue la última obra que Mendelssohn escribió. (Bellaigue, 1943)

En una carta escrita a Ferdinand David en 1838, Felix le habló acerca de un concierto para violín en *Mi* menor que planeaba escribirle, y a pesar de que Mendelssohn decía que no podía sacarse la melodía de la cabeza, no fue si no hasta 6 años después, debido a los innumerables compromisos que tenía, que completó el concierto. (Kuenning, 1994)

La dotación orquestal consiste de: dos flautas, dos oboes, dos clarinetes en La, dos fagotes, dos cornos en Mi, dos trompetas en Mi, timbales y cuerdas.

Las indicaciones de *tempo* en los movimientos es la siguiente: *Allegro, molto appassionato, Andante-Allegretto non troppo* y *Allegro molto vivace*.

Mendelssohn utilizó muchos recursos para darle variedad a la forma de concierto, por ejemplo, la aparición del tema principal en el primer movimiento. En este movimiento, el tema lo introduce el violín solista en la segunda mitad del segundo compás, rompiendo así con la forma habitual en la que la orquesta exponía el tema principal o casi todo el material temático de la pieza antes de que el solista entrara; esto no era lo más usado en la época, sin embargo, Mendelssohn ya lo había hecho desde su primer concierto para piano en *Sol* mayor Op. 25, y antes que él Mozart en su concierto para piano conocido como el *Jeunehomme* en *Mi* bemol mayor K. 271 y luego Beethoven en su cuarto y quinto conciertos para piano.

Otro recurso innovador es dónde sitúa la *cadenza*, en lugar de presentarla para concluir el movimiento, aparece mientras está el desarrollo, de esta manera ayuda a extenderlo y sobreponer la reexposición con el final de la *cadenza* que es el final del desarrollo. Era usual que el compositor dejara que esta *cadenza* fuera improvisada por el ejecutante y en este concierto Mendelssohn la escribe en su totalidad. Otro elemento que rompe con lo acostumbrado en este concierto es la transición entre movimientos ya que entre ellos no hay pausas, están unidos para evitar aplausos entre ellos.

El primer movimiento tiene forma *Allegro* de sonata y está escrito “a la breve” con una introducción de la orquesta que dura solamente un compás y medio, en el que los clarinetes y fagotes sostienen un acorde de *Mi* menor mientras que los violines y las violas tocan un motivo en octavos y los bajos (violonchelos y contrabajos) tocan *pizzicati* en el primer y último cuarto de cada compás, luego de la cual, el violín solista expone el tema principal del movimiento en la tónica en la segunda mitad del compás.

Figura 35.- (MENDELSSOHN), *Allegro, molto appassionato*, compases del 1 al 10.



Después de los primeros compases, ya que el tema se expuso, el violín solista toca una pasaje sumamente virtuosístico, equivalente según mi punto de vista, a un aria en la que el cantante da muestras de su capacidad técnica al recorrer todo el registro vocal de arriba a abajo, y en el caso del violín, tocando cada vez más agudo hasta demostrar una técnica depurada y consolidada.

Figura 36.- (MENDELSSOHN), *Allegro, molto appassionato*, compases del 24 al 55.



Entre el tema A y B hay una transición cromática que modula a *Sol* mayor, relativo mayor de *Mi* menor, la tonalidad del tema B. Este tema, a diferencia del tema A, es expuesto primero por la orquesta mientras que el violín solista toca la cuerda más grave, la de *Sol*, al aire durante 8 compases a manera de pedal.

Figura 37.- (MENDELSSOHN), *Allegro, molto appassionato*, Tema B compases del 139 al 147.



Aparte de estos dos temas, que son los principales, en este movimiento hay dos motivos más que se repiten, el primero, que le llamaré motivo de transición, es como un complemento del tema A y aparece entre el tema A y B y en la recapitulación exactamente después de que suena el tema A.

Figura 38.- (MENDELSSOHN), *Allegro, molto appassionato*, motivo de transición cuando aparece la primera vez, compases del 75 al 82.



Y el segundo motivo es como el complemento pero del tema B y aparece justo antes de que comience el desarrollo y en la recapitulación antes de la coda.

Figura 39.- (MENDELSSOHN), *Allegro, molto appassionato*, compases del 181 al 184.



La coda tiene la indicación de *sempre piú presto* y el tema que utiliza Mendelssohn es el motivo de transición; en el décimo tercer compás la indicación de tempo es *presto* y comienzan unas escalas en corcheas ascendentes y descendentes que apresuran al movimiento a terminar.

Entre el primer y segundo movimiento, el fagot hace un cambio cromático de un *Si* a un *Do*, dando así cambio a la tonalidad de *Do* mayor en la que está este movimiento *andante*; tiene forma ternaria, el tema A está en *Do* mayor y es expuesto entre los primeros 50 compases; es una melodía sencilla basada en el ritmo de cuarto con puntillo y octavos. El acompañamiento de octavos es muy ligero y en los primeros compases sólo la cuerda acompaña al solista con *pp* como dinámica y



eventualmente se anexan los clarinetes y los fagotes por sólo un par de compases.

Figura 40.- (MENDELSSOHN), *Andante*, Tema A, compases del 1 al 10.



El tema B es más energético y comienza con una anacrusa de dieciseisavos. Este tema lo expone la orquesta y los violines segundos y las violas tocan un acompañamiento de treintaidosavos. Cuatro compases después de que la orquesta toca el tema, el violín principal lo expone pero tocando al mismo tiempo melodía y acompañamiento; esta parte parece bastante una *cadenza* acompañada, ya que el solista va modulando con el tema B por 23 compases mientras la orquesta tiene breves incursiones.

El tema A regresa en el compás 79 y el acompañamiento de la orquesta cambia de octavos a treintaidosavos. Hay una coda pequeña en la que el violín solista toca unas escalas ascendentes que comienzan en un *Do* 6 (la octava arriba del *Do* central) así juega con la melodía en dieciseisavos y cuartos con puntillo por ocho compases y luego, termina el movimiento con un acorde de *Do* mayor en un calderón.

Entre el segundo y tercer movimiento hay una transición de 15 compases en la que se utiliza el homónimo menor de *Mi* mayor para modular de *Do* mayor a *Mi* mayor; esta sección tiene un tema parecido al tema A del segundo movimiento pero no llega a ser material melódico, simplemente es una transición.

El tercer movimiento tiene forma *rondó-sonata* y está escrito en cuatro cuartos; tiene un carácter de *scherzo* y comienza con los cornos, trompetas y fagotes tocando al unísono rítmico una especie de anuncio al que el violín principal responde con una escala en dieciseisavos ascendente.

Figura 41.- (MENDELSSOHN), *Allegro molto vivace*, compases del 8 al 12.



El tema A tiene como estructura rítmica octavos y dieciseisavos, y sólo es expuesto por el violín solista; la indicación de matiz que pide Mendelssohn es la de *pp leggiero*.

Entre el tema A y B hay un pasaje de transición al igual que en el primer movimiento. Este pasaje sirve de cambio de la tónica a la dominante y más adelante, en la recapitulación, servirá de acompañamiento del tema principal.

Este movimiento está repleto de pasajes en dieciseisavos que demuestran las habilidades del violinista. El tema B está en la dominante, *Sí* mayor, y en esta parte se desarrolla un movimiento brillante de escalas ascendentes y descendentes.

El tema A y el tema B tiene en sus últimos compases unos motivos similares que recuerda a la *cadenza* del primer movimiento.

Figura 42.- (MENDELSSOHN), Allegro molto vivace, Final del tema A, compases del 49 al 55.



Figura 43.- (MENDELSSOHN), Allegro molto vivace, Final del tema B, compases del 93 al 96.



En el desarrollo se modula a *Sol* mayor y suena la cabeza del tema principal seguido de octavos descendentes.

La recapitulación se da en el compás 133 con anacrusa y es muy parecida a la exposición inicial, sólo que esta vez la orquesta toca el tema de transición que estaba entre el tema A y el B. EL tema B es expuesto en la tónica y para concluir el movimiento hay una especie de *cadenza* que comienza cuando el solista toca unos trinos y las maderas tocan el tema principal. La coda es muy similar a la del primer movimiento también, es una serie de escalas ascendentes y descendentes en dieciseisavos que culminan con un arpeggio de *Mi* mayor ascendente en un *Mi* armónico muy agudo, para terminar con un acorde de tónica con calderón.



manera que opaque a la melodía. Ésta es una dificultad común ya que el acompañamiento se está moviendo en treintaidosavos mientras que la melodía en ritmos más largos; por otro lado, al ejecutar esta sección, se debe tener mucha precaución de conducir la melodía tal como está escrita y no perder la concentración o la idea de la frase por el acompañamiento tan activo.

Figura 45.- (MENDELSSOHN), *Andante*, compases del 55 al 57.



En lo que respecta al tercer movimiento, es importante establecer el carácter desde el principio y no tocar más rápido o más lento la pequeña introducción de 8 compases que precede el tema, ya que esto le quita chispa al tema que es en sí brillante y ágil. Si la introducción se toca más lento que el tema, el tema parecerá, en contraste, que fue tomado demasiado rápido o que entró de improviso; si por el contrario, se toca la introducción más rápido y al tocar el tema se le “baja” a la velocidad, el tema perderá todo su carácter juguetón y sonará pesado. También es importante acentuar adecuadamente cuando aparece la melodía ya que como comienza en anacrusa y el primer tiempo viene ligado desde la misma, se puede sin querer acentuar el segundo tiempo (que es arco abajo).

Con la exigencia técnica del primer movimiento y el lirismo y delicadeza del segundo, al llegar al tercero el intérprete debe tener la cabeza y el cuerpo a tono y así tocar las escalas y arpeggios de la coda del tercer movimiento con suficiente energía para tocarlas ágilmente y lograr llegar al final con todo el brío que éste requiere.

## **8.- Anexo I (resumen para el programa de mano)**

## ***Partita II en Re menor para violín solo de Johann Sebastian Bach***

Las seis sonatas y *partitas* para violín solo fueron compuestas mientras Bach trabajaba de maestro de capilla y director de música en la corte de Leopoldo, príncipe de Anhalt, en Cöthen, un lugar que está aproximadamente a 120 kilómetros al suroeste de Berlín. Junto a las piezas de violín escribió los seis conciertos para muchos instrumentos, que conocemos como los *Conciertos de Brandeburgo*, el primer volumen de *El Clave Bien Temperado*, las seis Suites Francesas, las Inveniones a dos y tres voces, seis sonatas para violín y clavecín y seis suites para violonchelo solo.

El término en italiano *partita* que literalmente significa pequeña parte, actualmente se entiende como un término para nombrar las secuencias de danzas. Pero en el tiempo de Bach significaba un conjunto de variaciones.

La *Partita II en Re menor* tiene 5 movimientos: *Allemanda*, *Corrente*, *Sarabanda*, *Giga* y *Ciaccona*.

*Allemanda* significa alemán en francés. En los siglos XVI y XVII fue una danza de parejas que se bailaba en las cortes, de *tempo moderato* escrita en compás de 2/4 ó 4/4; se originó en Alemania y tenía los pasos majestuosos y balanceados de su antecesora, la danza francesa *basse dance*. Hacia el siglo XVII se consolidó como el primer movimiento de la *suite* barroca. La *Allemanda* de esta *partita* está en compás de 4/4 en la tonalidad de *Re menor*, tiene forma binaria. A : B :: La sección A comienza en la tónica (*Re menor*) y termina en la dominante (*La mayor*) mientras que la B inicia en la dominante y termina en la tónica. La estructura rítmica base es el dieciseisavo que se combina con tresillos y treintaidosavos.

La *Corrente* fue una danza de la corte que se hizo popular entre 1600 y 1800. En la música de concierto, generalmente era el segundo movimiento de la *suite* barroca. La *Corrente* generalmente era bailada en parejas usando pequeños saltos y luego balanceándose. La *Courante* francesa se caracteriza por ser una danza lenta, con cambios de compases entre 3/2 y 6/4. La *Corrente* italiana en cambio, estaba en compás ternario y tenía figuras rápidas y una textura como de melodía acompañada.

La *Sarabanda* es una danza que se cree que probablemente fue importada de Centroamérica a Andalucía; era una danza "callejera" muy criticada por los escritores españoles del siglo XVI por ser un

baile muy sensual y fue prohibida por Felipe II. Esta danza se fue purificando en las cortes europeas del siglo XVII; está en tiempo ternario y generalmente deja lugar para variaciones en los pasos. Algunas versiones, las más aproximadas a la original, eran rápidas y a los que las bailaban se les colocaban cascabeles en las piernas y se tocaban las castañuelas. Algunas otras eran lentas, con movimientos pausados y majestuosos que se acentuaban en el segundo tiempo del compás. Esta última versión de la danza llegó a ser la que se incluía en la *suite* barroca.

En el artículo titulado *On the Interpretation of Bach's Giges* de Ray McIntyre proporcionan dos definiciones de *Giga*, una del diccionario de música de Brossard: *Brossard's Dictionnaire de musique*, que apareció en París en 1703 y la otra de la enciclopedia de Johann Walther: *Johann Walther's Musikalisches Lexikon* publicada en Leipzig en 1732.

La definición de Brossard dice que *Giga*, *Gicque* o *Gigue* es un tema generalmente para instrumentos, escrito en compás ternario lleno de ritmos punteados y síncopas, lo que le da un carácter alegre, tipo *saltarello*; la definición de Walther dice que la *Giga* es una danza inglesa, muy ágil, que consta de dos partes y está escrita en compás de 3/8, 6/8 ó 12/8. También menciona que se considera que la *Gigue* toma su nombre de la palabra italiana *giga* que significa violín, en alemán *geige* significa violín.

Este movimiento escrito en 12/8, comienza en ancrusa y el ritmo base es el dieciseisavo aunque en los primeros compases se intercalen con octavos. Al igual que todos los movimientos precedentes, tiene forma binaria y el dibujo melódico es a su vez el movimiento armónico.

La *Ciaccona* es de las obras más grandes escritas para violín solo, es una danza que apareció en España cerca de 1600 y se cree que surgió en la Nueva España. Aparentemente para bailarla se utilizaban castañuelas; se consideraba una danza para parejas y sólo algunas veces era bailada por una mujer sola. Rápidamente viajó a Italia, donde se dice que no fue bien acogida, como tampoco lo fue en España. En el siglo XVII, una versión más refinada fue aceptada en la corte francesa y apareció en repetidas ocasiones las obras de Jean-Baptiste Lully.

### **Piezas fantásticas para violín y piano de Leonardo Coral**

Leonardo Coral García nació en 1962 en la Ciudad de México. Obtuvo la licenciatura en composición de la Escuela Nacional de música, donde se tituló con mención honorífica. Ingresó a la

Escuela Nacional de Música de la UNAM, cuando tenía 18 años, a la carrera de Composición, primero en la clase de Juan Antonio Rosado y Radko Tichavsky y posteriormente cursó la licenciatura bajo la cátedra de Federico Ibarra.

En el 2010 obtuvo el grado de maestría en la UNAM con un ballet sinfónico llamado “Ciclo de vida y muerte”, cuya tesis asesoró María Granillo. Sus obras han sido interpretadas de América a Australia y existen a la fecha 12 discos compactos con música de su autoría. Las más importantes orquestas, ensambles y solistas nacionales han interpretados sus obras que suman más de 100 composiciones. Leonardo Coral ha obtenido los premios Melesio Morales (2005), Sistema de Fomento Musical (2006, 2008) y SACM (2007). Diversas agrupaciones le han encargado composiciones como la Orquesta Filarmónica de la UNAM (OFUNAM) que en 2010 le comisionara componer una obra con motivo del Bicentenario de México, dicha obra tiene el nombre de Águila Real y se estrenó el 13 de noviembre del 2010 en la sala Nezahualcóyotl.

Las Piezas Fantásticas de Leonardo Coral fueron inspiradas por un cuadro de la pintora mexicana Dominique Menkes; el segundo movimiento específicamente, “La muerte danzando”, es, según palabras del propio compositor, la representación musical de la obra al óleo.

La pieza consta de cinco movimientos los cuales son:

I.- Preludio (*Espressivo* ♩ = 60)

II.- La muerte Danzando (*Allegro con brio* ♩ = 110)

III.- Cristales (*Vivo* ♩ = 150)

IV.- La noche de los tiempos (*Espressivo* ♩ = 60)

V.- Danza de fuego (*Vivo energico* ♩ = 160)

La armonía es impresionista y los títulos con que se nombraron las piezas dan a conocer mucho acerca del carácter de cada uno de los movimientos.

El primer movimiento, Preludio, es una breve introducción a la pieza. Consta de 16 compases con los que se da un diálogo bastante apaciguado entre el violín y el piano. La métrica del compás varía entre 5/4 y 4/4.



El segundo movimiento es sumamente rítmico, está en compás irregular de 8/8 y las corcheas se agrupan en 3+3+2. Este tipo de compás es muy utilizado para las danzas, Piazzolla lo utiliza bastante en sus obras, como por ejemplo en el “Gran tango” para violonchelo y piano.

El tercer movimiento comienza con notas muy rápidas y en el registro agudo del piano y en contraste con notas muy largas y graves por parte del violín. La melodía dura ocho compases y está conformada por unidades. Los intervalos que conforman la melodía son intervalos de quintas ascendentes, primero de quinta disminuida, luego quinta justa, después quinta aumentada y finaliza con la quinta disminuida del principio, pero descendente (cuarta aumentada).

El cuarto movimiento es muy tranquilo, está en compás de 4/4. Entre el piano y el violín hay imitación constante, pero ni una sola vez los dos instrumentos tocan lo mismo al mismo tiempo.

El quinto movimiento, al igual que el segundo, también tiene que ver con la danza y también está escrito en compás de 8/8 pero este se intercala con compases de 6/8. En contraste con el cuarto movimiento, este es rápido y muy rítmico.

La célula rítmica constante la introduce el violín que toca solo durante los primeros 4 compases y el piano la imita en los compases 5 y 6.

### **Capricho XX para violín solo de Niccolò Paganini**

Niccolò Paganini nació el 27 octubre 1782 en Génova, Italia. Logró alcanzar una fama tal, que se compara con una estrella de rock de estos tiempos. Llegó a ser muy rico, aunque todo su dinero lo perdió apostando en los casinos. Murió el 27 de mayo de 1840, en Niza, cuando tenía 58 años, a causa de un cáncer de laringe. Paganini era considerado hereje por la iglesia católica, por lo que no recibió absolución.

Estas piezas están escritas en forma de estudio, lo que quiere decir que cada capricho aborda una dificultad técnica específica. Se llaman caprichos porque son composiciones muy libres, escritas como improvisaciones.

El capricho XX está escrito en compás de 6/8 con la indicación de *Allegretto*. Tiene forma ternaria: A B A, en la que A es una melodía en *Re* mayor que debe ser tocada sobre la cuerda de *La* ya que tiene como acompañamiento una nota pedal que es la cuerda *Re* al aire. Esta sección dura 24 compases y el patrón rítmico constante es el de cuarto con puntillo y octavos, en donde las ligaduras

están escritas por dos compases, lo que le da un carácter de mucha tranquilidad y casi estático.

### **Concierto para violín y orquesta en *Mi* menor de Felix Mendelssohn**

Jakob Ludwig Felix Mendelssohn-Bartholdy nació en Hamburgo el 3 de febrero de 1809 y murió en Leipzig el 4 de noviembre de 1847. Fue uno de los músicos más talentosos del siglo XIX. Aunque creció rodeado de influencias románticas, su inspiración era esencialmente clásica y sus ideales musicales se veían reflejados en la obra de Bach, Haendel y Mozart, en lugar de los músicos que eran sus contemporáneos, Robert Schumann, Franz Liszt, Frédéric Chopin, entre otros.

*Concertare* (en latín) quiere decir actuar conjuntamente, pero también significa estar en contienda, discutir entre sí.

En el siglo XVIII, durante el período clásico, se contempló al concierto de solista como la forma prominente, a un lado de la ópera y más tarde, al lado de la sinfonía. El rasgo que definió entonces la forma del concierto clásico fue el empleo de un esquema formal derivado de la forma *ritornello* del barroco mezclada con elementos de la forma sonata.

Mendelssohn escribió para violín dos conciertos: el primero para violín y orquesta de cuerdas en *Re* menor escrito en 1822 que fue tocado por primera vez en 1952 por Yehudi Menuhin y el segundo en *Mi* menor escrito en 1844. También compuso dos sonatas: la primera, Op 1, entre los años 1822 a 1825 junto con tres cuartetos para piano.

La dotación orquestal consiste de: dos flautas, dos oboes, dos clarinetes en La, dos fagotes, dos cornos en Mi, dos trompetas en Mi, timbales y cuerdas. Las indicaciones de *tempo* en los movimientos es la siguiente: *Allegro, molto appassionato, Andante-Allegretto non troppo* y *Allegro molto vivace*.

Entre el primer y segundo movimiento, el fagot hace un cambio cromático de un *Si* a un *Do*, dando así cambio a la tonalidad de *Do* mayor en la que está este movimiento *andante*; tiene forma ternaria, el tema A está en *Do* mayor, es una melodía sencilla basada en el ritmo de cuarto con puntillo y octavos.

El tercer movimiento tiene forma *rondó-sonata* y está escrito en cuatro cuartos; tiene un carácter de *scherzo* y comienza con los cornos, trompetas y fagotes tocando al unísono rítmico una especie de anuncio al que el violín principal responde con una escala en dieciseisavos ascendente.

## Bibliografía

### Recursos físicos

**Bellaigue, Camille.** *Mendelssohn*. Buenos Aires : Grandes Biografías, 1943.

**Bram, Leon.** *Funk and Wagnalls New Encyclopedia*. Estados Unidos de Norteamérica: Funk and Wagnalls, 1983.

**Caplin, William E.** *Classic Form*. New York : Oxford University Press, 1998.

**Flammer, Ami; Tordjman, Gilles.** *El violín*. Barcelona : Labor, 1991.

**Iribarne, F.** *Mendelssohn, su vida y sus obras*. Buenos Aires : Editorial Hispano-Americana. (s.a.)

**Kühn, Clemens.** *Tratado de la forma musical*. Madrid : Idea Books S.A., 2003.

**Mure, Pierre La.** *Pasión Inmortal (La vida de Felix y Cecilia Mendelssohn)*. México, D.F. : Cumbre, 1957.

**Sadie, Stanley** [ed.] *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*. . Londres : Macmillan Publishers Limited, 1980.

**Werner, Eric.** *Mendelsson, a New Image of the Composer and his Age*. New York : The Free Press of Glencoe, 1963.

### Recursos electrónicos

**Bonavia, F.** (jun., 1940) "Paganini. Died May 27 1840" [versión electrónica]. *The musical Times*, 81 (1168), 252-254. <<http://www.jstor.org.pbidi.unam.mx:8080/stable/pdfplus/924017.pdf>>

**Gifford, Katya.** (s.a.). "Niccolò Paganini, Biography". Consultada el 9 de enero de 2011, de <<http://www.humanitiesweb.org/human.php?>Niccolò Paganini - Biographys=c&p=a&a=iGifforGifford, Katyad, Katya&ID=734>>

**Haylock, J.** (mayo, 2010) "Niccolò Paganini" [versión electrónica]. *Strad*, 121 (1441), 48-49. <<http://web.ebscohost.com.pbidi.unam.mx:8080/ehost/pdfviewer/pdfviewer?sid=29d80da7-01ac-499b-a300-ada4c81ea83f%40sessionmgr10&vid=16&hid=11>>

**Kuenning Geoff.** (1994). "Mendelssohn: Violin Concerto". Consultado el 25 de enero de 2011, de <<http://lasr.cs.ucla.edu/geoff/prognotes/mendelssohn/violinCon.html>>

**Lang, P.H.** (mar., 1985) "Bach 300 Years on" [versión electrónica]. *The Musical Times*, 126 (1705), 140-145. <<http://www.jstor.org.pbidi.unam.mx:8080/stable/pdfplus/961657.pdf>>

**Maurice, Emmanuel, G. R.** (Oct., 1937). "The Creation of the Violin and Its Consequences" [versión electrónica]. *The Musical Quarterly*, 23, (4), 509-515.  
<<http://www.jstor.org.pbidi.unam.mx:8080/stable/pdfplus/738898.pdf>>

**McIntyre, Ray.** (Jul., 1965). "On the interpretation of Bach's Giges" [versión electrónica]. *The Musical Quarterly*, 51 (3), 480. <<http://www.jstor.org.pbidi.unam.mx:8080/stable/pdfplus/740836.pdf?acceptTC=true>>

**Perry, Jeffrey.** (2004). "Paganini's Quest: The Twenty-four *Capricci per violino solo*", Op.1 [versión electrónica] . *University of California Press*, 27 (3), 208-229.  
<<http://www.jstor.org.pbidi.unam.mx:8080/stable/pdfplus/10.1525/ncm.2004.27.3.208.pdf>>

**Silbiger, Alexander.** (1999). "Bach and the Chaconne". [versión electrónica]. *The Journey of Musicology*, 17 (3), 374. <<http://www.jstor.org.pbidi.unam.mx:8080/stable/pdfplus/764098.pdf?acceptTC=true>>

**Schoenfeld, Myron R .** (1978). "Niccolò Paganini Musical Magician and Marfan Mutant?" [versión electrónica]. *The Journal of the American Medical Association* 239 (1), 40-42 <<http://jama.ama-assn.org/content/239/1/40.abstract#>>

**Schwarz, Boris.** "Auer, Leopold." *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Consultado el 8 de febrero de 2011 <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01503>>.

**Zaslaw, N.** (Nov., 1990). "The Italian Violin School in the 17th Century" [versión electrónica]. *Early Music*, 18 (4), 515-518.<<http://www.jstor.org.pbidi.unam.mx:8080/stable/pdfplus/3127981.pdf>>

## Diccionarios y enciclopedias

Diccionario de la Real Academia Española 22da edición. [Versión electrónica]. Consultado el 28 de febrero de 2011 < <http://buscon.rae.es/draeI> >

*Encyclopædia Britannica 2011*. *Encyclopædia Britannica Online*. Consultado el 11 de enero de 2011. <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/16146/allemande>>. >.

