

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

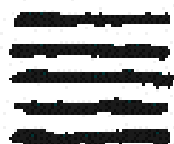
NOTAS AL PROGRAMA

OPCIÓN DE TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO INSTRUMENTISTA-VIOLÍN

PRESENTA:
LUIS FELPE GUTIÉRREZ ZERMEÑO

ASESOR DE TESIS:
MTRA. EUNICE PADILLA LEÓN



**ENM
UNAM**

MEXICO, D.F

2009



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Agradezco profundamente:

Al Maestro Savarthasiddh Uribe Moreno por el gran esfuerzo, apoyo, paciencia y sabiduría que con gran dedicación compartió conmigo durante 10 maravillosos años.

A la Maestra Eunice Padilla, por su gran, gran, gran paciencia y apoyo durante la realización de este trabajo.

A mi Madre por su amor y apoyo incondicional.

A Vale por su gran cariño, apoyo y paciencia durante el proceso de mi titulación.

A mi Hermana Edith por su ayuda para la realización de este trabajo.

A Hazael Rivera su gran ayuda, y entusiasmo durante innumerables ensayos

A los Maestros y amigos: Maria Díez-Canedo, Ángel Medina, Rafael Cárdenas, Eloy Cruz, Rodrigo Rivera, Carlos Rangel, Eusebio Ruvalcaba, Roberto Rivadeneira, Juan Luis Matuz, Lázaro Rivera, Rafael Sánchez, Sergio Robledo,

ÍNDICE

1. Antecedentes Generales del violín
 - 1.1 Historia del violín
 - 1.2 Historia y desarrollo del arco

2. Concierto en Re mayor, Op.3 No. 12 “Il arte d’el violino” P. A. Locatelli (1695 – 1764)
 - 2.1 Contexto Histórico Social
 - 2.2 El concierto Barroco
 - 2.3 Aspectos Biográficos
 - 2.4 Análisis general de la obra
 - 2.5 Consideraciones Técnico interpretativas

3. Sonata para piano y violín No. 4 en Mi menor KV 304 W.A. Mozart (1756 – 1791)
 - 3.1. Contexto Histórico Social
 - 3.2. Características del violín en la segunda mitad del siglo XVIII
 - 3.3. El desarrollo de la Sonata
 - 3.4. Las sonatas para piano y violín de Mozart
 - 3.5. Aspectos Biográficos
 - 3.6. Análisis General de la obra
 - 3.7. Consideraciones Técnico interpretativas

4. Concierto para violín y orquesta en Mi menor Op. 64 F. Mendelssohn (1809-1847)
 - 4.1 Contexto Histórico Social
 - 4.2 El violín a partir del siglo XIX
 - 4.3 El Concierto Romántico
 - 4.4 Ferdinand David y su relación con el concierto Op. 64 de F. Mendelssohn
 - 4.5 Aspectos Biográficos
 - 4.6 Análisis General de la obra
 - 4.7 Consideraciones Técnico interpretativas

5. Danza Gitana H. Ruvalcaba 1905 – 1976)
 - 5.1 Aspectos Biográficos
 - 5.2 Entrevista con Eusebio Ruvalcaba
 - 5.3 Análisis General de la obra
 - 5.4 Consideraciones Técnico Interpretativas

Antecedentes Generales Historia del instrumento

1.1 Historia y desarrollo del violín.

- **Orígenes**

Los caminos que llevan a la búsqueda del origen del violín son sumamente intrincados y se remontan a antiguas civilizaciones. El objetivo de estas notas al programa no es determinar con exactitud su origen, por lo que sólo mencionaremos sus antecedentes y nos centraremos en el violín ya construido como lo conocemos en la actualidad, es decir, partiendo del violín del siglo XVI.

En Europa los instrumentos de cuerda frotada aparecieron alrededor del año 900 A.C. como lo demuestran ilustraciones de la época. Los nombres dados a este tipo de instrumentos variaban según la región y las variaciones en la construcción de éstos eran enormes, sin embargo se han podido agrupar en cuatro familias principales:

El rabel, la fídula medieval y renacentista, la viola y la lira.

El antecesor directo del violín fue una variante de la *viola da braccio* llamada *viola piccola* que derivó en un instrumento llamado *violino*.

Como instrumento, los primeros violines aparecen en Italia al final del Renacimiento entre la segunda mitad del siglo XV y la primera del siglo XVI. La mayoría de los grandes constructores de violines fueron originarios de Brescia, Venecia y Cremona, ciudades situadas en el norte de Italia, cuya economía fue alentada por la riqueza de Venecia y el comercio con las cortes europeas.

Es sumamente difícil determinar con exactitud quién es el autor del primer violín. Se le ha atribuido a diversos personajes como a Testatore il Vecchio di Milano 1520 o Gasparo da Saló nacido en 1540 o incluso Antonio Siciliano nacido en Bologna alrededor de 1600, pero como dice Luigi Lannaro “Si el violín es el resultado de la evolución de los instrumentos antecesores de la misma familia, la evolución siguió la línea de la exigencia musical y es equivocado pensar en un sólo y determinado inventor.”¹

¹ Lannaro. Luigi. *La lauderia clásica y el laudero moderno*. Ed. G. Zanibon. 1974. Padova.

- **Cremona**

Cremona se convertiría en el gran centro de construcción de violines. El primer laudero registrado en dicha ciudad fue Andrea Amati (1505-1577), primero de cuatro grandes generaciones de lauderos que abarcaron todo el periodo de dominio de Cremona en el arte de la construcción de violines. El trabajo de Andrea Amati está caracterizado por la elegancia y conciencia de los principios geométricos en el diseño². Fue él quien estableció el primer estándar estable en la construcción de violines. Antes de él los patrones y moldes para la construcción eran muy variados y de diversas formas. Además, el violín tenía poco tiempo de haber adquirido su cuarta cuerda afinada en Mi (esto lo sabemos claramente a raíz de las numerosas pinturas del inicio del siglo XVI que muestran un instrumento de 3 cuerdas con el fondo tallado, con agujeros en forma de “f” y clavijas laterales situadas en una cabeza enrollada). La técnica de los constructores de Brescia contemporáneos de Amati mantuvo mucha cercanía con la de la construcción de las violas, pero el diseño y los métodos de construcción utilizados por Andrea Amati fueron únicos. Él definió la forma clásica de la cabeza enrollada y el delicado filo que rodea el cuerpo del instrumento. La línea que adoptaron las esquinas fue por sí misma una innovación importante que hizo que cambiara el carácter de la curva del borde y por lo tanto el sonido.

El violín tomó su forma actual (exceptuando la forma del mango) en 1710 tras un largo trabajo de Antonio Stradivari. Él redujo el peso de la tapa y el fondo lo cual produjo un sonido más poderoso. Las decoraciones extrañas, los adornos excesivos como las incrustaciones de joyas poco a poco fueron pasando de moda y resultaron redundantes, mientras que las demandas en la interpretación de los instrumentos crecían constantemente.³

Las dimensiones del violín se fueron estandarizando debido a que los intérpretes, por la necesidad de mantener una consistencia en la técnica, no podían estar cambiando de medidas en los instrumentos.

² Stowell. Robin. *The Early Violin and Viola. A practical Guide.* Ed. Cambridge University Press 2001

³ Dilworth. John. *The Cambridge Companion to the violin.* Cambridge University Press. 1992, Cambridge

- **El desarrollo de las cuerdas**

Otros cambios significativos fueron los descubrimientos en la hechura de las cuerdas durante el siglo XVII. Anteriormente se fabricaban con filamentos de tripa de oveja, pero la técnica de enrollado no permitía que las cuerdas más graves como el Sol y el Re tuvieran la elasticidad y fuerza necesarias para producir un tono claro y potente. Alrededor de 1560 fue que adquirieron un poco más de flexibilidad con nuevas técnicas de enrollado que se utilizaron en los siguientes 100 años.

En la segunda mitad del siglo XVII se descubrió una nueva técnica de hilado que consistió en recubrir o “entorchar” con alambre de metal la tripa que fue sustituyendo durante el siglo XVIII a las de tripa enrollada.

- **Adecuaciones en el violín**

Hacia la segunda mitad del siglo XVIII el ángulo del mango y la curvatura del diapasón cambiaron. Esto produjo mayor presión sobre la tapa del instrumento y también mayor sonido.

Gradualmente el diapasón fue alargándose para poder permitir la ejecución en posiciones altas y el mango se adelgazó para facilitar un mejor desplazamiento de la mano izquierda. La nueva tensión que producían estas nuevas medidas y ángulos hizo que se tuvieran que sustituir finalmente las dos cuerdas superiores por cuerdas de metal.

1.2 Historia y desarrollo del arco.

- **Historia de la aparición del arco**

El arco del violín surge en su forma rudimentaria en la antigua Mesopotamia pero en realidad su origen es un misterio. Hay algunas hipótesis que al compararlas resultan contradictorias. Se supone que el arco es originario de la India porque el *ravanastron*, que es un instrumento hindú, fue uno de los primeros instrumentos de arco conocidos. Por otra parte, se encontró en las tumbas de Tebas, en Egipto, una figura tallada con un instrumento de arco que pertenece al siglo XIV a.C.

El arco fue inventado para obtener un sonido similar a la voz humana y para tener la posibilidad de lograr con el instrumento una melodía de sonido prolongado, lo que no

podría realizarse con otro sistema. La evolución que el arco sufrió fue más bien el resultado de la necesidad de obtener mayor eficiencia sonora y marchó a la par de la evolución musical de los pueblos.⁴

- **Evolución del arco en Europa**

La mayoría de los arcos que se han encontrado de principios del siglo XVII contaban con una longitud aproximada de 36 cm. Esta longitud fue alargándose al transcurrir el siglo de tal forma que al final de éste alcanzó al menos los 61 cm.

La forma del arco de entonces era convexa (al contrario de la forma actual) y la cinta delgada de pelo de caballo se encontraba permanentemente tensa mediante un fuerte amarre realizado entre la punta y el talón. En algunos casos la punta no tenía una forma diseñada y la cinta se amarraba directamente a la vara.

Existen pocos ejemplos sobrevivientes de arcos del siglo XVII pero la evidencia gráfica nos sugiere que las modas en los tipos de arcos se relacionaban directamente con los gustos y requerimientos musicales de cada nación. En Francia fueron especialmente populares los arcos cortos, ligeros y rectos ya que eran ideales para músicos que tocaban danzas francesas. No así en Italia donde su longitud aumentó, su forma fue ligeramente convexa y se construyeron modelos capaces de producir un sonido de estilo más *cantabile* y con un gran rango de dinámicas que respondiera a la constante evolución de la sonata y el concierto.

Casi por unanimidad, los arcos convexos de longitud intermedia tendieron a ser los favoritos en Alemania probablemente debido a que ofrecían mayor facilidad en la ejecución del estilo polifónico alemán.⁵

La gradual interacción de estilos nacionales durante el siglo XVIII, la demanda de mayor volumen en la sonoridad, con amplia gama de dinámicas sonoras, la búsqueda de la ejecución de líneas melódicas *cantables* y el mismo desarrollo del instrumento propiciaron la producción de arcos de mayor longitud y de curvatura más cerrada. Estos nuevos diseños a su vez, produjeron cambios en el peso y en la curvatura de la llamada punta de gancho o

⁴ Lannaro. Luiggi. *La lauderia clásica y el laudero moderno*. Ed. G. Zanibon. 1974. Padova.

⁵ Stowell. Robin. *The Early Violin and Viola. A practical Guide*. Ed. Cambridge University Press 2001

cabeza de cisne con la finalidad de permitir suficiente espacio entre la cinta y la vara. Posteriormente, hacia la mitad del siglo los constructores comenzaron a anticipar la curva cóncava del arco actual. Los cambios en el diseño de la punta fueron necesarios para separar de manera óptima la cinta y el centro de la vara.

El término “arco Corelli” apareció para designar a los arcos típicos de principios del siglo XVIII que comúnmente se usaron para la sonata italiana. Lo mismo ocurrió con el término “arco Tartini” que es bastante similar pero con un ligero incremento en su longitud. De acuerdo con Fétis estos arcos fueron construidos con un tipo de madera más ligera que el pernambuco (madera utilizada en la época de Tourte y que actualmente se utiliza en la construcción de arcos) con la finalidad de obtener ligereza, flexibilidad y un mejor control. Estos son los tipos de arcos que aparecen ilustrados en los tratados de Leopold Mozart.

El arco “Cramer” fue uno de los diseños de transición entre los modelos italianos y el diseño de Tourte y estuvo de moda entre 1760 y 1785 especialmente en Manheim donde Wilhem Cramer (1746-1799) comenzó su carrera de constructor. Este arco es más largo que la mayoría de los diseños italianos y ligeramente menos largo que el arco “Tourte”.

El arco “Viotti” difiere un poco del diseñado por Cramer. Si observamos su punta podemos ver que tiende a tener forma de hacha y que el talón está situado más hacia la base de la vara, es más largo y con mayor cantidad de pelo en la cinta.

- Ilustraciones

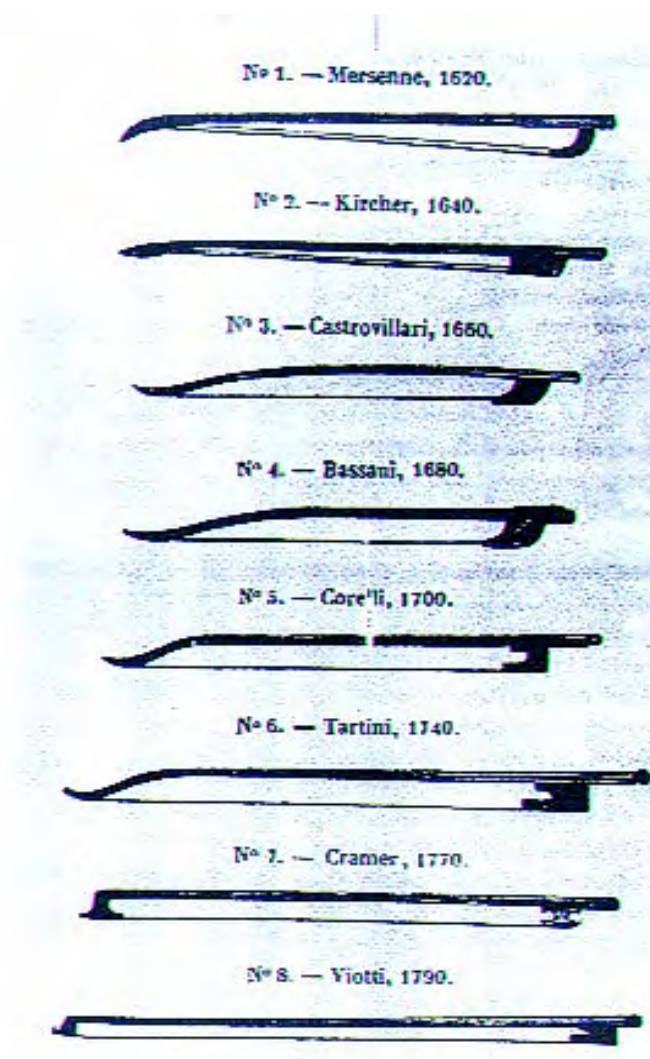


Fig. 1.2.1 Arcos de violín contruidos de 1620 a 1790:
Fétis, Antoine Stradivari, Luthier célèbre (Paris, 1856)

El siguiente esquema nos muestra perfectamente el desarrollo de los arcos a partir del siglo XVIII. Comenzaremos observando la punta de gancho del arco A y el ligero cambio en la punta de gancho y la curvatura cóncava en el arco B. Después tenemos que los arcos C, E y G nos muestran la transición entre los tamaños y formas de las puntas y los cambios en el ángulo de la curvatura. Se muestran también las puntas de hacha de los arcos D y F y finalmente la punta “moderna” de los arcos H e I, los cuales mantienen un estrecho parentesco con el modelo estandarizado de François Tourte (1747-1835) de los años de 1780.

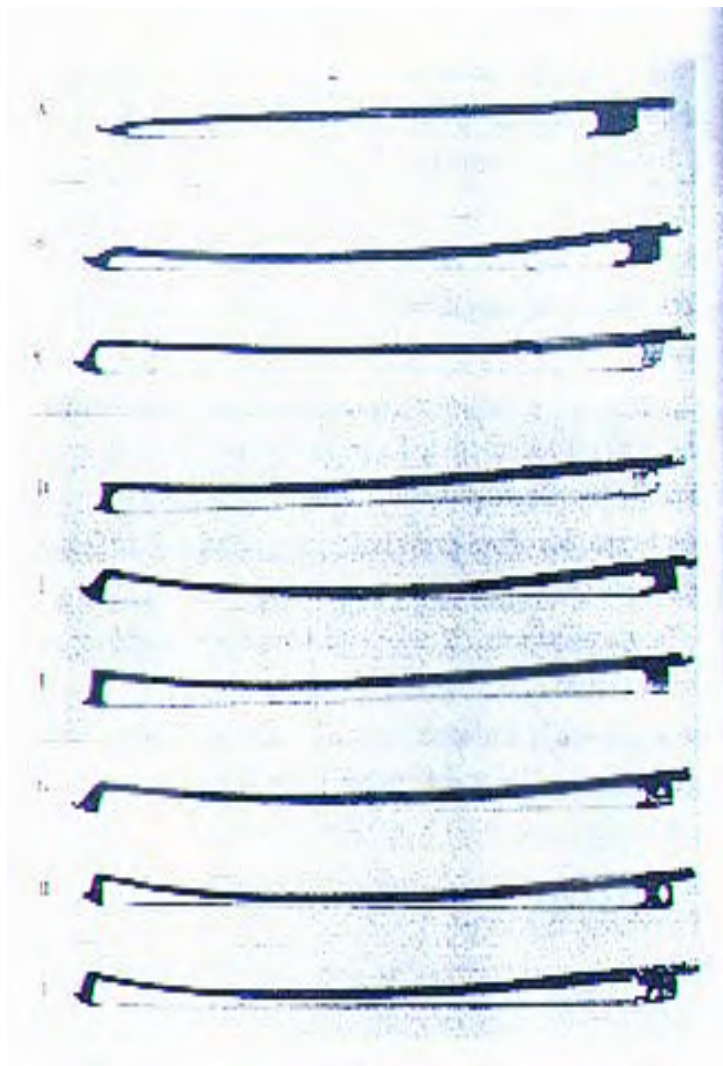


Fig. 1.2.2 Arcos de violín de 1700 – 1820 (Ashmolean Museum, Oxford)

- **François Tourte**

François Tourte (1747-1835) inicialmente trabajó como aprendiz de relojero y después se unió a la tradición familiar en la construcción de arcos aprendiendo el negocio de su padre.

Él experimentó con varios tipos de maderas buscando características específicas como ligereza, densidad de masa, fuerza y elasticidad que eran las características buscadas por los músicos de la época. Finalmente concluyó que la madera llamada Pernambuco (*Caesalpinia echinata*) era la que mejor satisfacía dichos requerimientos. Él fue el primero en descubrir que después de un largo tiempo de calentar gradualmente la madera ésta se podía doblar (en lugar de cortar y pegar como se hacía anteriormente) adoptando la curvatura deseada y conservando su elasticidad natural.

Tourte además, estandarizó la longitud y el peso de los arcos para violín, determinando que la longitud ideal para el arco era de 74 a 75 cm. y que el peso ideal oscilaba entre los 56 y 60 gr. (ligeramente menos pesados que los actuales).⁶

La curvatura pronunciada y cóncava del arco de Tourte necesitó cambios en el diseño de la punta con la finalidad de prevenir que la cinta tocara la vara cuando la presión del ejecutante aumentara. Por consecuencia la punta se volvió más alta y fuerte que antes.

Tourte optó por un diseño de hacha el cual protegió con una pequeña placa de marfil. Para compensar el balance del peso le añadió al talón una placa de metal en la parte inferior.

Alrededor de la segunda mitad del siglo XVIII la cantidad de pelo de caballo en la cinta aumentó también gradualmente.

El modelo de Tourte permitió a los ejecutantes producir un sonido más fuerte y balanceado que se adaptaba perfectamente al sonido *cantabile* sostenido que era el que se buscaba en la época.⁷

Variaciones en la presión, velocidades de arco, punto de contacto, tipos de arcadas y otras consideraciones técnicas, dieron una amplia gama expresiva de ideales estéticos de la

⁶ Stowell. Robin. *The Early Violin and Viola. A practical Guide.* Ed. Cambridge University Press 2001

⁷ ibi

época. En esta época el elemento de contraste y los cambios súbitos de dinámica sumados a los largos *crescendos* y *diminuendos* jugaron un rol muy importante.

2. Concierto en Re Mayor, Op. 3 N° 12 “IL Arte d’el violino”

Pietro Locatelli

2.1 Contexto Histórico.

Hacia 1700 la música italiana tanto vocal como instrumental predominaba en Europa. Asimismo, la última parte del siglo XVII y el comienzo del XVIII fue la época de los grandes constructores de violines de Cremona. Tal es el caso de Niccolò Amati (1596-1684), Antonio Stradivari (1644-1737) y Giuseppe Bartolomeo Guarneri (1698-1744). Podemos decir que ésta fue la etapa de la gran música para cuerdas en Italia. Según autores como Bukofzer, al final del siglo XVII debido a la importancia y al uso que el sistema tonal tomaba dentro de la historia de la armonía, el barroco tardío logró asentarse como estilo. El establecimiento del sistema tonal afectó fuertemente a las formas de composición de la época y además generó un marco armónico amplio, que permitió la creación de nuevas formas de composición. Una de ellas y probablemente la más significativa estilísticamente fue el Concierto, que cobró mucha importancia durante el barroco tardío.⁸

2.2 El Concierto.

El concierto permitía a los compositores combinar en una sola obra varios rasgos predilectos de la época como por ejemplo: la textura del bajo continuo, el uso del contrapunto y el juego de contraste entre las partes de un instrumento solista y las partes de orquesta. El concierto estaba organizado dentro del sistema tonal con sus modos mayor y menor y por medio de movimientos autónomos separados se construía una obra extensa.⁹

Para inicios del siglo XVIII ya se habían establecido tres tipos de conciertos: El concierto orquestal (también denominado Concierto Sinfonía, *Concerto Ripieno* o Concierto a Cuatro); el *Concerto Grosso* y el Concierto para Solista. En todos ellos se buscaba contrastar las sonoridades de muchos instrumentos tocando juntos en contraposición a un instrumento o a un grupo pequeño. El Concierto para Solista contrapone un único instrumento a un gran conjunto, casi siempre una orquesta de cuerdas que normalmente

⁸ Bukofzer, Manfred. F. *La Música en la época Barroca: de Monteverdi a Bach*. Ed. Alianza Madrid 2002

⁹ Stowell, Robin. *The Early Violin and Viola. A practical Guide*. Ed. Cambridge University Press 2001

estaba conformada por primeros y segundos violines, viola, violonchelo, violone¹⁰ y bajo continuo que incluía al clavecín. Los instrumentos solistas solían ser también de cuerda y de ellos el más usual era el violín. En el *Concerto Grosso* se oponía un pequeño grupo de instrumentos solistas denominados *el concertino* contra un conjunto grande denominado *tutti* o *ripieno*. En el *Concerto Grosso* se utilizaban como solistas, casi por regla general, dos violines y continuo, aunque podían añadirse o sustituirse por otros instrumentos solistas de cuerda o de viento. Tanto en el concierto para solista como en el *grosso*, la designación usual para la orquesta completa era *tutti* o *ripieno*.

Los compositores que contribuyeron de manera importante al desarrollo del concierto fueron Arcangelo Corelli (1653-1713), Giuseppe Torelli (1658-1708) de la Escuela Tardía de Bolonia y posteriormente Vivaldi (1678-1741) de la Escuela Veneciana. Giuseppe Torelli fue la figura principal de los últimos años de la escuela boloñesa. Una etapa significativa en la evolución del concierto se manifiesta en sus conciertos para violín Opus 8 (1709). La mayor parte de estos conciertos consta de tres movimientos: rápido, lento, rápido. Esta disposición llegó a ser clásica con los compositores que continuaron el género. Los movimientos *allegro* de estos conciertos por lo regular comienzan con un *ritornello* que desarrolla una o más frases en la orquesta completa. Esto conduce a un episodio en el que el solista presenta material completamente nuevo, después del cual el *tutti* recuerda alguna parte del *ritornello* en una tonalidad diferente. Esta alternancia se puede repetir varias veces antes de que finalice el movimiento con un *tutti* en la tónica y que es casi idéntico que al *ritornello* inicial.

El *ritornello* se deriva de lo que es el estribillo en la música vocal. En realidad la forma se parece bastante a la de un rondó, sólo que en un concierto todos los ritornelos excepto el primero y el último, están en tonalidades diferentes. Esta estructura de *ritornello* es característica de los movimientos primero y último en los conciertos de Torelli, Vivaldi y algunos contemporáneos.

Los logros de Torelli en el dominio del concierto se equipararon y ampliaron por otros compositores italianos como Albinoni, Geminiani, Locatelli y Vivaldi.

¹⁰ También conocido como bajo de violín, y que posteriormente evolucionaría al contrabajo

Tras la muerte de Torelli el centro que aglutinaba la composición de conciertos pasó de Bolonia a Venecia, donde Antonio Vivaldi (1676-1741) se reconocería como el más ilustre compositor del concierto italiano del barroco tardío, logrando que la tendencia del concierto para solista alcanzara un punto culminante.

Pietro Antonio Locatelli supo emplear el *concerto* de manera tan personal y bien lograda que lo convirtió en un vehículo para expresar su virtuosismo en el violín.¹¹

2.3 Aspectos Biográficos Pietro Antonio Locatelli.

Pietro Antonio Locatelli (1695-1764).

Locatelli fue catalogado en su tiempo como un cirquero del violín pero actualmente se le reconoce como uno de los más significativos violinistas y compositores de su época. Contribuyó de manera importante a la expansión de la técnica del violín. Locatelli nació en Bérgamo el 3 de septiembre de 1695 y murió en Ámsterdam el 30 de Marzo 1764. Se puede decir que Locatelli fue más exitoso que la mayoría de sus colegas porque asimiló las innovaciones estructurales y estilísticas de los venecianos (particularmente de Vivaldi) y perteneció a la vanguardia de los compositores de música instrumental italianos de la tercera década del siglo XVIII.

Locatelli fue probablemente pupilo de Antonio Marini (1670-1717). En 1711 emigró a Roma para estudiar con Arcangelo Corelli (1653-1713). Se estableció en Roma como base pero se dedicó a hacer una carrera como virtuoso por Europa tocando en ciudades como Mantua, Venecia, Dresden, Múnich, Berlín, Kassel, etc.

Abundan los comentarios llenos de detalles y un tanto contradictorios acerca de la forma de tocar de Locatelli. Algunos hablan de la dulzura de su interpretación *cantabile*, otros de la fuerza de su ataque, etc. Se sabe que tuvo como mecenas a Carlo Robbio o Conde de San Rafael y que éste quedó fascinado “por su virtuosismo, poder y ardor en sus

¹¹ Bukofzer. Manfred. F. *La Música en la época Barroca: de Monteverdi a Bach*. Ed. Alianza Madrid 2002

interpretaciones”¹². En su diccionario escrito en 1792 Gerber, por ejemplo, escribe el siguiente comentario:

”Él fue un gran artista en su instrumento y no dejó parte alguna de su instrumento sin tocar. Su principal fuerte fueron las dobles cuerdas y la manera polifónica de tocar en la cual su imaginación era inagotable”.¹³

Locatelli visitó Ámsterdam repetidas veces alrededor de 1721, pero fue hasta 1729 que se estableció ahí.

Hay documentos que hablan de que sus bienes incluían 150 pinturas y grabados y de que su biblioteca contaba con aproximadamente mil volúmenes entre los que se encontraban estudios históricos y filosóficos, además de una larga colección de música. Entre sus violines hubo un Stainer de 1667, un Tecler de 1724 y un Antonio- Hieronymus Amati de 1618.

Locatelli era 42 años más joven que Corelli y 17 años más joven que Vivaldi. Sus obras tempranas se basaron en lo que aprendió de ambos maestros pero posteriormente adquirió su propio estilo y en él logró desplegar una avanzada técnica de ejecución.

Como compositor fue altamente expresivo y tuvo un manejo intenso del lenguaje del estilo alto barroco. Su música debió haber producido una impresión profunda en sus contemporáneos, como lo muestran los numerosos comentarios dirigidos hacia él, por ejemplo:

En la novela satírica de Diderot *“Le neveu de Rameau”*, subraya Rameau:

*“el primero que tocó la música de Locatelli fue el apóstol de la nueva música.”*¹⁴

La producción de Locatelli comprende nueve colecciones, la cuales excepto el Op. 7 fueron publicadas por primera vez en Ámsterdam entre 1721 y 1762. Estas colecciones, al igual que las de Corelli, incluyen música no vocal y comprenden exclusivamente conciertos (Op.

¹² Robbio. C. L. *Count of San Raffaele, Lettere due sopra l'arte del suono*. (Milán, 1777), p.30.

¹³ Gerber. E. L. *Locatelli*. Ed. Blom, Grove's Dictionary of Music and Musicians, 5th ed. (London 1980)

¹⁴ Stowell, Robin. L'Arte di Locatelli – a 300th anniversary tribute to P. A Locatelli. Revista “The strad” 106 (1995) pag. 875-878.

1, 3, 4,7, y 9) y sonatas (Op. 2,5,6, y 8). Varias obras citadas en el Inventario del Estado se han perdido, mientras que algunos trabajos que se consideran dudosos y espurios, como la colección de sonatas para violín Op. 10, fueron erróneamente atribuidas a él.

La obra de Locatelli *L'arte del violino: XII concerti per violino solo con XXIV capricci ad libitum* Op. 3, fue publicada en Ámsterdam en 1733 y se considera como obra clave en la historia de la música para violín. El Op. 3 de Locatelli *L'arte del violino* representó una de las obras más avanzadas en cuanto al desarrollo técnico del violín ya que marcó parámetros decisivos en la técnica violinística desde Corelli hasta la escuela francesa.

La influencia de Vivaldi en Locatelli es clara en muchos detalles, particularmente en el arreglo que hace de los ritornellos orquestales, donde los movimientos siguen la tradicional secuencia estructural rápido–lento–rápido de Torelli y también muestran el dominio de Locatelli sobre las innovaciones estilísticas de compositores venecianos como Vivaldi.

Dentro de la producción de Locatelli se encuentran: doce *concerti grossi*, diez trío sonatas y dieciocho sonatas para violín. Según autores como Robin Stowell, las obras anteriormente citadas no tuvieron gran éxito a causa de la avanzada técnica requerida por el Op.3, el cual fue originalmente diseñado como una obra para enseñar. El problema es que éste contenía pasajes sumamente elaborados en dobles cuerdas que eran más complejos que los de cualquier concierto del periodo. Algunas de las sonatas contienen movimientos lentos con una rica ornamentación y trabajo en los pasajes, lo que da la impresión de que Locatelli buscaba proveer modelos para sus estudiantes.

Muchas de las características significativas del Op. 3 fueron imitadas en colecciones posteriores de otros compositores como por ejemplo: en el Op. 10 de Albinoni y en los primeros seis conciertos de Leclair. Los principales rasgos influyentes que la obra de Locatelli dejó fueron: los largos ritornellos a manera de oberturas que incorporaban ricos desarrollos temáticos y modulaciones cuidadosamente diseñadas; las frecuentes incursiones del solista dentro de las secciones tutti; la calidad de la escritura del *bel canto* solista y el registro extremadamente alto.

Como violinista, Locatelli difundió la tradición de Corelli y consolidó las tendencias utilizadas dentro de la sonata y el concierto pero desarrollando su propio sello virtuoso.

Esto lo colocó lejos de los parámetros de su predecesor. Los críticos de la época atacaron con sus comentarios los caprichos del Op. 3 como ha sucedido tantas veces en la historia con los genios, que siempre suscitan controversias en su época. El último tributo a Locatelli provino de Nicolò Paganini (1782–1840), quién fue influenciado por el Op. 3 de Locatelli.¹⁵

Actualmente, los caprichos-cadenzas de Locatelli son considerados como excelentes estudios preparatorios para abordar los veinticuatro caprichos de Paganini del Op.1.

Según autores como de Courcy, Paganini incluso llegó a citar que el Op. 3 escrito por su compatriota, abrió al mundo una serie de nuevas ideas y sistemas que no tuvieron el éxito merecido durante la época debido a su excesiva dificultad. Quizá sin Locatelli, el estilo revolucionario de composición y de interpretación de Paganini probablemente nunca hubiese sido.

2.4 Análisis general de la obra.

Concierto en Re mayor, Op.3 No. 12 “Il arte d’el violino” P. A. Locatelli

Los 12 conciertos de Locatelli Op. 3 titulados *L’arte del violino: XII concerti, cioe violino solo con XXIV capricci ad libitum*, publicados en Ámsterdam en 1733, son una obra clave en la historia de la música para violín y representan algo de lo más avanzado en el género compuesto hasta esa fecha. Podríamos decir que la técnica violinística que se necesita para ejecutar los 24 Caprichos de Locatelli supera a la que se requiere para ejecutar a Vivaldi, sin embargo en muchos detalles se puede observar su gran influencia. Por ejemplo, en el arreglo que Locatelli hace de los *ritornellos* orquestales, cuyos movimientos siguen la tradicional secuencia rápido-lento-rápido, como lo hacía también Torelli.

Los movimientos por si mismos despliegan una gran variedad en el estilo y el diseño. Las estructuras de *ritornello* de los primeros movimientos revelan algunas modificaciones interesantes, por ejemplo: en la mayoría de los casos en la sección de *tutti*, el tema aparece en su forma original o bien encontramos material nuevo por completo. La mayoría de los movimientos lentos tienen dos secciones principales de solo en las que el solista

¹⁵ de Courcy G. I. *Paganini the Genoese*, Vol.1. (Oklahoma,1957), p.46

generalmente contribuye con material nuevo en el *ritornello*, mientras que los finales son generalmente danzas estilizadas.

Presentación del <i>Ritornello</i> por el bajo continuo del compás 1 al 16	Ritornello Del compás 16 al 30 Tutti	Presentación del solo Del compás 31 al 47	Segundo Ritornello Del compás 48 al 57 Tutti	Segundo solo Del compás 58 al 62
Ritornello compuesto de 2 frases de 8 compases. primera frase en I de Re Mayor y segunda en V	Ritornello presentado ésta vez a manera de Tutti I de Re Mayor y segunda en V	Solo construido sobre I-II-I-V-I-VI-V construido con material nuevo contrastante al Ritornello Progresión cromática que conduce a la cadencia V-I	Ritornello de 9 compases. Presentado en V	Construido en base a material cromático

<p>Tercer Ritornello</p> <p>del compás 62 al 73</p> <p>Tutti</p>	<p>Tercer solo</p> <p>del compás 73 al 80</p>	<p>Cuarto Ritornello</p> <p>del compás 81 al 86</p>	<p>Cuarto solo</p> <p>Capricho</p> <p>l'laberinto armónico</p> <p>del compás 87 al 229</p>	<p>Quinto Ritornello</p> <p>del compás 230 al 245</p> <p>Tutti</p>
<p>construido en base a progresiones armónicas sobre los principales tonalidades cercanas</p> <p>La, Sol, Mi.</p> <p>Cadencia V7-I</p>	<p>construido con una progresión Cromática descendente de 8 compases sobre un pedal sobre la nota La</p>	<p>Ritornello en la tonalidad original</p> <p>con cadencia</p> <p>V-I</p>	<p>con carácter de Fantasía e Introducido a manera de cadencia pero a su vez con carácter independiente y material totalmente nuevo</p>	<p>de 16 compases como el primer Ritornello</p> <p>con Cadencia general conclusiva</p> <p>V-I</p>

Esquema 2.4.1. Análisis esquemático de la forma del primer movimiento del Concierto en Re mayor, Op.3 No. 12 "Il arte d'el violino".

”

Edición original del Capricho No. 23, El “laberinto armónico”

Violino Solo 87

Tutti
Arpeggio
Capriccio

573. Segue

El Op. 3. es característico por su estilo lírico de *bel canto* y por sus extraordinarias demandas técnicas. El Concierto no.12 del Op. 3, titulado *Il laberinto armónico, facilis aditus, difficilis exitus*¹⁶ resulta especialmente difícil. Este concierto muestra un despliegue de virtuosismo fuera de serie para la época, virtuosismo que al mismo tiempo le valió una serie de críticas. Algunos escritores de la época escribieron al respecto: “ciertos pasajes van más allá de los límites razonables y caen la charlatanería”¹⁷.

Locatelli creaba contrastes deliberados más que uniformidad en sus Caprichos. Esto lo lograba introduciendo material independiente y usando frecuentemente una métrica diferente en el Capricho que la utilizada en el movimiento “pariente”. En sus composiciones es característica la reiteración insistente de algunos elementos musicales (secuencias, triadas y figuras de nota pedal) y el uso de arpeggios en registros muy agudos. Los Caprichos representan un resumen muy interesante de la técnica violinística más avanzada del temprano siglo XVIII. Hay pasajes que resultan un reto para la mano izquierda porque incluyen mucho trabajo en posiciones extremadamente altas; el uso de múltiples dobles cuerdas (incluyendo dobles cuerdas donde una voz ha sido agrupada en *staccato* y la otra como nota sostenida, en trino o en una línea *legato*); cambios veloces de cuerda; extensiones y contracciones de la posición. El ejecutante necesita, además, dominar el *staccato*, trémolo ligado y una gran cantidad de golpes combinados de arco.

Significativamente, los violinistas continuaron practicando estos Conciertos mucho tiempo después de que los 12 Conciertos cayeran en el olvido como ocurrió con mucha de la música barroca después de la mitad del siglo XVIII.

2.5 Consideraciones técnico - interpretativas.

El arte del violín Op.3 y en particular el concierto núm. 12 en Re mayor de Locatelli es una obra que presenta al ejecutante dificultades técnicas e interpretativas de todo tipo: dobles cuerdas,

¹⁶ Leyenda que presenta el manuscrito original a un lado del título y que significa: Fácil de entrar, difícil de salir

¹⁷ Stowell, Robin. *L'Arte di Locatelli – a 300th anniversary tribute to P. A Locatelli*. Revista “The strad” 106 (1995) pag. 875-878.

arcadas virtuosas (*arpeggiatto*), extensiones de intervalos (novenas y décimas), registros sumamente agudos y difíciles en cuanto a la afinación, polifonía y pasajes rápidos.

Todo lo anterior no debiera sin embargo ahuyentarnos como violinistas sino todo lo contrario: motivarnos a tomar el reto del estudio de una obra que además de bella ofrece, a mi parecer, una buena oportunidad para adquirir técnicas fundamentales para los violinistas. Quiero mencionar que debajo del título del Concierto número 12 denominado: *Il Laberinto Armónico* aparece una leyenda o advertencia que dice: *Facilis aditus, difficilis exitus*, lo cual significa: fácil de entrar, difícil de salir.

Desde mi punto de vista esta obra es, por desgracia, muy poco conocida actualmente entre el mundo de los violinistas modernos y creo que debería ser una pieza fundamental en el repertorio violinístico. No sólo por su belleza sino por su importancia histórica, ya que la influencia que el arte del violín causó sobre Paganini inspiró a éste a la creación de sus 24 Caprichos para violín actualmente conocidos por todo el mundo.

Para comenzar a trabajar el concierto me parece muy importante tener información o experiencia sobre el estilo barroco y la manera en que entonces se empleaba el arco, ya que hay numerosos lugares en los que con arcadas correctas de acuerdo al estilo, se obtienen mejores resultados sonoros y con mayor eficacia.

También es importante saber que el arco, con el que Locatelli pensó y tocó estos conciertos y su utilización, son muy diferentes a la forma en que utilizamos el arco en la actualidad. Las diferencias radican básicamente en el peso, la longitud y la forma, lo cual hace que los lugares de funcionamiento entre estos arcos cambien significativamente. Por eso es que al ejecutar estos conciertos con nuestros arcos modernos no se pueden perder de vista estos criterios. La finalidad es buscar la ligereza que el arco barroco producía de manera natural y lograr que los arcos modernos se asemejen lo más posible a esto.

Para pasajes con escalas veloces que normalmente se tocarían en la zona de *detaché* del arco moderno, yo sugiero ir más hacia el talón y tocarlos con *spicatto* buscando ligereza. También tenemos que considerar que en la actual enseñanza del manejo del arco se busca obtener un *detaché* lo más ligado posible, mientras que en la época barroca era todo lo contrario: las notas sueltas tenían espacio entre ellas y no se buscaba obtener un sonido ligado entre éstas. Desde

luego que esto tuvo su razón de ser. Lo que pasaba es que la mayor parte de la música barroca se tocaba en catedrales y edificios sumamente reverberantes los cuales exigían separar las notas y frases para evitar que se perdiera la claridad de los pasajes, además de que se buscaba una mayor pronunciación del texto musical como un recurso expresivo.

Otra cuestión importante es el uso del vibrato que en la actualidad es un elemento intrínseco en el sonido del violín pero que hace 400 años no era así. En el estilo barroco el vibrato debe ser tratado cuidadosamente como un tipo de ornamento y no como una constante. Por lo general el vibrato se utilizaba al final de alguna nota larga junto con el efecto *mesa di voce*.

Yo no puedo imaginar los conciertos de Mendelssohn o Sibelius sin vibrato, pero de igual forma creo que los músicos que vivieron durante el periodo barroco nunca imaginaron un vibrato constante en las notas como el que ahora usamos.

3. Sonata para piano y violín N° 4 en Mi menor KV 304, W. A. Mozart

3.1 Contexto Histórico – Social.

Panorama Musical en la época de Mozart.

Cuando Mozart nace en 1756, Europa mostraba un amplio abanico de posibilidades para el arte. El momento musical era particularmente rico y variado ya que una serie de formas musicales nuevas se desarrollaban.

Recién acabado el período barroco tardío (que abarcó aproximadamente hasta 1750) una corriente de profunda renovación surgió en todos los géneros musicales. Hacia 1750 los hijos de Bach ya habían escrito música en un nuevo estilo, más moderno y de naturaleza más ligera que el de su padre. Este nuevo estilo denominado “rococó” o “galant” se manifestó también en las demás artes y costumbres de la época como la moda, jardinería, construcción de muebles, etc.

El estilo rococó era más ligero que el estilo barroco en cuanto a armonía y ornamentación y más enfocado en detalles y conceptos de la época como la gracia, delicadeza, encanto y sentimentalismo. Dichas características se vieron inmediatamente reflejadas en la música.

Aunque las cortes alemanas y austriacas estaban bajo la influencia de la cultura francesa e imitaban lo que ocurría en Versalles en cuanto a gusto y decoración, la música italiana fue la que mantuvo mayor influencia en la mayoría de las cortes durante gran parte del siglo XVII.

Hacia 1760 las obras de los hijos de Bach: Johann Christian y Carl Philip Emmanuel, quienes fueron influenciados por el estilo italiano, rococó francés y *Empfindsamer Stil* o estilo del sentimentalismo, eran mejor recibidas y gustaban más que las del padre quien cayó poco a poco en el olvido debido a las nuevas modas.

Los nuevos estilos como el *Empfindsamer Stil* hacían mayor énfasis en la sutileza y contraste, en los matices, en la expresión de los sentimientos que podían ser cambiantes y contradictorios súbitamente. Esto hizo que el público estuviera fuertemente impresionado y

aceptara rápidamente la nueva gama de estilos.

Los tratados que escribieron: Johan Joachim Quantz (1697-1773): “*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*” (Berlín, 1752), Carl Philip Emmanuel Bach (1714-1788): “*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*” (1753), y Leopold Mozart (1719-1787): “*Versuch Violinschule einer gründlichen*” (1756) se convirtieron en los tres pilares fundamentales para la música de la segunda mitad del siglo XVIII.

El tratado de Leopold Mozart representó un avance muy significativo en cuanto a la escuela de violín y a la forma de escribir tratados. Dicho tratado fue reeditado en 1787 y se mantuvo vigente debido a su eficacia. El propio Wolfgang Amadeus Mozart aprendió violín con su padre mediante este método, aunque posteriormente prefirió tocar la viola y la ejecución del violín no fue del todo de su agrado. Este panorama lleno de innovaciones musicales aún no exploradas y en constante desarrollo, fue el escenario donde Mozart creó su música.

3.2 Características del violín en la segunda mitad del siglo XVIII.

Tras las sucesivas muertes de Antonio Stradivari en 1737, de Guarneri “del Jesù” en 1744 y de Carlo Bergonzi (alumno de Stradivari) en 1747, el periodo de gloria de Cremona en la construcción de violines comenzó a decaer. La muerte de Pietro Guarneri “de Venecia” en 1762 marcó al igual que en Cremona, el fin de la era de los grandes constructores venecianos y un declive general en la producción italiana de violines.

Al final del siglo XVIII el liderazgo en la construcción de violines pasó gradualmente de los italianos a los franceses. Ayudados principalmente por los ingleses, los franceses perfeccionaron el arco. Durante este periodo el violín fue remodelado en ciertos aspectos para tener un sonido más poderoso y brillante. Estos cambios fueron ocasionados por las necesidades musicales de la época y por los cambios sociales que acompañaron a la Revolución Francesa.

Por primera vez apareció un gran constructor de violines en Francia que fue Nicolás Lupot (1758-1824). Lupot tomó a Stradivari como modelo y fusionó los estilos de

construcción de la escuela italiana y la francesa. De la misma manera, Viotti fusionó los estilos francés e italiano en la técnica de ejecución creando así entre sus colegas y pupilos -Baillot, Rode y Kreutzer- una técnica acorde a las nuevas necesidades musicales.

A este periodo debemos sumar el desarrollo que tuvo el arco con Tourte en cuanto a dimensiones y curvatura. Como hemos visto en el capítulo correspondiente al desarrollo del arco, Tourte tuvo mucho éxito en París. Alrededor de 1785 comenzó el proceso de desarrollo del arco en cuanto a su longitud, peso, forma y a la manera de usarse. Cabe mencionar que este proceso requirió de casi medio siglo y que durante la transformación del arco, Tourte no estuvo solo. Constantemente recibió consejos de varios músicos y constructores de la época, entre los que destacan su padre, Tartini, Cramer, Dodd y Viotti.

La evolución que tuvieron el violín moderno y el arco reflejó los nuevos requerimientos musicales de la época, como por ejemplo en las obras de Haydn, Mozart y Beethoven, cuya música indicaba ya fraseos específicos, matices súbitos, cantábiles, esforzados y muchísimos elementos que propiciaron estos cambios.

La búsqueda de un sonido más brillante, sonoro y con mayor agilidad por parte de los violinistas incitó a los lauderos de la segunda mitad del siglo XVIII a alargar el mango entre un 0.64 hasta un 1.27 cm. hasta el estándar actual de 12.86 – 13.02 cm y a cambiar la graduación de la inclinación del mango del cuerpo del instrumento.¹⁸ Estos cambios ofrecieron un incremento en el largo de las cuerdas y por lo mismo éstas se tuvieron que modificar volviéndose más delgadas y resistentes. Estos cambios afectaron también la curvatura del puente. Con estas nuevas dimensiones, el diapason (o tastiera) se modificó también alargándose hacia la caja del instrumento hasta su actual medida de 26.7cm

¹⁸ Stowell. Robin. *The Early Violin and Viola. A practical Guide.* Ed. Cambridge University Press 2001

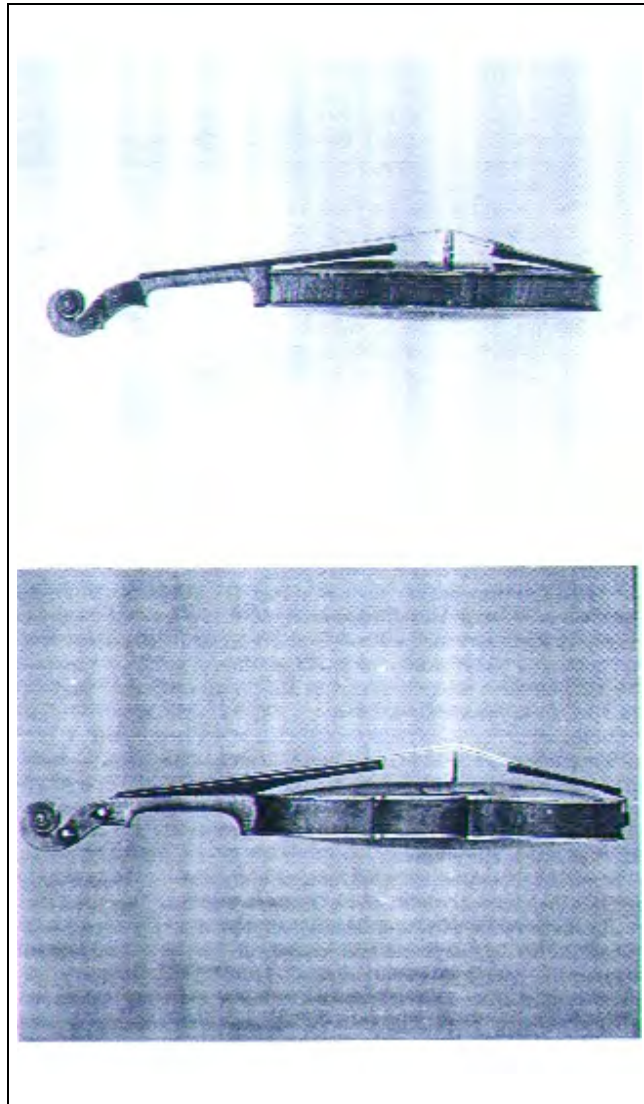


Fig. 3 Vista lateral del (a) violín “*The Hilton*” Stradivari y (B) violín Stainer. Comparen el ángulo, grosor y forma del mango (a) del violín stradivari “modernizado”, con el mango original del Stainer (b)

El aumento en la longitud del diapasón permitió que la mano izquierda ganara agilidad y espacio para subir a posiciones altas cercanas al puente.

Dichos cambios tuvieron como resultado un incremento en la presión sobre la tapa del instrumento, lo cual hizo que la base del mango tuviera que entrar en una muesca situada en la parte superior del instrumento para soportar la nueva presión.

Además de los cambios anteriormente mencionados, se alargó la barra armónica¹⁹

Estas modificaciones en la construcción del violín fueron implementándose gradualmente en un periodo de transición que abarcó de 1760 a 1830. La mayoría de los instrumentos finos ya existentes fueron adaptados a estas características durante este período para cumplir con los ideales sonoros buscados al final del siglo XVIII.

3.3 El desarrollo de la sonata.

La sonata Barroca.

Generalmente, la sonata instrumental era una composición para un pequeño grupo de instrumentos melódicos que iban de uno a cuatro con un bajo continuo y que constaba de varias secciones o movimientos de tempos y texturas contrastantes. Sin embargo dos tipos de sonatas comenzaron a distinguirse con claridad alrededor de 1660: *la Sonata da Chiesa* (sonata de iglesia), que la mayoría de las veces constaba de 4 movimientos en una secuencia que por lo general seguía el modelo: lento-rápido-lento-rápido con respecto al tempo y que incluía movimientos de danza, (como por ejemplo: la *giga* y la *sarabanda*) y por otro lado la *Sonata da camera* (sonata de cámara), que era empleada como acompañamiento en la música secular y estaba compuesta por una suite de danzas estilizadas, aunque a veces el movimiento inicial no era una danza, sino un preludio o forma libre.

Después de 1670 la instrumentación más común tanto para las sonatas de iglesia como las de cámara fue la de dos instrumentos melódicos acompañados (violines ó flautas) y un bajo continuo, conformado por lo regular por un instrumento armónico como el clavecín, órgano ó laúd y por un instrumento grave como la viola da gamba ó violone que tocaba la línea melódica del bajo.

Este tipo de sonatas en trío italianas fueron imitadas o adaptadas por compositores de toda Europa. Después de 1670 las sonatas para violín solo (flauta o viola da gamba) con continuo comenzaron a ganar popularidad. También los compositores italianos posteriores

¹⁹ la barra armónica está situada por debajo de la tapa al costado izquierdo del diapasón y es una parte fundamental para la obtención del sonido del violín.

a Corelli se sintieron cada vez más atraídos por la sonata para solista y un vehículo importante para lograr sus ideas musicales fue utilizar el violín como instrumento protagonista.

Con respecto a la forma general, progresivamente se fueron reduciendo el número de movimientos y aumentando la extensión de cada uno de ellos. Sin embargo el orden de los movimientos no se estandarizó sino hasta alrededor de fines del siglo XVII. Por otro lado, la independencia temática total de los diversos movimientos se estableció cada vez más hacia fines del siglo XVII.

La sonata clásica.

La importancia del violín como instrumento de cámara solista declinó al comienzo del periodo clásico debido a la moda de la sonata acompañada para instrumento de tecla; sin embargo dicha importancia fue preservada por compositores-ejecutantes como Gaviniès y Guènin en Francia, Nardini, Pugnani, y Boccherini en Italia, y J. C. Bach y Giardini en Inglaterra. Ellos contribuyeron principalmente a la creación del repertorio violinístico y mantuvieron al violín en escena en este período de transición previo al florecimiento que posteriormente tendría el violín con las sonatas de Mozart y Beethoven, en las cuales el “acompañante” (el violín) gradualmente se puso a la par del “acompañado” (el teclado). Esto lo podemos observar claramente por ejemplo en las 9 sonatas compuestas en Salzburgo y Viena durante el período de 1779 a 1787 y en las 7 últimas sonatas de Beethoven.

Aunque el violín fue reemplazado por el piano como el instrumento dominante en la segunda mitad del siglo XVIII, Haydn, Viotti, Mozart y Beethoven contribuyeron formando una fuerte corriente que fue sostenida por muchos más compositores como Stamitz, Woldemar, Lolli, Giornovich etc.

La sonata clásica, tal como la encontramos en Haydn, Mozart y Beethoven, es una composición en tres o cuatro movimientos de atmósferas y tempos contrastantes, de los

cuales el primero tiene una estructura bien definida conocida como “*Forma sonata*” y que a groso modo se construye de la siguiente manera:

Exposición	Desarrollo	Reexposición
<p>con o sin introducción Primer tema en la tonalidad original</p> <p>segundo tema en la tonalidad de la dominante y de carácter contrastante al primero.</p> <p>sección a manera de cierre que puede presentarse como parte del segundo tema o como un tema nuevo</p>	<p>compuesto por progresiones, secuencias, transiciones, modulaciones etc., con la característica de que deben construirse en base al material aparecido en la exposición.</p> <p>también puede aparecer material nuevo.</p> <p>finaliza esta sección con elementos como: pedal, acercamiento tonal, cadencias armónicas</p>	<p>primer tema en la tonalidad original ó en la dominante</p> <p>segundo tema en la tonalidad original</p> <p>sección de cierre</p> <p>Coda</p>

Esquema 3.3.1

Como podemos ver, en esta definición de la forma sonata nos ocupamos principalmente del esquema de tonalidades y de los elementos melódico-temáticos de la construcción de una sonata.

3.4 Las sonatas para piano y violín de Mozart.

Las primeras sonatas para piano y violín de Mozart compuestas durante su infancia muestran la influencia de compositores como J. C. Bach y J. Schobert, quienes trataban al violín de un modo completamente subordinado al piano. De acuerdo con la costumbre

dieciochesca, estas sonatas no eran más que piezas para piano con acompañamiento *ad libitum* de violín. A éstas pertenecen las sonatas escritas en Salzburgo el periodo de 1774 a 1775 (Kv. 279 – 284)

Las primeras sonatas para piano y violín de Mozart en las que comienza a tratar a ambos instrumentos de manera equitativa, son las escritas Manheim en 1777 y las publicadas en París en 1778, que comprenden los Kv. 296, Kv. 301-306, 309, 311, 330 – 333. Lo relevante es que en todas ellas el violín se libera del rol de acompañamiento, introduciendo materiales melódicos de carácter protagónico.

3.5 Aspectos biográficos de Wolfgang Amadeus Mozart.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) nació en Salzburgo. Su padre era Leopold Mozart, violinista y compositor. Desde muy temprana edad, W. A. Mozart mostró un talento y genio extraordinarios, al grado que su padre se dedicó a educarlo musicalmente y muy pronto organiza una serie de viajes a Francia, Inglaterra, Holanda, Italia, Viena y Alemania para darlo a conocer como niño prodigio tanto en la ejecución del clave, como en la difusión de sus primeras obras como compositor. Antes de los doce contaba entre sus creaciones con piezas, una primera sinfonía, su primer oratorio y su primera ópera. Estas experiencias le dieron una formación muy vívida pues lo pusieron en contacto con lo que se escuchaba y se escribía en Europa occidental. Sin embargo, el aspecto negativo de estos viajes fue que mermaron su salud por el resto de su vida.

En la gira realizada entre 1763 y 1766, Mozart conoció a Johann Schobert (1740 – 1767) en París. Este músico de origen alemán dominaría el estilo de las composiciones tempranas de Mozart entre ellas sus primeras sonatas para piano y violín.

Otra influencia importante para Mozart fue la de Johann Christian Bach, a quien conoció desde niño y de quien en 1772 arregló tres sonatas para piano, dándoles la forma de concierto para piano.

En 1768, durante una visita a Viena, compuso una ópera buffa italiana: *La Finta semplice* y el singspiel alemán *Bastien und Bastienne*. Entre los años de 1770 a 1773 Mozart viajó principalmente a Italia y compuso en Milán las ópera *Mitridate* y *Ascanio in Alba*. En Bolonia conoció al Padre Martíni, quien fue considerado como una eminencia musical en

Italia y quien le dio importantes lecciones musicales. El influjo italiano de autores como Sammartini fue muy importante para Mozart, pueden encontrarse rasgos claros en las sinfonías escritas entre 1770 y 1773.

En adelante será Haydn quien influya en la obra de Mozart. A fines de 1773 Mozart compuso dos sinfonías que tienen enormes similitudes con las obras de Haydn.

Entre 1774 y 1777 Mozart vivió en Salzburgo. Inicialmente protegido por el Príncipe-Arzbispo Sigismund von Schrattenbach, a su muerte, Mozart se ve en serias dificultades con el Arzbispo Hyeronimus Colloredo, quien se caracterizó por la poca comprensión y despotismo. Fue por eso que Mozart viajó en compañía de su madre, en 1777, a Munich, Augsburgo, Mannheim. Este viaje enriqueció aún más a Mozart integrando a su obra el estilo alemán. Esta gira finaliza en París, centro que ofreció a los recién llegados un panorama difícil además de un ambiente lleno de rivalidades musicales entre los partidarios de la ópera italiana, encarnada en Niccolò Puccini (1728-1800), y los renovadores del arte lírico, encabezados por Christoph Willibald Gluck, lo que dejó muy pocos espacios a Mozart. Por otra parte los antiguos protectores del ex-niño prodigio no estaban ya dispuestos a apoyar su trabajo y una vez más las carencias económicas se hicieron presentes. Por si fuera poco, la madre de Mozart sucumbe a una corta y letal enfermedad. El desconsuelo de Mozart es total y el 26 de septiembre de 1778 Mozart regresa a Salzburgo.

Por otra parte, la estancia en París propició la composición de una considerable cantidad de obras, entre ellas la Sonata para piano y violín No. 4 en Mi menor KV 304 de la cual hemos hablado anteriormente.

A principios de 1780 Mozart conoce a Emanuel Schikaneder, artista polifacético, y comienza una amistad que durará toda la vida y más tarde en 1791 dará sus frutos con *La Flauta Mágica*, de la que Schikaneder sería el libretista.²⁰

Posteriormente, en 1781, Mozart tuvo dificultades en la corte del Arzbispo de Viena. El trato despótico hacia “el servidor” se acentuó y situaciones como: comer con lacayos y cocineros, o el hecho de tener que presentarse cada mañana en la antecámara del

²⁰ Dini. Jesús. *Mozart. Conocer y Reconocer la Música*. Ed Daimon. Barcelona 1985

Arzobispo, junto con los otros servidores a esperar hipotéticas obligaciones, desencadenaron un descontento general. En una entrevista Mozart pregunta a su superior si no se halla contento con él, y éste le insulta gravemente expulsándolo del servicio literalmente a patadas.

Este hecho le dio a Mozart un período de 9 años de libertad, en los que realizó aun a expensas de su propia estabilidad económica y salud, sus ideales con respecto a una existencia libre y a una creación artística sin imposiciones de ninguna clase, por lo que desde 1782 y hasta su muerte, se convierte en un artista independiente.

En la madrugada del 5 de diciembre de 1791, a los 35 años de edad, muere Mozart²¹. Debido a las dificultades financieras que sufre en los últimos tiempos, el barón Van Swieten recomendó a la viuda un entierro económico para no inflar las deudas ya existentes; al parecer fue sepultado por un servicio funerario de tercera clase y el cuerpo, envuelto en un sudario, fue arrojado a la fosa común del cementerio de St. Marx de Viena, como el de un indigente. Nadie acompañó al cadáver a su última morada y al parecer, el cortejo, tras el servicio religioso en la Catedral de San Esteban, se dispersó.

Las últimas teorías apuntan a una enfermedad infecciosa aguda, probablemente tifoidea según la opinión de Wolfgang Hildesheimer, uno de sus más fieles biógrafos actuales²²

²¹ ¿De que murió Mozart? Esta pregunta se la han hecho muchas generaciones de biógrafos, estudiosos del tema e incluso médicos. Es bien sabido que la salud de Wolfgang Amadeus Mozart no fue muy buena y que su arduo trabajo como compositor, junto al desgaste de ir y venir por Europa desde su infancia, le propiciaron una gran fatiga, especialmente notoria en el último año de su vida. Sin embargo, su última enfermedad, de carácter agudo, permanece en un misterio. Se habla en parte oficial de Fiebre miliar aunque esta ambigua denominación no aporta datos precisos.

Durante muchos años se han formulado teorías acerca de las posibles enfermedades. Entre ellas están la tuberculosis, insuficiencia renal e incluso el envenenamiento por parte de Antonio Salieri.

²² Dini, Jesús. *Wolfgang Amadeus Mozart*. Ediciones Daimon, Manuel Tamayo.1985, Barcelona

3.6 Análisis general de la obra.

La Sonata para piano y violín en Mi menor KV 304 es muy peculiar en algunos sentidos, uno de ellos y que se vuelve evidente desde el principio, es que está formada por sólo 2 movimientos: allegro y tempo di minuet.

Otro aspecto que me parece muy interesante es el momento particular en el que se encontraba Mozart al componer esta Sonata, ya que la muerte de su madre recién había ocurrido, lo cual desde mi punto de vista, se manifiesta a lo largo de toda la obra. La sonata en Mi menor tiene un carácter dramático y melancólico a diferencia de la mayoría de sonatas de Mozart y los motivos melódicos del primer movimiento se van transformando de una manera en la que la textura se espesa gradualmente y la melodía cada vez adquiere un carácter más dramático.

La exposición comienza con el tema principal presentado al unísono por el violín y el piano, a manera de introducción

The image displays a musical score for the first 12 measures of the Sonata for Piano and Violin No. 4 in E minor, KV 304 by W. A. Mozart. The score is written for Violin and Piano. The first system (measures 1-7) is marked 'Allegro' and 'p' (piano). The second system (measures 8-12) is marked 'f' (forte). The score is written in 2/4 time and E minor. The first system shows the main theme introduced unisono by the violin and piano. The second system shows the theme continuing with a more dramatic texture.

Ejemplo 3.6.1 (compases 1-12) Sonata para piano y violín No. 4 en Mi menor KV 304 W. A. Mozart

En el siguiente ejemplo vemos como el tema comienza a desarrollarse a partir del compás 13, primero el tema se presentó al unísono y en esta segunda ocasión es el violín el que presenta el tema, mientras que el piano tiene un acompañamiento hecho a base de terceras y sextas.

Ejemplo 3.6.2 (compases 14 - 21) Sonata para piano y violín No. 4 en Mi menor KV 304 W. A. Mozart

El tema principal es utilizado nuevamente para el desarrollo en el compás 85, esta vez es presentado por el piano en la dominante y en la segunda parte del tema un pedal en el piano da pie al inicio del desarrollo general de la Sonata.

Ejemplo 3.6.3 (compases 85 -92) Sonata para piano y violín No. 4 en Mi menor KV 304 W. A. Mozart

La reexposición inicia en el compás 113, sin embargo, podemos ver como sigue desarrollándose el tema principal. En esta ocasión, el tema nuevamente es modificado mediante el uso de matices fortepianos, los cuales junto con los acordes del piano dan peso y dramatismo a la reexposición.

Ejemplo 3.6.4 (compases 113-120) Sonata para piano y violín No. 4 en Mi menor KV 304 W. A. Mozart

Finalmente, el tema principal es utilizado como coda en el compás 193; esta vez, el tema deja a un lado el carácter fuerte y dramático y es presentado en una forma ligera, en donde el piano vuelve a tener un acompañamiento discreto.

Ejemplo 3.6.5 (compases 193-200) Sonata para piano y violín No. 4 en Mi menor KV 304 W. A. Mozart

Desde mi punto de vista, en los ejemplos anteriores podemos ver como Mozart maneja el tema principal de la sonata como una especie de “Leit Motiv“ el cual nunca se presenta de la misma manera, sino que se va transformando y desarrollando, adquiriendo emociones más intensas; al final se vuelve a aligerar, como una especie de record

Esquema 3.6.1 **Análisis esquemático del primer movimiento de la Sonata Mi menor**

Compases	Sección	Material	Descripción	Estructura Tonal
1-8	Exposición		Se presenta el tema al unísono el cual puede tener la doble función de introducción y presentación del tema A.	I –V –II – I-V-I
8-13		Material contrastante al tema A	Segunda frase del tema A, la cual tiene la función de pequeño puente.	V-I-VI7-I-IV-V
13-20	Tema A		Presentado solo por el violín a manera de exposición	I-V-II
21-28	Segunda frase del Tema	Similar al Tema A	Presentada por el piano a manera de respuesta a la primera frase del tema A.	
29-37	Puente	Material nuevo		
37-45	Transición	Combinación de materiales usados en el puente		
45-59	Tema B			
73-76	Coda Local	Hecha a base de materiales del Tema B y de los puentes		Modulación a Sol mayor
77-84	Extensión de la Coda	Material Canónico	Tema utilizado a manera de Canon el cual concluye la Coda	
85	Desarrollo			V - Si menor
89	Tema A del desarrollo	Pequeña Fuga de 3 compases entre el piano y el violín		
100	Desarrollo	Progresiones armónicas	Material tomado de la segunda frase del Tema A el cual servía como puente al tema B y que ahora sirve como puente a la Reexposición	
104		Cromatismos		
108	Puente Sección	Material tomado del puente del tema A Material		

113	Reexposición	Tema A´	Se presenta de nuevo el Tema A pero esta vez con Fortepianos ver ejemplo compás 113	
121	Segunda Frase del tema A´			
136	Tema B´			Mi menor
173	Coda local de la Reexposición	Construida con material del Tema B		
183		Canon a manera de fuga		
193 -209	Coda	Material del Tema A	Curiosamente se presenta el Tema Principal como Coda General, cambiando únicamente la manera en que el piano acompaña al violín , quién vuelve a presentar el tema A	VI Napolitana en el compás 207

El Minuet.

El minueto es una antigua danza tradicional que fue insertada a la música culta en el periodo barroco; originaria de la región francesa de Poitou, alcanzó su desarrollo entre 1670 y 1750. Fue introducida con el nombre de *minuet* en la corte francesa por Jean-Baptiste Lully, que la incluyó en sus óperas y ballets.

Como práctica del Barroco dentro de la forma general del minueto clásico había dos minuetos. El segundo era llamado tradicionalmente *Trio*. El trío contrastaba con el primer minueto en algunos aspectos, tales como en el contenido motivico melódico, en los elementos rítmicos y la textura.

La mayoría de los tríos permanecen en la misma armadura del minueto pero cambian al modo opuesto, es decir si el minueto estaba hecho en modo mayor, el trío era en modo menor y viceversa.

En el segundo movimiento, Tempo di Minuet, encontramos una situación similar a la del primer movimiento, en la que el carácter del tema inicial es melancólico y poco a poco comienza a desarrollarse adquiriendo una gran intensidad emotiva, la cual desde mi punto de vista podría ser como un recuerdo de su Madre en distintos momentos.

La Sonata para piano y violín N° 4 en Mi menor KV 304 se destaca por la excepcional intensidad emotiva y por los indicios de lo que posteriormente será el lenguaje musical romántico característico de la sonata del siglo XIX.

3.7 Consideraciones técnico – interpretativas.

La Sonata en Mi menor esta llena de líneas con todo tipo de direcciones y caracteres, por lo que resulta primordial tenerlas muy claramente concebidas dentro del estilo Clásico y trabajar desde el comienzo en la distribución que se utilizará en el arco.

Para la mano izquierda esta sonata no tiene grandes dificultades, sin embargo presenta retos significativos en cuanto al manejo del arco.

En la experiencia que tuve como estudiante de violín muchas veces me tocó batallar con la obtención de una frase musical correcta; generalmente me pasaban dos cosas: una era que no tenía clara la línea musical que quería y la otra es que no sabía que hacer con el arco para lograrlo.

Ahora estoy convencido de que la dirección de la frase musical está totalmente ligada al uso del arco y a la distribución que hacemos de éste, por lo que debemos de tener especial cuidado en distribuir bien la cantidad de arco que usamos para evitar ahogarnos, o tener acentos inesperados en lugares donde no van debido a que tenemos demasiado arco de sobra.

Otro punto importante es cantar la línea melódica sin el instrumento. Esto seguramente nos obligará a tener clara la línea melódica que buscamos obtener.

Por otro lado creo que no tomamos el suficiente tiempo para estudiar y cantar las líneas melódicas, generalmente queremos empezar a tocar de inmediato y nos saltamos este importante paso, el cual resuelve de manera natural la dirección melódica.

Una cuestión con la que hay que tener cuidado es el uso del vibrato. Tenemos que recordar que en la época de Mozart no se utilizaba el vibrato romántico aún; todavía se utilizaban cuerdas de tripa y el violín también seguía teniendo características barrocas, aunque ya

comenzaba a sufrir cambios en su construcción, por lo que el uso del vibrato estaba en un periodo de transición en el cual dejaba de utilizarse como mero ornamento pero todavía no era constante como en el periodo romántico.

De igual forma, estas sonatas se tocaban en fortepiano e incluso en clavecín y el piano como lo conocemos en la actualidad, no existía por lo que los pianistas también tienen que tener mucho cuidado con el rango dinámico que manejan y no sobrepasarse con el uso de *fortes* para no forzar al violín a utilizar demasiado peso en el arco y que el sonido se salga del estilo.

4. Concierto para violín y orquesta en Mi menor, Op. 64, Felix Mendelssohn para piano y violín N° 4 en Mi menor

4.1 Contexto Histórico – Social.

Al principio del siglo XIX la escuela francesa de violín fue la de mayor importancia en Europa y estuvo sustentada principalmente en el Conservatorio de Música de París (establecido en 1795). Sin embargo, la escuela italiana todavía tenía mucho peso e influencia en la manera de tocar el violín y fue el italiano Viotti quién formó y fundó la escuela francesa de violín de una forma completamente sistematizada, siendo él mismo quién diseñó sus propios métodos y los difundió enseñando y dando conciertos.

Con la expansión de la escuela francesa de violín dentro de Bélgica en la década de 1840 y la influencia de violinistas-compositores como Spohr en Alemania, el escenario estuvo puesto para el rápido florecimiento del concierto romántico para violín; cabe mencionar que fue en 1839 cuando Mendelssohn comenzó a componer su concierto para violín, el cual fue completado hasta el 16 de septiembre de 1844.

Durante el romanticismo tuvo mucha importancia el nuevo concepto idealizado de “el virtuoso” lo cual propició que al mismo tiempo floreciera la técnica del violín y cambiaran los valores estéticos en cuanto a la ejecución del violín.

4.2 El violín a partir del siglo XIX.

Durante los siglos XIX y XX los violines que fueron modificados incrementaron su sonoridad y como hemos visto anteriormente, dicho incremento fue la consecuencia natural de la exigencia sonora que la música demandaba y de los nuevos tipos de constructores que pensaban en función de las grandes salas de concierto que comenzaron a aparecer tras el colapso que el viejo sistema real y aristócrata sufrió como resultado de la revolución francesa (1789-1799).

El mecenazgo y el patronazgo musical que las cortes mantenían fueron reemplazados gradualmente por el apoyo de la clase media (y algunas veces del estado), incluyendo los

conciertos comerciales en los que los virtuosos como Liszt o Paganini viajaban por toda Europa dando conciertos que atraían públicos de gran magnitud. Estos conciertos y este tipo de solistas estuvieron mantenidos por grandes audiencias que pagaban sus entradas. La respuesta natural fue el surgimiento de grandes salas de conciertos, grandes orquestas e instrumentos solistas más sonoros.

Los arcos antiguos poco a poco fueron desechados, debido a que no podían ser remodelados, razón por la cual actualmente sobreviven muy pocos, aquellos que fueron salvados generalmente tienen algún valor adicional al musical como puntas o talones de marfil, oro ó accesorios especiales.

Al contrario que los arcos, los violines antiguos como ya hemos visto pudieron ser remodelados y reconstruidos por lo que la mayoría de los mejores instrumentos fueron modernizados y preservados.

Curiosamente no hay ningún violín Stradivari en la actualidad que se conserve en su estado original, los violines con tapas mas planas como los de Stradivari y Guarnieri se ajustaron mejor a los cambios (adquiriendo mayor potencia y calidad en el sonido) que los violines con tapas mas curvas como los de Amati y Stainer

4.3 El concierto romántico.

El movimiento romántico tiene su punto de partida principalmente en Austria y Alemania y como características principales, encontramos una música inspirada en la naturaleza, la literatura, en las emociones que pueden especificarse en sentimientos, y en acontecimientos históricos.

Dentro de la estética romántica cabe destacar la libertad artística, el racionalismo y el concepto romántico que se enfoca en lo subjetivo. Una de las ideas que eran fuertes en éste período manejaba que la condición humana era efímera y que la manera de representar artísticamente era por medio de los sentimientos.

Técnicamente el desarrollo del concierto romántico para violín fue modelado sobre el trabajo de Beethoven y la escuela francesa de violín, y durante el siglo XIX, el concierto

se desarrolló principalmente a partir de tres elementos, el primero siguió la línea de los valores de la música clásica tradicional, el segundo introdujo elementos nacionalistas y el tercero fue el elemento del virtuosismo.²³

Ésta fue la época de los grandes virtuosos como Paganini, Liszt, Wieniawski, Vieuxtemps, Sarasate, etc., y en gran medida el virtuosismo contribuyó al desarrollo de la técnica para violín, ampliando la gama de recursos, como tipos de arco, pizzicatos de mano izquierda, etc. Encontramos además, a una serie de violinistas-compositores que desarrollan los elementos violinísticos de tal forma que el concierto para violín se convierte en la cumbre musical del instrumento. Entre estos violinistas-compositores encontramos a Spohr (15 conciertos), de Berlioz (10 conciertos), Vieuxtemps (7 conciertos), y Paganini (6 conciertos).

El género floreció alrededor de la segunda mitad del siglo XIX de la mano de compositores como Mendelssohn, con su concierto para violín en Mi menor Op. 64 (1838-44), Brahms (Concierto para violín y Concierto para violín y chelo. 1887), Max Bruch conciertos para violín (Op. 26, 1868; Op. 44, 1878; Op. 58, 1891; Fantasía Escocesa Op. 46, 1880) Tchaikovsky (Concierto para violín en Re menor Op. 35, 1878), Dvorák (Op. 53, 1879-80), Saint-Saens (Op. 20, 1859; Op. 58, 1879; Op. 61, 1880), Wieniawski (1853, 1862) y Lalò (Op. 20, 1872; Op. 21, 1873; Op. 29, 1889).

4.4 Ferdinand David y su relación con el concierto Op. 64 de Mendelssohn.

Después de terminar sus estudios con Spohr (1823-1825), David ingresó a la orquesta del *Königstädter* en Berlín; ahí fue donde conoció a Mendelssohn y más tarde comenzaron a tocar música de cámara juntos. David dejó Berlín en 1829 para dirigir un cuarteto para Karl von Liphart en Dorpat; pero cuando Mendelssohn se convirtió en director de la orquesta de Leipzig, él designó a David como director (1836). David además dirigió la orquesta del estado de Leipzig y después fue el jefe de cátedra del área de violín del conservatorio de Leipzig, que fue fundado por Mendelssohn en 1843.

²³ Stowell, Robin. *The Early Violin and Viola. A practical Guide*. Ed. Cambridge University Press 2001. Cambridge. pag 172

En 1822 Mendelssohn escribió a David en una carta lo siguiente: “Me gustaría componer un concierto para violín para ti el próximo invierno. Uno en Mi menor esta rondando mi mente y los primeros compases no dejan de sonar en mi cabeza y no me dejan descansar”²⁴

El trabajo de este concierto no comenzaría sino hasta 1839 y sería completado hasta el 16 de septiembre de 1844. Aunque Mendelssohn fue un violinista con suficiente nivel técnico en la ejecución del violín, pidió ayuda a David para que le aconsejara en cuestiones de técnica y practicidad, y David finalmente estrenó la obra en Leipzig el 13 de marzo de 1845. El estreno fue tan exitoso que David volvió a tocarlo en uno de los primeros conciertos de la siguiente temporada (20 octubre 1845), y la obra fue interpretada otra vez al siguiente mes en un concierto organizado por Robert Schumann en Dresden. Posteriormente David se vio comprometido a permitir a su alumno de 14 años Joseph Joachim tocar el concierto, bajo la batuta de Ferdinand Hiller.

Ejemplares y ediciones.

La reaparición en 1989 del manuscrito original del concierto en la Biblioteca Jagiellonska en Cracovia, Polonia, reveló varias divergencias con la versión establecida actualmente, provocando el cuestionamiento de la veracidad de la edición publicada en 1862 por Breitkopf and Haertel.

En el manuscrito original, la indicación del primer movimiento dice *Allegro con fuoco* en lugar del tradicional *Allegro molto appassionato* que todos conocemos actualmente, además, varios pasajes del violín aparecen en un registro más alto y varios compases de la versión que conocemos no existen. La textura armónica de la edición original, especialmente en las secciones de viento, se ve mas transparente y la construcción rítmica de algunos pasajes del primer movimiento de la edición impresa muestra claramente que la línea melódica fue exagerada con síncopas añadidas en la parte del violín, que no tiene relación alguna con el manuscrito original.

²⁴ Stowell. Robin. *The Early Violin and Viola. A practical Guide.* Ed. Cambridge University Press 2001. Cambridge. Pag 165

La cadencia del primer movimiento del manuscrito es más corta y muy diferente, aunque si incorpora el arpegiando característico.

En el segundo movimiento -Andante- existen varias diferencias de registro entre la edición impresa y el manuscrito original, además de un final diferente.

David evidentemente tocó la versión original en el estreno como lo muestra este mismo, que firmado por David dice: “Este manuscrito fue tocado por primera vez en el último concierto de la temporada, el 13 de marzo de 1845”. El proceso en el que la versión original se convirtió en la edición que actualmente conocemos ha sido aclarado por el descubrimiento de un segundo manuscrito perteneciente a la misma colección del museo. Este manuscrito contiene la partitura original escrita en tinta con varias modificaciones hechas a mano. La versión de tinta es una copia de la versión final de del manuscrito, pero está escrita por otra mano, que no es la de Mendelssohn; sin embargo las numerosas correcciones hechas a lápiz sí corresponden a la escritura del propio Mendelssohn; la correspondencia del compositor confirma que la partitura original sirvió como el “master” de la primera edición.

Para todos los violinistas que quieren ir más allá en cuanto a aspectos interpretativos existe por fortuna una siguiente edición hecha por el propio Ferdinand David. Esta edición contiene la parte del violín solo revisada nuevamente por David y con comentarios de Joachim que fueron publicados en su *Violinschule*. A la edad de 16 años Joachim fue acompañado para tocar este concierto por orquestas dirigidas por el propio Mendelssohn en numerosas ocasiones.

Cuestiones acerca del *Tempo*

Joachim es más claro que David en cuanto a cuestiones de tempo. Él sugiere marcas de metrónomo para cada movimiento, indicaciones de cambio de tempo dentro de los movimientos y sugiere también entre paréntesis implicaciones de tempo para la cadencia. El tempo sugerido para el primer movimiento es de cuarto=108, sugiere un tempo ligeramente más tranquilo (cuarto = 92) para el segundo tema poco mas tranquilo del compás 139 y una recuperación de tempo en la segunda mitad del tema en el compás 139 y

un tempo presto de cuarto=168 para el compás 493. En sus comentarios Joachim habla sobre sus marcas metronómicas diciendo textualmente lo siguiente:

Seis compases antes del piano tranquilo del compás 121, el tiempo debe ser aflojado gradualmente pero muy imperceptiblemente para dejar que el segundo tema principal comience tranquilamente y consoladoramente. El tranquilo, sin embargo, en la parte de las terceras descendentes no se debe caer dentro de un fuerte ritardando, el cual comúnmente se puede volver pesado. Cualquier cambio esencial de tempo en el motivo en sol mayor podría estropear la sensación de alla breve e ir en oposición directa con el deseo del compositor. A Mendelssohn, quién comprende perfectamente el manejo elástico del tiempo como un sutil medio expresivo, siempre le gustó conservar el tempo en su totalidad. Además, en el final de la melodía después de la fermata en el armónico de la (compás 165) hay que evitar un ritardando demasiado marcado. (Un mal uso de este ocurre a menudo para exagerar el cambio el cambio de tempo y el allegro y adagio se encuentran demasiado cerca el uno del otro) El solo debe ser llevado a un final con movimiento animado, que llegue al clímax pero que se mantenga dentro de sus límites característicos.

4.5 Aspectos Biográficos de Felix Mendelssohn.

Beethoven tenía 38 años y Schubert 12 cuando, el 3 de febrero de 1809, en Hamburgo, Alemania, nació **Jacob Ludwig Félix Mendelssohn Bartholdy**, una de las personalidades de mayor influencia en la vida musical de Europa de la primera mitad del siglo XIX.

Nació, creció y se educó dentro de una sociedad con poderosa influencia intelectual. De ancestros judíos por línea paterna y materna, fue hijo del banquero Abraham Mendelssohn y nieto del filósofo Moisés Mendelssohn, cuyo padre se apellidaba Mendel, de ahí el apellido Mendelssohn, que significa “hijo de Mendel” La madre de Félix, Lea Salomón, de una gran cultura: hablaba varios idiomas, tocaba el piano y dibujaba de “modo admirable”, don que heredó su hijo.

Cuando Félix Mendelssohn tenía tres años su familia se trasladó a Berlín. Mendelssohn era un niño prodigio, que tocaba el piano con maestría y componía piezas musicales.

A los 9 años, Mendelssohn se presentó por primera vez en público en un concierto de cámara. A los 10 años comenzó a componer y a los 11 ya había escrito un trío para piano y cuerdas, una sonata para piano y violín, cuatro piezas para órgano, una opereta cómica en tres actos y una cantata. A los 12 compuso cinco cuartetos para cuerdas, nueve fugas, varias piezas para piano y dos operetas. A los 13 tocó en público su concierto para piano. A los 14 disponía de una orquesta privada, lo que estimulaba grandemente su producción musical. Al cumplir los 15, su ópera “Los dos sobrinos” se ensayó por primera vez con orquesta; ese año terminó su duodécima sinfonía juvenil, que es anterior a sus cinco sinfonías conocidas; y a los 17 dirigió su primera obra maestra: la obertura de concierto *Sueño de una noche de verano*.

En los últimos años Mendelssohn tuvo una salud precaria. Parece ser que, además, la muerte de su hermana Fanny en mayo de 1847 le sumió en una profunda depresión. Pocos meses después de su hermana, Mendelssohn murió en Leipzig a los 38 años de edad.

4.6 Análisis general del Concierto para violín en Mi menor Op. 64 de F.

Mendelssohn.

Después de que Ferdinand David estrenó la obra en Leipzig, el 13 de marzo de 1845, le escribió una carta a Mendelssohn, quién se encontraba en Berlín diciendo lo siguiente acerca del Concierto en Mi menor:

*“Reúne todos los requisitos de un concierto del más alto grado de excelencia, y los violinistas te agradecerán bastante este regalo que les haces.”*²⁵

El Concierto en Mi menor sigue la estructura en tres movimientos del concierto clásico pero a la vez es original en muchos momentos, por ejemplo:

El primer movimiento (Allegro molto appassionato), carece de la habitual exposición orquestal: el solista canta el primer tema a partir del segundo compás, sobre un discreto

²⁵ Boyden. D. *The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the violin and violin music*. London 1965. Pag 271.

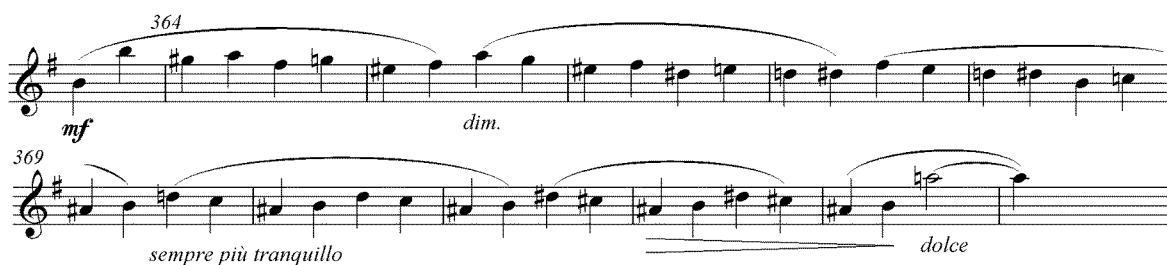
acompañamiento de la cuerda y además la melodía empieza en la dominante, lo cual crea una atmósfera de cierta inestabilidad desde el comienzo.



Ejemplo 4.6.1 (compases 2 - 10) Concierto para violín y orquesta en Mi menor Op. 64 F. Mendelssohn

Los temas del primer movimiento son sumamente melódicos a pesar de su sencillez armónica. El tema principal esta basado en su mayor parte en los acordes de tónica, subdominante y dominante.

Hay elementos que me parece importante destacar en el Concierto como por ejemplo: el uso de cromatismos en lugares claves del primer movimiento como son al final del desarrollo, al final de la reexposición y al final de la coda:



Ejemplo 4.6.2 (compases 364 - 374) Concierto para violín y orquesta en Mi menor Op. 64 F. Mendelssohn

Final de la reexposición en el compás 455:



Ejemplo 4.6.3 (compases 455 - 459) Concierto para violín y orquesta en Mi menor Op. 64 F. Mendelssohn

En cada una de estas ocasiones podemos encontrar que estos cromatismos tienen diferentes funciones estructurales. Según la correspondencia que Mendelssohn mantuvo con David a

lo largo de la composición del Concierto, se trabajó especialmente en la parte de violín de estos pasajes cromáticos y se les revisó en tres ocasiones para lograr la funcionalidad de la manera más clara posible.

En el compás 139 comienza el segundo tema, en la tonalidad de Sol mayor, la cual tiene un carácter contrastante y posteriormente será utilizado como puente entre el segundo y tercer movimiento es enunciado inicialmente por los clarinetes y las flautas y luego llevado por el violín:



Ejemplo 4.6.4 (compases 139 - 147) Concierto para violín y orquesta en Mi menor Op. 64 F. Mendelssohn

Otra novedad que encontramos en el Concierto en Mi menor Op. 64 es que el propio Mendelssohn escribió la *Cadenza*; lo cual no se había hecho hasta entonces.

La *Cadenza* está perfectamente integrada en el contexto y cumple a la perfección con el doble objetivo de servir al lucimiento del intérprete y de dar peso a la reexposición

Otro elemento de novedad es la tendencia de Mendelssohn hacia la forma cíclica, entendida como difuminación de los límites entre un movimiento y el siguiente y como ejemplo tenemos la sutil modulación del final del primer movimiento en Mi menor, que nos lleva a la tonalidad de Do mayor del segundo. Se trata nuevamente de una modulación cromática en donde la nota mantenida en el fagot sirve de puente hacia el segundo movimiento, *Andante*, casi una *Romanza*:

Ejemplo 4.6.5 (compases 525 – 12, 2do mov.) Concierto para violín y orquesta en Mi menor Op. 64 F.
Mendelssohn

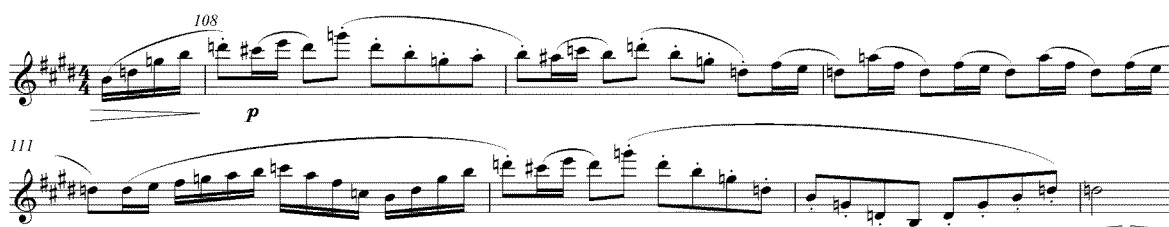
De igual forma hay una transición que conecta al segundo y tercer movimiento y que esta construida con una combinación de material del segundo tema del primer movimiento y con material de la sección conclusiva del primer tema, los mismos motivos melódicos aparecen en otros momentos a lo largo del concierto:

Ejemplo 4.6.6 (compases 110 - 124) Concierto para violín y orquesta en Mi menor Op. 64 F. Mendelssohn

En el tercer movimiento encontramos una forma muy parecida a la de la sonata, con un carácter sumamente alegre. El tercer movimiento es similar al primer movimiento en cuanto a simpleza armónica y ligereza en la melodía.

En el desarrollo que comienza en el compás 108, el primer tema llega a Sol mayor y allí el violín solista desarrolla una nueva melodía de carácter lírico la cual suena en contra del

primer tema llevado por la orquesta. Luego los roles son invertidos, es decir el violín toca el tema orquestal y los celos el tema lírico:



Ejemplo 4.6.7 (compases 2 - 10) Concierto para violín y orquesta en Mi menor Op. 64 F. Mendelssohn

Desde su estreno esta obra gozó de gran aceptación entre el público y los violinistas y actualmente es uno de los conciertos mas populares para violín, yo creo que en gran parte se debe a la naturalidad en sus líneas melódicas, a la armonía que desde mi punto de vista se puede digerir de inmediato y a la forma brillante con la que el violín es manejado.

4.7 Consideraciones técnico – interpretativas.

Este concierto es probablemente el más sonado de todos los conciertos para violín, por lo que el panorama de entrada es difícil ya que hay grabaciones con todos los grandes violinistas y esta muy bien registrado en el oído del público, por lo que el rango de error durante la interpretación es muy pequeño. Si algún detalle no es cuidado inmediatamente se vuelve evidente.

Sin embargo hay puntos clave que me parece muy importante tener en cuenta:

Es realmente fundamental hacer todo lo que la partitura nos señala ya que el concierto en Mi menor de Mendelssohn esta lleno de detalles e indicaciones las cuales marcan la diferencia desde mi punto de vista entre una buena y una mala interpretación.

En base a lo anterior hay que lograr tener una propia interpretación siempre y cuando se respete lo que el compositor quería. Lo que he encontrado escuchando numerosas grabaciones de violinistas famosos es que en muchas ocasiones pasan por encima de la

música con tal de querer lucir cualidades como la velocidad de sus dedos o la potencia de su sonido y dejan a un lado lo que la partitura dice.

Tenemos que recordar que prácticamente este fue el primer gran concierto para violín de la época Romántica y que fue éste el que sirvió como catapulta a conciertos como el de Beethoven, Tchaikovski, Brahms, Sibelius etc.

Mendelssohn es un compositor que se encuentra muy cercano al clasicismo en cuanto a estilo y por las numerosas cartas que mantuvo durante la composición del concierto con el violinista Ferdinand David podemos darnos cuenta de que los detalles que el buscaba en el concierto eran muy específicos para ejemplo esta la cadencia del primer movimiento la cual fue compuesta por él mismo y que corto con la tradición en la cual cada violinista fabricaba su propia cadencia.

El concierto esta lleno de dificultades técnicas, de todos tipos: pasajes veloces, dobles cuerdas, saltos para la mano izquierda difíciles de afinar, golpes de arco virtuosos etc.

Musicalmente es difícil también ya que tiene desarrollos largos y los tres movimientos están unidos por lo que resulta muy cansado físicamente.

Creo que es de gran importancia lograr la relajación dentro de la ejecución y administrar adecuadamente la energía porque el tercer movimiento es muy veloz y si no se tiene cuidado durante los primeros dos movimientos se puede llegar muy cansado y no lograr tocar a la velocidad correcta.

Por lo mismo hay que estudiar por secciones y poco a poco ir cosiendo las uniones entre pasajes.

5. Danza Gitana, Higinio Ruvalcaba

5.1 Aspectos Biográficos de Higinio Ruvalcaba.

Higinio Ruvalcaba nació el 11 de enero de 1905 en Yahualica Jalisco en el seno de una familia humilde habitante del Barrio de San Juan de Dios, barrio en el que los mariachis y charros cantores se reunían a tocar.

Sorprendentemente el pequeño Higinio, de tan solo cuatro años de edad, se fabricó a sí mismo su primer violín, un burdo instrumento hecho a base de maderas y carrizos. Al poco tiempo y de manera autodidacta Higinio comenzó a imitar melodías pequeñas con un violín que su padrino Atilano González le regaló. Al ver el talento del niño su padrino Atilano lo vistió de mariachi y se lo llevó a tocar con él en su grupo y así fue como se ganó el apodo de “el niño”.

Al cabo de unos años y por azares del destino, el maestro Federico Alatorre obligó al padre de Higinio, Eusebio Ruvalcaba, a que retirara al niño de esa vida y lo persuadió para que le permitiera asistir a su academia. Higinio permaneció 3 años en ella y tuvo como profesor a Ignacio Camarena.

Hacia 1914 Higinio tenía nueve años y se destacaba ya como un estudiante de gran desempeño en la academia. Es entonces cuando decidió ir a recorrer el mundo, pero su padre lo obligó a ingresar al instituto del maestro Félix Peredo, forjador de violinistas jaliscienses. El pequeño Higinio no tuvo mas remedio que ir, pese a que él mismo tenía que financiarse sus clases tocando en mercados, parques y plazas públicas.

Félix Peredo que además de ser violinista de formación fuera director de orquesta, instruyó a Higinio y tres años después en 1917, cuando Higinio tenía doce años, debutó como solista con el concierto de Max Bruch en el Teatro Degollado.

Posteriormente la música de cámara pasó a tomar un lugar muy importante en su carrera cuando Félix Peredo lo nombró primer violín de su Cuarteto Peredo. Con esta agrupación tocó los cuartetos de Haydn, Mozart y Beethoven y siendo éste el único material musical impreso con el contaban pronto se les agotaron las partituras. Fue entonces cuando Higinio, afligido por la falta de material, se dio a la tarea de componer varios cuartetos. Lo que es particularmente loable es que los compuso sin haber tomado antes clase alguna de

composición o armonía. Entre los catorce y quince años escribió 14 cuartetos en total que fueron compuestos uno tras otro. El sexto de ellos, por ejemplo, fue estrenado hasta 1956 por el Cuarteto Lener en el Palacio de Bellas Artes.

En 1920, luego de haber agotado los recursos de su maestro Félix Peredo, Higinio se trasladó a la ciudad de México para inscribirse al Conservatorio Nacional de Música donde estudió bajo la cátedra de violín del gran violinista español Mario Mateo. De 1922 a 1925 se integró al Quinteto Sanborns del Mtro. Mateo y posteriormente le dedica a él su pieza para violín y piano titulada “Danza Gitana”.

En 1921 fundó el primer Cuarteto Ruvalcaba y compuso sus cuartetos del 15 al 22, un concierto para contrabajo y orquesta, un quinteto para piano y cuerdas, numerosas piezas cortas para violín y piano, dos poemas sinfónicos, dos sextetos de cuerdas y canciones populares. En su libro *Historia de la Música popular en México* Juan S. Garrido escribe:

“El gran éxito de este año (1919) lo obtuvo un niño prodigio, Higinio Ruvalcaba, violinista notable de catorce años de edad, de Yahualica, Jalisco, con un fox-trot titulado Chapultepec, para piano solo. Siguiendo la tradición de los antiguos compositores mexicanos, y como nadie cobraba derechos de ejecución en esos años, Ruvalcaba vendió su participación a una persona que ganó bastante dinero con la explotación de este fox- trot. [...] Otras piezas publicadas en 1921 fueron el fox-trot Juventud, de Higinio Ruvalcaba, con letra de Darío Herrera [...] Y el joven violinista jalisciense Higinio Ruvalcaba ganó el primer premio del concurso de canciones Fox-trots, convocado por el Circuito Olimpia, con La perla de occidente, letra de José G. Anda”.

En 1928 Higinio se incorporó a la Orquesta Sinfónica de México como violín segundo, ocupando este lugar por tres años. En 1931, tras concursar para tocar como solista y ganar la oportunidad de ser acompañado por la orquesta sinfónica de México, interpretó el segundo concierto en Re menor de Henrick Wieniawsky. De esta manera comienza realmente su carrera como solista.

Tras el éxito obtenido en el concierto y con apoyo de la crítica, el público y los músicos, se le nombra concertino de la Orquesta Sinfónica de México, privilegio que conservaría hasta 1940.

Durante todo este tiempo Higinio se mantuvo trabajando con su Cuarteto Ruvalcaba, el cual en 1932 sorprende a la crítica tocando de memoria una temporada completa en la que estrenan cuartetos contemporáneos, lo cual puede considerarse fuera de serie.

El fuerte temperamento de Higinio, al mismo tiempo que su rebeldía innata y su facilidad tanto para la dirección orquestal como para la resolución de los más difíciles pasajes musicales, terminaron por enfrentarlo y distanciarlo de Carlos Chávez, director de la Sinfónica y máxima figura nacional musical de aquella época. Es por ello que se separó definitivamente de la Orquesta Sinfónica de México nombrada actualmente Orquesta Sinfónica Nacional. Para entonces, Julián Carrillo estaba en la cima de su carrera y lanzó una convocatoria internacional a todos los violinistas capaces de ejecutar su primer sonata para violín solo. Tras un concurso al que asistieron violinistas de las más diversas técnicas y escuelas, fue Higinio quien se llevó el premio.

En 1942 el prestigiado Cuarteto Lener se quedó sin su primer violín por lo que se dió a la tarea de buscar un violinista que cubriera el lugar vacante. Fue así como encontraron a Higinio Ruvalcaba durante su debut en el Palacio de Bellas Artes el 4 de diciembre de 1942. A partir de entonces, al integrarse Higinio al grupo, el Cuarteto Lener comenzó un nuevo ciclo lleno de resultados sorprendentes. Tanto así que el Cuarteto ofreció temporadas sumamente memorables con lo más representativo de la música del género.

Eusebio Ruvalcaba hijo del violinista nos dice en su libro “Higinio Ruvalcaba violinista” lo siguiente:

“Profunda musicalidad, pureza de tono, insospechado toque de arco y técnica inaudita y prodigiosa son algunas de las características del virtuoso Ruvalcaba”.

En 1946 Higinio conoció a Carmela Castillo Betancourt una pianista muy renombrada en su época y con la cual se unió en matrimonio y formó un Dúo de Cámara. A estas alturas Higinio Ruvalcaba ya era muy solicitado y elogiado por compositores de gran talla como Ansermet, Dorati, Kleiber y Horenstein y por violinistas como Heifetz, Szigeti, Ricci y Kogan. Higinio era un músico muy activo que ofrecía conciertos en el extranjero y al interior de la República. Higinio trabajó arduamente como concertista, cuartetista, recitalista, director titular de la Sinfónica de Puebla y violín concertino de las orquestas cinematográficas.

Finalmente en 1970, durante su interpretación del concierto de Bach en Mi mayor, cayó enfermo debido a un síncope en el corazón. Posteriormente fue afectado por una artritis que le inmovilizó los dedos. Finalmente Higinio Ruvalcaba murió el 15 de enero de 1976 en el Distrito Federal.

5.2 Entrevista con Eusebio Ruvalcaba.

Entrevista realizada en casa de Eusebio Ruvalcaba en abril del 2009

El objetivo de la entrevista es acercarnos a la Danza Gitana y al contexto histórico y musical que la pudo haber rodeado.

-¿Qué obras españolas influenciaron al maestro Ruvalcaba para la composición de la Danza Gitana?

-Bueno, La Danza Gitana o Danza Española como también se le llegó a llamar, que incluso en algún programa de mano figura como Danza Española. Bueno, yo creo que la principal influencia no es tanto de alguna obra en especial sino de un amigo y maestro violinista que tuvo mi padre en su adolescencia, en su más temprana juventud: el maestro Mario Mateo que radicaba en la ciudad de México. Temporalmente se ganaba la vida como maestro y como violinista y alguna vez, esto te lo digo por mera referencia, que alguna vez hizo mi papá respecto de esta obra, el repertorio del maestro Mario Mateo básicamente era el repertorio con toda esta influencia de Sarasate y de ahí viene. Entonces esta obra fue hecha, digamos, como homenaje al maestro Mario Mateo. Y por eso es tan violinística y con este sabor tan gitano. Yo creo que la hizo especialmente para que el maestro Mario Mateo se sintiera muy complacido y satisfecho, me imagino que el resultado fue eficaz.

-Bueno, sí, desde luego que se parece o más bien tiene mucho del sentido de Sarasate, yo tenía en mente que seguramente el maestro Mateo tenía ese repertorio de Sarasate y que llegó y lo trabajó con Higinio, o vieron esas piezas en la clase y entonces al cabo de este trabajo dijo bueno pues yo te hago esta pieza ¿no?

Pero bueno eso nos lleva a la otra pregunta

¿Se sabe o hay alguna documentación de qué impacto tuvo la obra, de si gustó desde el principio, cómo fue recibida en el público?

- Esta obra, también por las conversaciones que tuve yo con mi señor padre fue estrenada en un homenaje que se le hizo al maestro Mario Mateo y que le hicieron algunos alumnos y entonces mi papá tocó el piano y el maestro Mario Mateo tocó la Danza Gitana por vez primera. Y ya después, eso significa que seguramente le gustó porque era un violinista muy temperamental y que si no le gustaba algo pues no lo iba a tocar, entonces seguramente le gustó, le habrá, no sé parecido genuina y por esa razón la tocó y mi papá al piano. Y ya después, bueno mi padre fue el que siempre la tocó, en vida de él, pero en el entendido de que la música une a los hombres para mi padre fue como un recuerdo que siempre lo tuvo muy vivo, del estreno de esta obra.

- ¿Solía el maestro Higinio improvisar sobre la pieza que había hecho, o sea, se ha ido transformando a lo largo de los años, se transformó durante su vida violinística, la hizo y luego dijo bueno, a lo mejor aquí voy a modificar esta sección o le echo un poquito de crema e improviso sobre mi misma obra? ¿Sabe si ha pasado un poco de eso?

-Sí pasó un poco de eso, porque mi padre tenía una formación violinística, digamos emanada de los virtuosos del siglo XIX y, o de más atrás. Como tu bien sabes, en cuyo caso se acostumbraba que al momento de estar frente al público improvisaban numerosos cambios, enriquecían de alguna manera las cosas. Yo recuerdo que le oí muchas veces a mi papá esta pieza y que en medio metía una, pues una cadencia casi del tamaño de la pieza y larga, muy larga, llena de dificultades violinísticas que mi madre, como correspondía, bueno se quedaba esperando atenta a que mi padre marcara el momento en el que ella se incorporara otra vez a la pieza. Pero esta cadencia nunca era igual, siempre tenía cambios. A veces era con unas décimas que incorporaba ahí muy extrañas, a veces con un carácter trágico, melancólico muy español pero no hay grabaciones de eso. Pero me parece muy acertada tu observación porque es una pieza que no sé, que es propicia para esto.

-Claro, sí, de hecho yo he escuchado esta grabación que el maestro Savarthasiddh Uribe Moreno²⁶ tiene, no lo tengo yo, pero es un disco donde hay una grabación de esta pieza, muy viejita, se escucha así como con un poco de gis encima. Y en esa grabación no hay

²⁶ Savarthasiddh Uribe Moreno. Maestro de tiempo completo de la Cátedra de violín en la Escuela Nacional de Música

cosas que aparecen escritas en la edición que la Escuela Nacional de Música hizo de la pieza. En la edición hay unos tresillos al principio que en aquella grabación no. Y entonces dije bueno, a lo mejor ha ido cambiando. Entonces un violinista de este tipo usualmente se da licencias de hacer lo que quiere y más si es su propia música?

-Claro, claro.

-Por supuesto y ¿se sabe en qué lugar era donde metía la cadencia? ¿Usted se acuerda?

-Bueno, más o menos lo recuerdo pero es decir yo no soy músico, entonces no sé específicamente en qué compás es donde entra. Pero digamos que al momento de escucharla él, la memoria del oído es la que ordena que indica aquí es, aquí es.

- Me imagino que la relación entre el maestro Mateo y el maestro Higinio Ruvalcaba ha de haber sido muy buena y por eso le dedicó la Danza. ¿Qué nos podría contar de la relación maestro- alumno que hubo entre estos dos músicos?

-Mira eso a ciencia cierta no lo sé. Entraríamos un poco en el terreno de la especulación pero lo que si te puedo decir muy claro es la admiración que mi padre sentía por el maestro Mario Mateo, me hizo hincapié en el respeto y veneración que el tenía por aquél violinista. No sé entre digamos como maestro-alumno digamos este binomio, esta mancuerna cómo se habrá llevado o sobrellevado, quién sabe.

-Bueno y nos platicaba que el maestro Mateo estaba circunstancialmente como maestro y violinista en México. ¿Cómo fue eso?

-Si, el maestro, tenía un trío de violín, chelo y piano que tocaba en el Sanborn's de los azulejos, allá en el centro de la ciudad de México y el maestro Mario Mateo era el violinista. El maestro Fernando Burgos, pariente del maestro Daniel Burgos recientemente fallecido, era el chelista y el pianista era mi papá. Entonces hacían música de cámara. Tocaban tríos más o menos ligeros de Arenski, movimientos de tríos que le podían gustar a la gente mientras cenaba y de Mozart, de Beethoven, mientras la gente cenaba y bueno había mucha compenetración musical.

-¿Qué nos podría contar acerca de la juventud de Higinio Ruvalcaba? que fue la época en que compuso esta Danza Gitana, o sea ¿cuáles fueron las vivencias que le dieron este carácter tan fuerte a tan temprana edad y que se refleja en la música? sería muy interesante saber qué vivió para poder escribir de esa manera a tan temprana edad.

-Pues ¿qué puedo decirte? digamos que la vida de mi papá desde niño, quiero llegar a su juventud, desde niño estuvo caracterizada por situaciones críticas. El tuvo una infancia muy difícil, prácticamente no tuvo infancia porque tuvo que trabajar desde niño ganándose la vida tocando el violín. Entonces, desde niño entró en un mundo de adultos donde las reglas del juego son distintas. Al grado de que cuando era muy joven tenía que sostener a su familia y digamos como enfrentar un mundo que para él podría resultar, si para un adulto es difícil, para un chamaco es pues doblemente. Las experiencias que lo llevaron a decidirse por la música pues también tienen que ver con el momento histórico, sociológico que vivía el país porque seguramente es esta época en que mucha gente se enrolaba en el ejército de un lado o del otro, de los movimientos sociales que había en aquél entonces y que en el caso de mi padre más y más lo empujaron como a refugiarse en la música y a vaciar toda su inquietud en la música. Yo creo que hay que tener presente ese momento histórico porque así se valora doblemente su determinación por la carrera del violín.

- Pues con esto me contesta además otra pregunta: que ¿cómo era el contexto histórico y musical en la época?.¿Cómo era el contexto de su juventud musicalmente. O sea ¿de dónde se podía agarrar el maestro para estar en este mundo de la música? O sea, yo me imagino que todavía no había tanta fuerza en cuestión de conciertos, de actividades culturales, de violinistas que venían a dar conciertos y se podían ver, ¿Cómo era, cómo era la cosa más o menos?

-Pues, cuando un artista tiene la necesidad de digamos como de solventar su vida y la vida de su familia entonces es como una especie de filtro que lo obliga a, que lo encamina, que lo dirige, musicalmente hablando. El fue violinista de muchas orquestas o no muchas pero de orquestas de la época que le abrieron las puertas pues por su facilidad violinística. Fue violinista de la Orquesta Típica del maestro Lerdo de Tejada, primer violín, donde también fue guitarrista, y él pues digamos, te estoy hablando de su primera juventud ¿no?, él practicaba mucho deporte, le gustaba mucho el deporte como todo joven y vivía dedicado pues a la composición, al violín y al deporte y a andar descubriendo lo que los jóvenes en esa edad temprana pues están ansiosos de sentir en carne propia. El misterio de la noche con todo lo que esto significa. Entonces así es de alguna manera como yo lo contemplo en esos años. Se casó muy joven, como era en la época, casi era un adolescente. Mi papá precisamente se casó con una mesera del Sanborn's y bueno pues estaba buscándole

siempre a la vida, arrebatándole a la vida sus secretos. Entonces cuando compone la esta obra, pues en efecto, ya es, no es un chamaco sino es un hombre que viene de enfrentarse a cosas.

-Bueno, ¿hay otras obras para violín y piano con un carácter musical parecido o similar al de la Danza Gitana?

-No, hay otras. Por ejemplo: recuerdo una que se llama Novelti que tiene un carácter como un poco, no sé, medio gringo. Hay otra que se llama Canción Triste que es muy de la escuela esta ¿de quién sería?, de Kreisler. Después tiene otra que me viene a la mente que se llama Serenata que bueno también es de este tipo de música que ya está muy pasada de moda, que antes los violinistas tenían en su repertorio para los encores y que ahora pues ya casi los violinistas han desechado un poco Kreisler, Sarasate, toda esta banda ¿no? Y entre mi papá su música encajaba muy bien en la de estos maestros pero otra de carácter español como ésta no, cuando menos yo no recuerdo, ni tampoco está escrita.

- ¿Y qué lugar ocupaba la música para violín y piano dentro de la obra del maestro Ruvalcaba?, ¿era una de las principales formas para escribir, o sea se abocaba más al piano y al violín o más a los cuartetos?

-Definitivamente más a los cuartetos, digamos que la dotación de violín y piano le vino muy bien para permitirle cerrar un concierto, un recital, para provocar en el auditorio, para dejarlo sin aliento o para enternecerlo. Pero insisto, hasta donde sé no compuso una sonata para violín y piano que habría sido otro tipo de lenguaje, otro tipo de exigencia, a la que sí se sometió con los cuartetos, con su quinteto para piano y cuarteto de cuerdas. Pero en esta dotación de violín y piano más bien como que coqueteaba mucho, le permitía hacer, era su galanura. Entonces por ahí yo creo que hay que, bajo esa óptica hay que entender esta música de violín y piano.

-Claro, y con toda esta influencia de Kreisler y Sarasate que tienen este tipo de pequeñas piezas ¿no?

-Pequeñas piezas pero muy de la época y que no todas las personas entienden. No todas las personas entienden. Es tan interesante porque representan el espíritu vienés por ejemplo, o no sé el de Ysaye también, pero creo que Ysaye era más dado a la solemnidad. Sus sonatas para violín solo, esto. Pero estas piezas son diferentemente de Kreisler.

-Sí, siempre son como pequeñas imágenes. Bueno yo siempre las he visto así, como piezas que reflejan momentos de ciudades, atmósferas, colores, como un pequeño postrecito, así ¿no?

-Muy padre además,

-Bueno, ¿Nos puede platicar como eran los hábitos de estudio del maestro Ruvalcaba?, estudiaba mucho o era puro talento y estudiaba poco? ¿A la hora de prepararse para los conciertos él era metódico?

-Sí, sé algo por la convivencia. El estudiaba sobre todo cuando iba a tocar con el cuarteto. Entonces estudiaba cuando se reunía con los músicos o cuando iba a tocar también con mi madre, el tiempo que le dedicaba al estudio era sagrado. Pero él solo yo la verdad no recuerdo, excepcionalmente, haberlo escuchado eh pero prácticamente no estudiaba. Estudiaba con los músicos porque era menester por el conjunto, el ensamble, o con mi madre, pero que él se pusiera a estudiar, que se aislara no lo recuerdo eso. De pronto me viene alguna memoria, alguna escena quise decir, porque la cocina era su lugar favorito de la casa y alguna vez que entré yo estaba él estudiando algo y me llamó para que lo oyera. Dijo: A ver, ¿qué te parece esto? Y estaba estudiando ahí en la cocina, lo escuché y dije: está padre y ya, pero esas son excepciones, muy marcadas excepciones. Estudiaba mucho en silencio. Por ejemplo cuando, recuerdo que una vez fui por él a Guadalajara. Más bien íbamos a Guadalajara, iba a tocar allá dos conciertos y en la carretera, él iba manejando naturalmente, yo le pregunté algo y me dijo: no me interrumpas que estoy estudiando ahorita. Iba manejando pero en su cabeza estaba estudiando y si eso lo contemplo como un método de estudio pues entonces le ha de haber dedicado mucho tiempo al violín, porque él era más bien un hombre callado.

- Yo creo que eso es algo que nos hace falta comprender a los estudiantes, que siempre estamos dándole horas y horas y nos falta un ordenar todas esas ideas en la cabeza.

-Ahora eso no significa que no se requieran esas horas de estudio, del Higinio que estamos hablando, del que yo te estoy hablando quiero decir es ya del cincuentón porque yo nací en 51 y él tendría entonces 46 años, pero yo me imagino que en su juventud ha de haber estudiado mucho, ha de haber sido un estudiante muy disciplinado, me lo imagino así.

-Y tesonero?

-Tesonero, si. De esos que los escollos los resuelven porque los resuelven.

-, Y.... ¿Usted, cómo nos podría describir la Danza Gitana?

-Bueno, imagínate que estuviéramos a oscuras y que de pronto cayera un relámpago así que nos dejara boquiabiertos y nos produjera una sensación de descubrimiento, de asombro y de libertad. Porque yo cada vez que escucho esa Danza Gitana, eh, seguramente que no puedo separar el hecho de que mi padre la haya compuesto. Intentaría pensar en los aires gitanos o en algo así para no contaminar el hecho de que mi padre la compuso, pero siempre me deja así como que la adrenalina me prende.

-Muchas Gracias Eusebio estoy seguro que todas estas vivencias que nos cuentas le serán sumamente enriquecedoras a todos aquellos violinistas que quieran tocar la música del maestro Higinio Ruvalcaba.

5.3 Análisis de la Danza Gitana.

Esta danza fue compuesta por Higinio Ruvalcaba en el año de 1922 cuando Higinio tenía tan solo 17 años. Fue compuesta y dedicada a su tercer maestro de violín: el virtuoso español Mario Mateo con quién estudió de 1922 a 1925 en el Conservatorio Nacional de Música.

La Danza Gitana desde mi punto de vista es como un *collage* de imágenes, colores y momentos musicales de España. En esta pieza aparecen elementos rítmicos y melódicos que emulan al cante jondo, a las castañuelas, al rasgueo de una guitarra y a los ritmos que hacen las palmas en la música flamenca. Se encuentran también ritmos propios del zapateado, la jota aragonesa y melodías que imitan los lamentos del canto Gitano.

Hay que mencionar también que esta danza esta influenciada por la música del compositor español y violinista virtuoso Pablo de Sarasate cuya obra musical está compuesta principalmente por piezas para violín y piano, las cuales muy probablemente influenciaron a Mario Mateo maestro de violín de Higinio Ruvalcaba y posteriormente al mismo Higinio.

La música de Pablo de Sarasate es sumamente rica en cuanto a recursos violinísticos brillantes como: acordes, dobles cuerdas separadas en terceras, octavas y combinaciones de estas, escalas veloces, el uso de falsos armónicos, pizzicatos de mano izquierda etc.

Estos recursos han hecho que la música española para violín a partir de Sarasate sea una de las principales fuentes de virtuosismo en el violín. La Danza Gitana de Higinio Ruvalcaba dedicada al español Mario Mateo no se queda atrás en cuanto a este virtuosismo y belleza.

Está conformada por elementos brillantes, melodías nostálgicas e incluye todos los recursos virtuosísticos anteriormente mencionados.

Estructuralmente encontramos que la Danza Gitana tiene una forma libre con una breve introducción de 8 compases.

En el primer tema y específicamente en el compás 13, el violín tiene la siguiente figura:



Ejemplo 5.3.1 (compases 13 - 16) Danza Gitana H. Ruvalcaba

La cual seguida del trino en el último tiempo del compás emula desde mi punto de vista a unas castañuelas.

El segundo tema en que comienza en el compás 39 y que está compuesto por 2 frases con sus repeticiones emula la voz en el cante jondo, la melodía se construye sobre los grados principales de la tonalidad y nos conduce a una escala al unísono con el piano que sirve como puente:

39

Musical score for Example 5.3.2, measures 39-46. The score is in 3/4 time and consists of three staves. The upper staff contains a melodic line with trills and triplets. The middle and lower staves contain a complex rhythmic accompaniment with many beamed notes.

Ejemplo 5.3.2 (compases 39 - 46) Danza Gitana H. Ruvalcaba

El puente comienza en el compás 69, consta de 8 compases y esta formado por una escala de 2 compases que modula a la tonalidad de La mayor y por elementos rítmicos que son como las palmas de la música flamenca:

più mosso

Musical score for Example 5.3.3, measures 69-73. The score is in 3/4 time and consists of three staves. The upper staff contains a melodic line with a dynamic marking of *deciso cresc.* and *ff*. The middle and lower staves contain a complex rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *deciso cresc.* and *ff*. The tempo is marked *più mosso*.

Ejemplo 5.3.3 (compases 69 - 73) Danza Gitana H. Ruvalcaba

El tercer tema aparece en el compás 78 y esta construido en base a la figura rítmica con la cual comienza la introducción de la Danza:



Ejemplo 5.3.4 (compases 1 - 5) Danza Gitana H. Ruvalcaba

En el compás 131 nuevamente aparece en el violín este canto jondo pero esta vez (a diferencia del compás 39) de una manera libre y que cumple con la función de cadencia.



Ejemplo 5.3.5 (compases 131 - 135) Danza Gitana H. Ruvalcaba

La cadencia del canto jondo anterior desemboca en el compás 151 en donde comienza una especie de recapitulación de los motivos que han aparecido a lo largo de la pieza:



Ejemplo 5.3.6 (compases 151 - 154) Danza Gitana H. Ruvalcaba

Por último tenemos una Coda de 7 compases que comienza en el compás 171 y que esta construida por una escala por tonos al unísono entre el piano y el violín.

The image shows a musical score for the piece 'Danza Gitana' by H. Rualcaba, specifically measures 171 to 177. The score is written for violin and piano. The tempo is marked 'Presto' and the dynamics are 'ff deciso'. The violin part (top staff) begins with an 'arco' marking. The piano part (bottom staff) also starts with 'ff deciso'. The music consists of a series of chords and melodic lines that form a scale by tones in unison between the two instruments.

Ejemplo 5.3.7 (compases 171 - 177) Danza Gitana H. Ruvalcaba

5.4 Consideraciones técnico – interpretativas.

La Danza Gitana o Española como también se le conocía, es una obra que está llena de elementos y recursos violínisticos.

Esta pieza fue compuesta y dedicada al Maestro Mario Mateo, quién fuese reconocido como violinista virtuoso y quién tenía como influencia la escuela que Pablo de Sarasate dejó para el violín.

La obra por si misma permite al solista un despliegue de elementos brillantes, los cuales encuentran un perfecto sustento musical en el estilo español de la pieza.

Yo creo que es muy importante como primer paso acercarse al estilo Español de la música para violín y conocer obras esenciales en el estilo como la obra completa de Sarasate, las piezas de Granados, Manuel de Falla, Halfter y música popular española.

La Danza Gitana tiene exigencias técnicas sobre todo para la mano izquierda como dobles

cuerdas agrupadas en terceras, sextas y octavas las cuales conviene estudiar separando las voces, es decir conviene estudiar primero la voz inferior y tener en el oído a ésta como base para lograr una buena afinación.

En los pasajes veloces como el que encuentra del compás 69 al 102 sugiero estudiar cambiando los ritmos, probando con varias combinaciones. Esto permite crear reflejos en los dedos. Se trata en cierta forma de volver el pasaje mas complicado de lo que es, para que al momento de tocarlo como va resulte más fácil debido a los reflejos adquiridos en los ejercicios previos.

La danza Gitana esta llena de momentos musicales diferentes y contrastantes, por lo que tenemos que tener muy clara la distribución que haremos de nuestro arco dependiendo del resultado que busquemos. Los cambios entre un tipo de golpe y otro, son muy rápidos por lo que conviene estudiar cada uno por separado y después estudiar las uniones entre estos pasajes. El objetivo es crear reflejos en nuestro arco que nos permitan encontrar rápidamente las sensaciones correctas para hacer un cambio de golpe de arco.

Bibliografía

- Boyden, D. *The History of Violín Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the violin and violin music*. 1965, London.
- Bukofzer, Manfred, *La Música en la época Barroca de Monteverdi a Bach*. Ed. Alianza. 1998, Madrid.
- Boyden, D. *The history of violin playing from its origins to 1761 and its relationship to the violin and violin music*. Ed. Oxford University Press. 1965, London.
- Burney, Charles, *A General History of Music*, vol.3. 1789, London, p. 573.
- Dini, Jesús. *Wolfgang Amadeus Mozart*. Ediciones Daimon, Manuel Tamayo. 1985, Barcelona.
- Kolneder, Walter. *The Amadeus Book Of The Violin. Construction, History, and Music*. Ed. Amadeus Press. 1993, Portland, Oregon.
- Lannaro, Luigi. *La lauderia clásica y el laudero moderno*. Ed. G. Zanibon. 1974. Padova.
- “Locatelli”, en: E. Blom (ed.), *Grove’s Dictionary of Music and Musicians*, 5th edición, 1954, London.
- “Locatelli”, en: S. Sadie (ed.), *The new Grove’s Dictionary of Music and Musicians*, 1980, London.
- Palisca, Claude. *Baroque music*, Ed. Prentice Hall. 1991, New Jersey.
- Ruvalcaba, Eusebio. *Higinio Ruvalcaba, violinista*. Edición Eusebio Ruvalcaba. 2003, México.
- Stowell, Robin. *The Cambridge companion to the violin*, Ed. Cambridge University Press. 1992, Cambridge.
- Stowell, Robin. *The Early Violin and Viola*, Ed. Cambridge University Press. 2001, Cambridge.
- Stowell, Robin. *L’Arte di Locatelli – a 300th anniversary tribute to P. A. Locatelli*. Revista “The strad” 106 (1995) pag. 875-878.
- The New Grove. *Dictionary of Music and Musicians. Mozart Wolfgang Amadeus*. Tomo 11. pp. 696-700. Ed. Stanley Sadie. 2001. London.