



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

OPCIÓN DE TESIS

PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO INSTRUMENTISTA EN VIOLÍN
PRESENTA

ERIKA CRISTINA VEGA GONZÁLEZ

ASESOR: DR. GUSTAVO MARTÍN MÁRQUEZ

MÉXICO D.F.
Junio 2012

A Guadalupe González Camarena

La mujer más amada, la
piedra más antigua, el
manantial que soy.

J. Sabines

Contenido

Programa del recital	4
Capítulo I:	5
Partita para violín solo en Mi mayor de J. S. Bach	
Johann Sebastian Bach	6
Partita	10
Partita para violín solo no.3 en Mi mayor	10
Análisis	11
Reflexiones finales	20
Capítulo II:	22
Concierto para violín no. 5 en La mayor de W. A. Mozart	
Wolfgang Amadeus Mozart	23
Concierto	26
Concierto para violín no. 5 en La mayor	27
Análisis	27
Reflexiones finales	33
Capítulo III:	34
Sonata para violín y piano en La menor no.1 de R. Schumann	
Robert Schumann	35
Sonata	39
Sonata no.1 en La menor	39
Análisis	39
Reflexiones finales	44
Capítulo IV:	45
Diálogos para violín y piano de Mario Lavista	
Mario Lavista Camacho	46
Catálogo	47
Marco histórico	48
Análisis de <i>Diálogos</i>	49
Reflexiones finales	54
Conclusiones	55
Fuentes consultadas	56
“Anexo 1”: Síntesis para el programa de mano	58

PROGRAMA

**Patita para violín solo
en Mi mayor BWV 1006 no. 3**

J. S. Bach
(1685-1750)

Preludio

Loure

Gavotte en rondeau

Menuet I

Menuet II

Bourrée

Giga

**Concierto para violín
En La mayor K.219 no.5**

W. A. Mozart
(1756-1791)

Allegro aperto

Adagio

Rondó

**Sonata para violín y piano
en La menor op.105 no.1**

R. Schumann
(1810-1856)

Mit leidenschaftlichem Ausdruck

Allegro

Lebhaft

Diálogos para violín y piano

Mario Lavista
(1943-)

Pianista acompañante: Jorge Ramos Fernández

Capítulo I:

Partita para violín solo en Mi mayor de J. S. Bach

Johann Sebastian Bach

(Eisenach, 21 de Marzo, 1685 - 28 de Julio, 1750)

Bach perteneció a una familia de siete generaciones de músicos consagrados, activos aproximadamente desde la segunda mitad del siglo XVI hasta bien entrado el siglo XIX.¹ Sus padres fueron Johann Ambrosius Bach y Maria Elisabet Lämmerhit, se casaron el 8 de Abril de 1668 y tuvieron 8 hijos, de los cuales 5 sobrevivieron. Se desconoce su primera formación musical. Posiblemente su padre le enseñó los principios de los instrumentos de cuerda. En Febrero de 1695, tras una larga enfermedad, muere su padre. Johann Jacob y Johann Sebastian fueron a vivir a Ohrdruf con su hermano mayor, Johann Cristoph, donde era entonces organista, teniendo allí Sebastian un aprendizaje formal del teclado, donde permaneció hasta la edad de 15 años.

De acuerdo con el registro escolar, Sebastian dejó Ohrdruf "*ob defectum hospitiorum*" (por falta de comida y alojamiento), pues en 1700, su hermano Christoph no tendría lugar en su casa tras el nacimiento de su tercer hijo. Bach se marchó a Lüneburg, a 350 kilómetros de Ohrdruf, para ingresar en el coro de la *Ritterakademie*, con sueldo para su mantenimiento y hospedaje en el internado; ésta era para jóvenes nobles. Ahí aprendió Luteranismo ortodoxo, lógica, retórica, latín y griego, aritmética, historia, geografía y poesía alemana.

Bach compitió satisfactoriamente para la vacante de un puesto de organista en *San Jacobi*, Sangerhausen, pero el Duque de Weissenfels intervino, nombrando a J.A. Kobelius, un hombre algo mayor. Posteriormente fue escuchado en Weimar, donde fue empleado en la corte como asistente de Johann Ernst, Duque de Weimar, durante los primeros 2 trimestres de 1703.

Fue comisionado para hacer pruebas en el nuevo órgano en la *Neukirche*, Arnstadt, donde fue nombrado organista en Agosto de 1703. Considerando su edad, y los estándares locales, fue bien remunerado y sus deberes ligeros. Según especificaba su contrato era requerido en la iglesia sólo 2 horas en la mañana del domingo, un servicio el lunes y 2 horas el jueves en la mañana, donde acompañaba himnos. Por lo tanto, tenía suficiente tiempo para la composición y tocar el órgano. Tomó como sus modelos a Bruhns, Reincken, Buxtehude y algunos buenos organistas franceses.

Bach pidió permiso para salir 4 semanas, y partió rumbo a Lübeck para escuchar al famoso organista Dietrich Buxtehude. Tenía la esperanza de sucederlo como organista cuando llegara el momento de su retiro, pero había una cláusula adjunta al contrato que decía que su sucesor tenía que casarse con la mayor de sus hijas, y Bach no aceptó bajo esta circunstancia.

En Junio de 1707, Bach se volvió organista de la *Blasiuskirche* en Mühlhausen y en Octubre de ese año se casó con su prima Maria Barbara Bach. El 4 de febrero de 1708, Bach compuso su cantata *Gott ist mein König* conmemorando la creación de un nuevo ayuntamiento en Mühlhausen; ésta fue su primer obra en publicarse. Aunque las circunstancias en este lugar parecían favorables, renunció a su puesto en Junio de 1708 para volverse organista de la corte del Duque Wilhelm Ernst de Weimar, quien le ofreció el puesto de *Konzertmeister* en Marzo de 1714.

¹ La fuente para el estudio genealógico de la familia Bach se basa en el documento *Ursprung der musicalisch-Bachischen Familie* (Origen de la familia musical Bach) elaborada en 1774 por Carolina Philippina Bach con añadidos de su padre Carl Philipp Emanuel Bach que ayudó como una de las bases documentales para la primera biografía de J. S. Bach, que su autor J. N. Forkel publicó en Leipzig en 1802 bajo el nombre de *Sobre la vida de J. S. Bach, su arte y sus obras*.

En 1717 aceptó el puesto de *Kapellmeister* y director de música para el Príncipe Leopoldo de Anhalt en Cöthen, el duque de Weimar se negó a liberar a Bach de su obligación, poniéndolo bajo arresto desde el 6 de Noviembre al 2 de Diciembre de 1717 porque “forzó con excesiva obstinación el asunto de su despido”.² Finalmente viajó a Cöthen, donde tuvo uno de sus periodos más productivos; ahí escribió su gran set de *Concertos Brandenburgo*, el *Clavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach*, y su primer libro de *Das Wohltemperierte Clavier*.

En 1720 Bach acompañó al príncipe Leopoldo a Karlsbad. Una tragedia sobrevino cuando la esposa de Bach cayó enferma y murió antes de que él regresara, quedando a cargo de sus 7 hijos.

Pasó casi año y medio antes de que el 3 de Diciembre de 1721 se casara con Anna Magdalena Wilcken, con quien tuvo 13 hijos. En Junio de 1722 surgió la oportunidad de mudarse a Leipzig, pues el cantor de esa ciudad recién había muerto. Aunque Bach aplicó para este puesto, las autoridades de Leipzig lo ofrecieron primero a Telemann de Hamburgo, quien al declinar, lo ofrecieron a Christoph Graupner de Darmstadt, que no pudo obtener la liberación del puesto que entonces ocupaba. Bach viajó a Leipzig el 7 de Febrero de 1723 para una actuación de prueba. Obtuvo una recepción favorable, y fue elegido cantor de la ciudad de Leipzig en Abril de 1723, e instalado oficialmente el 31 de Mayo de 1723. Como director de música de iglesia, los deberes de Bach incluían el cuidado de músicos de la *Thomaskirche*, *Nicolaikirche*, *Matthaeikirche*, y *Petrikirche*, responsable de proveer de música que se interpretaría en el *Thomaskirche* y *Nicolaikirche*. Sus deberes fueron entonces más variados y exigentes, que incluían obligaciones mundanas tales como recolectar leña para la *Thomasschule*, razón por la cual Bach tuvo recurrentes disputas con el rector; eventualmente, buscó la intervención del Elector de Sajonia en el asunto.

Durante sus primeros años en Leipzig, Bach se involucró en la música de iglesia con particular minuciosidad y energía extrema sin comparación alguna en la historia musical de Leipzig. Esta actividad se centraba en la *Hauptmusic* compuesta para los domingos y fiestas de la iglesia. En un corto periodo de tiempo compuso 5 ciclos de cantatas que se tocarían durante el año, con casi 60 cantatas cada uno, haciendo un repertorio aproximado de 300 cantatas sagradas.

Durante el siguiente *tempus clausum* (especie de periodo vacacional) Bach compuso su primer obra coral de gran escala para Leipzig, la *Pasión según San Juan*, interpretada por primera vez para las Vísperas en la *Nikolaikirche*. En 1727 Bach compuso 2 obras extremadamente importantes. La *Pasión según San Mateo*, para doble coro con libreto de Picander, y la *Trauer Ode* (Cantata no.198), interpretada en Octubre en una ceremonia conmemorativa.

Bach fue nombrado director del *Collegium musicum*, abriéndosele nuevas posibilidades. El *Collegium*, fundado por Telemann en 1702, era una asociación voluntaria de músicos profesionales y estudiantes universitarios que daban regularmente (y durante la temporada de feria más frecuentemente aún) conciertos públicos. Estas sociedades tomaron un papel importante en el florecimiento de la cultura musical burguesa del siglo XVIII, y con su ensamble de alta reputación, en un centro comercial tan importante como Leipzig, Bach contribuyó dirigiendo este grupo hasta 1737, haciéndolo nuevamente de 1739 a 1741.

² Schonberg, *Los grandes compositores*. 36 pp.

En 1741 compuso las *Variaciones Goldberg*, así llamadas por ser encargadas por el conde von Keyserlingk en Dresden, a través de su alumno Johann Gottlieb Goldberg. En junio de 1747 Bach se unió a la *Societät der Musikalischen Wissenschaften*, una organización académica fundada por un ex miembro del *Collegium Musicum*. Las reglas de la sociedad requerían a un candidato para enviar una muestra de sus obras. Bach contribuyó con *Von Himmel hoch da komm ich her*, un canon triple a 6 voces, presentándolo con las variaciones canónicas, una de sus últimas obras. Sufrió de una catarata que fue gradualmente obscureciendo su vista. Un famoso oftalmólogo Británico, John Taylor (quien más tarde también realizaría una operación similar con Handel), lo operó en la primavera de 1749, dejándolo casi totalmente ciego. Se dice que el 18 de Julio de 1750, su visión de pronto regresó (posiblemente cuando la catarata retrocedió espontáneamente), pero una hemorragia cerebral le sobrevino, y la tarde del 28 de Julio murió.

Algunos dicen que padeció de la vista debido a que en el periodo en que vivió en Ohrdruf su hermano mayor Johann Cristoph le tenía prohibido estudiar un libro que tenía las más famosas piezas de clave de aquella época, libro que Bach logró transcribir cada noche.

Bach fue una figura inmersa en el espíritu de su época, viviendo en el esplendor de su genio, siendo también educador, un mentor para jóvenes estudiantes, maestro e instructor. En la dedicatoria de la obra escrita en 1722 muestra claramente su interés pedagógico: “El Clave Bien Temperado, o Preludios y Fugas en todos los tonos y semitonos, ambos con la tercera mayor de Do Re Mi, y la tercera menor de Re Mi Fa, compuestos y anotados para el beneficio y ejercitación de jóvenes músicos ansiosos por aprender, así como para una práctica especial para aquellos que ya han logrado profesionalidad y habilidad en este estudio.” El sistema de Bach del temperamento igual (que es el significado de bien-temperado en el título) marca la división de la octava en 12 semitonos iguales, siendo transportables y modulables en cualquier tonalidad, proceso que era impracticable en la afinación de los instrumentos de teclado antes de la época de Bach.

Bach marcó el gran desarrollo del periodo Barroco: rompió esquemas y exploró sonoridades que serían utilizadas en siglos más tarde:

Aunque escribió la mayoría de sus obras contrapuntísticas como un ejercicio didáctico, hay en su música extraordinarias visiones dentro del futuro remoto; por ejemplo, la fuga en La menor de su primer libro del *Clave Bien-Temperado* en donde la inversión del sujeto parece violar todas las reglas de la conducción vocal en el salto audaz ascendente desde la tónica a la séptima de la escala y luego una tercera ascendente. La respuesta del sujeto de la fuga en Fa menor de su primer libro sugiere el uso cromático de siglos tardíos.³

Finalmente, *Die kunst der Fuge*, la última composición de Bach, la cual escribió en 1749, representa un amplio bagaje de fugas, canones, y varios contrapuntos basados en el mismo tema. Aquí el arte de Bach, que utilizó recursos puramente técnicos, tales como la inversión, canon, aumentación, disminución, doble fuga, triple fuga, a veces van apareciendo en una simetría óptica fantástica de tal modo que la música escrita por si misma forma un diseño único en equilibrio.

³ Slonimsky, *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, 162 pp.

C.P.E Bach citó en 1775, en las cartas a Forkel, a algunos de los compositores de los que Bach se vió influenciado como son: Froberger, Kerll, Pachelbel, Frescobaldi, Fischer, Strungk, Bruhns, Buxtehude, Reincken y Böhm, casi exclusivamente compositores de teclado. C.P.E Bach también dijo que Bach formó su estilo a través de sus propios esfuerzos y desarrolló su técnica de la fuga básicamente a través de estudio privado y reflexión.

La gran obra contrapuntística, *Die kunst der Fuge*, permaneció inconclusa. La última página lleva esta inscripción de C.P.E. Bach: "Tras esta fuga, en la cual el nombre B-A-C-H es aplicado como un contrasujeto, el autor murió."

Durante su estancia en Cöthen, Bach compuso sus principales obras orquestales gracias al buen gusto del príncipe Leopoldo, que tuvo en su corte un ensamble de dieciocho músicos para quienes Bach compuso las suites orquestales, los 6 *Conciertos Brandemburgo*, los conciertos para violín, el ciclo sonatas y partitas para violín solo, además de importantes obras para clavecín, como la *Suite francesa* y la *Suite inglesa*, los *Pequeños preludios*, la *Fantasia cromática y fuga* y la primera parte de *El clave bien temperado*.

En sus *Concerts à plusieurs instruments*, conocidos popularmente como los *Conciertos Brandenburgo*, dedicados a Christian Ludwig, margrave (marqués) de Brandenburgo, Bach representa la máxima expresión del Barroco. Los números 2, 4 y 5 son esencialmente *concerti grossi*, en los cuales un grupo de instrumentos solistas, el concertino es contrastado con el acompañamiento de la orquesta de cuerdas.

No menos importante que la obra para teclado es la de violín, en la cual Bach puso mucho interés en componer obras de gran belleza y gran dificultad técnica, como la fuga de la *sonata no.1* en Sol menor para violín, que más tarde fue transcrita por el mismo Bach para órgano (en el *Preludio y Fuga*, BWV 539). Figura también la *Ciaccona* de la *partita no.2* en Re menor, que es considerada una de las cumbres del repertorio para violín; sus variaciones en la articulación y los variados golpes de arco proporcionan el carácter al movimiento, cubriendo prácticamente todas las técnicas del instrumento conocidas en la época de Bach. Ambas forman parte del ciclo de tres *Sonatas da chiesa* en cuatro movimientos y tres *Partitas* compuestas de movimientos basados en danzas. El conjunto completo fue publicado por primera vez en 1802. Hoy en día las *Sei Solo - a violino senza basso accompagnato*, como Bach las llamó originalmente, son una parte integral del repertorio para violín. Fueron compuestas en 1720, mientras ocupaba el puesto de *Kapellmeister* en Cöthen. En este mismo lugar Bach disponía, además de una orquesta notable, un magnifico primer violín: Joseph Spiess para quien Bach compuso conciertos y obras solistas. Además de Spiess, sobresalía también como violinista, entre los músicos de la corte, Martin Friedrich Marcus. Para ambos escribió el concierto para dos violines. De todos estos conciertos sólo tres se conservan, que son los números BWV 1041 en La menor, BWV 1042 en Mi mayor y BWV 1043 en Re menor (cabe mencionar que el concierto para dos claves BWV 1062, en Do menor, es una transcripción del propio Bach sobre su concierto para dos violines). El concierto para dos violines se destaca por el fantástico diálogo que se establece entre los dos instrumentos solistas como unidad y la orquesta.

Partita

Partita es como un término de variación usado desde el S.XVI, *parti* y *partite* parecen ser equivalentes en significado a *mutanze* o *modi*, es decir variaciones o elaboraciones del bajo de una melodía tradicional. *Partite* o *partite diversi* fueron cada vez menos utilizados por los compositores italianos durante el S. XVII.

El término *partite* fue usado por primera vez por el alumno de Frescobaldi, Froberger, quién usó el término dándole un sentido de “piezas”. Kuhnau le atribuye el significado de suite en su *Neuer Clavier-Übung... bestehend in sieben Partien* en 1689. Y en 1697 Johann Krieger compuso una colección de suites dando el título en Alemán e Italiano: *Sechs musicalische Partien, Sei partite musicali*, estableciendo así un nuevo significado para “partita” mediante un proceso de etimología folklórica. Las partitas orquestales fueron compuestas entre 1720 y 1750, siendo populares en Austria y Salzburgo, posteriormente el género dio paso a la sinfonía.

El término italiano *Partita*, literalmente significa pequeña parte o poca división. Hoy en día se entiende el término como una secuencia de danzas, sin embargo un significado más antiguo se mantuvo durante la vida de Bach: como un conjunto de variaciones.

Partita para violín solo no. 3 en Mi mayor.

La suite es una forma instrumental importante del barroco, que contiene varios movimientos, cada uno semejante a una danza. La forma de la suite empleada por Bach, es: Allemande, Courante, Sarabande y Giga (danzas antiguas que tuvieron su origen en el s. XVI y posteriormente fueron adaptadas a la suite). Una característica de las danzas es que todas están compuestas en el mismo tono o en su relativo menor, lo cual le da unidad a la obra. Todas tienen forma binaria simple y cada una de las secciones se repite.

Bach compuso una serie de partitas para clave, la primera fue publicada en 1726, y siguió componiendo una cada año hasta 1731, cuando reunió y editó las partitas llamándolas *Clavier-Übung* (ejercicios para clave, comprendiendo preludios, allemandes, courantes, sarabandes, giges, minuets y otras galanterías escritas para el esparcimiento del alma de los amantes de la música por J. S. Bach.)

Bach completó sus sonatas y partitas para violín solo en 1720. Ese mismo año murió su primera esposa María Bárbara Bach. Tuvieron siete hijos, pero solo dos sobrevivieron, Wilhelm Friedemann Bach (1710–84) y Carl Philipp Emanuel Bach (1714–88). A los nueve años de edad Wilhelm Friedemann recibió de su padre, en Enero de 1720, el libro *Clavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach*.

El año 1720 fue el punto medio de cinco años en los que trabajó como *Kapellmeister* y director de música para la corte de Leopoldo en Cöthen. Su trabajo aquí no implicaba deberes como organista y músico de iglesia, así que se dedicó a la música instrumental, y además de su ciclo de sonatas y partitas para violín solo, escribió seis *Concertos Brandenburgo*, el primer libro de *El clave bien temperado*, seis *Suites francesas*, seis *Suites inglesas*, seis *Sonatas para violín y clave*, tres *Sonatas para viola da gamba*, y seis *Suites para violoncello solo*.

Las seis obras para violín solo se dividen en 2 conjuntos de 3 piezas, 3 sonatas y 3 partitas. Las 3 sonatas ejemplifican la *sonata da camera*, en cuatro movimientos: lento, una fuga, lento y gran final. Las tres partitas ejemplifican la *sonata da chiesa*, cada una con un conjunto de danzas.

La *Primera partita en Si menor* sigue la forma de la suite, *Allemanda, Corrente, Sarabande*, pero termina con un *Bourée* en lugar de la *Giga*, y a diferencia de las otras partitas le sigue un *doble* a cada danza. La *Segunda partita en Re menor* sigue la secuencia *Allemanda, Corrente, Sarabanda, Giga*, y termina con la gran *Ciaccona*. La *tercera Partita en Mi mayor* contiene una secuencia diferente de movimientos, un *Preludio, Loure, Gavotte en Rondeau, Menuet I, Menuet II, Bourée* y una *Gigue*, (estos 2 últimos movimientos están escritos con la ortografía francesa no con la italiana como la ocupa en las otras partitas).

Las tonalidades de las seis obras son distintas, y en el violín, teniendo cuatro cuerdas al aire, la tonalidad afecta directamente a la posición de la mano y a la dificultad técnica. En la *Sonata en Sol menor*, la cuerda más baja es la tónica, lo cual al ser cuerda al aire logra una gran resonancia en el instrumento, por lo tanto la tónica sol y la dominante re son la 3ª y 4ª cuerdas al aire respectivamente, son los pedales que se mantienen durante la fuga.

Por contraste en la *Partita en Mi mayor*, la nota más baja es una nota que está una sexta arriba sobre la cuerda de sol, por lo tanto la tónica la ocupa la cuerda con el registro más alto del violín, predominando el pedal en la voz superior durante el *Preludio*, así refuerza una brillante sonoridad que prevalece en toda la obra.

Análisis

Preludio

Es una pieza breve de carácter improvisatorio que se toca como introducción a otra composición, como una fuga, sonata, partita o suite. Los preludios del s. XV y comienzos del s. XVII son generalmente piezas breves de un estilo libre. En 1650 los compositores empezaron a combinar el preludio con otras composiciones. Louis Couperin fue el primero que empleó el preludio como introducción a la suite.

El *Preludio* de la *Partita en Mi mayor* es muy distinto en tempo y textura que los otros movimientos de apertura de las demás partitas. En la *Partita* la tónica corresponde a la cuerda más aguda del violín, las cuerdas Mi y La al aire como notas pedal, promueven un rango alto rango tímbrico.

La polifonía implícita se hace presente partiendo de una sola línea melódica, la resonancia de las cuerdas al aire mantienen el pedal tenido durante el coral, dicho de otro modo (haciendo una analogía con la pintura), logra obtener un aspecto tridimensional partiendo de un plano bidimensional.





Ejemplo 1. J. S. Bach, *Preludio de la Partita no.3 en Mi mayor* para violín solo, cc. 17-28.

PRELUDIO	
Compás	Descripción
1-12 =12 ⁴	Introducción en tónica (Mi mayor), la introducción corresponde a un periodo ternario regular 4+4+4.
13-28=16	Coral con pedal de tónica
29-42=14	Secuencia moduladora pasando por subdominante (La mayor), relativo menor de subdominante (Fa sostenido menor) y relativo menor de tónica (Do sostenido menor).
43-50=8	Relativo menor con pedal de dominante.
51-62=12	Secuencia moduladora pasando por dominante (Si mayor) y subdominante (La mayor).
63-78=16	Transposición literal del coral con pedal de tónica (tomado del com. 13-28) en subdominante (La mayor).
79-89=11	Inflexiones armónicas a subdominante La mayor, Re mayor, Si menor, Do sostenido menor, Fa sostenido menor.
90-108=19	Recomposición y expansión.
109-138=30	Pedal a la dominante y cadencia en tónica.

Tabla 1. Análisis formal y armónico del *Preludio de la Partita en Mi mayor*.

Bach y Schumann escribieron acompañamiento para el Preludio; Bach la convirtió en la Sinfonía para su Cantata no.29 y Schumann, en la primera parte de su *Bachiana*, escribió los acompañamientos al piano de todas las obras de Bach para violín solo, sin alterar una sola nota. Particularmente, los arreglos de Bach mantienen un sonido del s.XVIII, mientras que los acompañamientos de Schumann vuelven la pieza como un *Moto*

⁴ Los dos primeros números corresponden a los compases de una determinada sección y el tercero corresponde al total de compases de esa sección.

perpetuo del s.XIX. El carácter de la introducción y otros pasajes posteriores son probablemente las características que dieron a Bach la posibilidad para poder usar este movimiento en la sinfonía que precedió a 2 cantatas.

Loure

Danza de origen normando del s. XVII acompañada por un instrumento del mismo nombre, escrita en compás de 6/4 en *tempo moderato*, con motivos rítmicos anacrúsicos y punteados. Fue usada en la suite barroca y empleada por Lully en la ópera *Alceste* y por Bach en la *Suite francesa no.5*.

LOURE	
Compás	Descripción
Primera sección con repetición	
1-4=4	Primera frase en región de tónica. Mi mayor.
5-11=7	Segunda frase, el primer compás hace una inflexión a relativo menor (Do sostenido menor) y los siete compases restantes en región de dominante (Si mayor).
Segunda sección con repetición	
12-15=4	Tercera frase en región de subdominante (Fa sostenido menor).
16-20=5	Inflexiones armónicas a: tónica (Mi mayor), relativo menor de tónica (Do sostenido menor), relativo menor de subdominante (Fa sostenido menor).
21-24=4	Regreso a tónica y cadencia en Mi mayor.

Tabla 2. Análisis formal y armónico del *Loure* de la *Partita en Mi mayor*.

Bach expresa la polifonía implícita a través del uso de arpeggios o de una sola línea melódica. Es importante destacar y dar su respectiva expresión a cada voz.



Ejemplo 2. J. S. Bach, *Loure* de la *Partita no.3 en Mi mayor* para violín solo, cc. 1-4.

En este movimiento el ritmo armónico está claramente delimitado por frases, a diferencia del *Minuete I y II*, *Bourré* y *Giga*, en el que el ritmo armónico está delimitado por periodos. La semifrase está compuesta de dos o tres compases, y la frase (suma de dos o tres semifrases) es de 4, 5 o 7 compases, siendo el periodo la suma de dos o tres frases.

Gavotte en Rondeau

Este movimiento une las características de la *Gavotte* (danza francesa del s.XVII procedente de la región del Delfinado), de *tempo moderato* en 2/2 y con compás inacentuado (las frases comienzan y terminan a medio compás), con la forma musical del *Rondeau* en el que el tema principal aparece repetidas veces alternado con diferentes temas y la obra finaliza con el tema principal. La gavota se hizo popular en la corte de Luis XIV en Francia, donde Lully era el principal compositor. Bach la empleó muchas veces en sus suites instrumentales y de teclado.

GAVOTTE EN RONDEAU	
Compás	Descripción
1-8=8	Primer <i>ritornello</i> en tónica (Mi mayor) con repetición.
9-16=8	Primer episodio en el relativo menor de tónica (Do sostenido menor).
17-24=8	Segundo <i>ritornello</i> en tónica (Mi mayor).
25-40=16	Segundo episodio, 4 compases en región de tónica (Mi mayor), los siguientes 8 en región de dominante (Si mayor) y los últimos 4 regresa a tónica (Mi mayor).
41-48=8	Tercer <i>ritornello</i> en tónica (Mi mayor).
49-64=16	Tercer episodio, inflexiones armónicas a: relativo menor de subdominante (Fa sostenido menor), subdominante (La mayor), dominante (Si mayor), relativo menor de subdominante (Fa sostenido menor).
65-72=8	Cuarto <i>ritornello</i> en tónica (Mi mayor), con una pequeña variación en el primer acorde.
73-92=20	Cuarto episodio: 6 compases sección cromática en relativo menor de tónica y tónica (Do sostenido menor, Mi mayor), los 14 restantes en relativo menor región de dominante (Sol sostenido menor).
93-100=8	Quinto <i>ritornello</i> en tónica (Mi mayor).

Tabla 3. Análisis formal y armónico del *Gavotte en rondeau* de la *Partita en Mi mayor*.

Todos los movimientos, menos el *Preludio* y la *Gavotte en Rondeau* tienen indicada la repetición al final de la primera y segunda parte. La *Gavotte en Rondeau* tiene su *ritornello* repetido de 8 compases (ejemplo 3) con el que empieza y termina el movimiento. El *ritornello* es presentado 5 veces, siempre en la región de la tónica, alternado con 4 episodios en diferentes tonalidades.



Ejemplo 3. J. S. Bach, *Gavotte en Rondeau* de la *Partita no.3 en Mi mayor* para violín solo cc. 1-8.

Menuet I y II

Danza francesa introducida en la corte de Luis XIV escrita en compás de 3/4 con motivos rítmicos téticos y originalmente de *tempo moderato*. La palabra francesa *menu* (en latín *minutus*) significa “pequeño”; puede estar asociado con pequeños y graciosos pasos de danza. Fue introducido en la ópera por Lully y más tarde a la Suite por Bach y Händel. Johan Joachim Quantz (1697-1773) dijo: “El minuetto es tocado de tal forma que casi lleva o levanta al bailarín, y uno marca los tiempos un tanto pesado, aunque con un corto, golpe de arco”.

El inicio de la segunda sección de el *Menuet I* es relacionada con la parte inicial de la primera sección (La menor) (rítmicamente es igual), pero la re-exposición aparece hasta el compás 27 (Si menor).

a)



b)



Ejemplo 4. J. S. Bach, *Menuet I* de la *Partita no.3 en Mi mayor* para violín solo cc. 1-8 y re-exposición cc. 27-34.

MENUET I	
Compás	Descripción
Primera sección con repetición	
1-8=8	La primera sección corresponde a un periodo binario regular de dos frases 4+4, en región de tónica (Mi mayor).
Segunda sección con repetición	
9-18=10	Interpolación del tema principal en dominante (Si mayor) y relativo menor de tónica (Do sostenido menor).
19-26=8	Tema contrastante en arpeggios, en región de subdominante (La mayor).
27-34=8	Re-exposición literal en los dos primeros compases de el tema, continua con una parte en arpeggios y cadencia en región de tónica (Mi mayor).

Tabla 3. Análisis formal y armónico del *Menuet I* de la *Partita en Mi mayor*.

El segundo *Menuet* difiere considerablemente del primero en la actividad rítmica y carácter. La nota pedal, presente en la primera sección, remite a la capacidad del órgano de lograr esto, traspuesto este recurso al violín en las notas tenidas correspondientes a tónica y dominante (ejemplo 5). Danzas con títulos separados pueden ser del mismo tipo, como es el caso de los dos *Menuet*.



Ejemplo 5. J. S. Bach, *Menuet II* de la *Partita no.3 en Mi mayor* para violín solo cc. 1-12.

MENUET II	
Compás	Descripción
Primera sección con repetición	
1-8=8	Primer periodo con pedal de la dominante (Mi mayor).
9-16=8	Segundo periodo con los dos primeros compases en Mi mayor y pedal de dominante y los restantes seis en Si mayor con pedal de subdominante.
Segunda sección con repetición	
17-24=8	Tercer periodo con interpolación rítmica de elementos del primer periodo y arpeggios (Mi mayor).
25-32=8	Cuarto periodo

Tabla 4. Análisis formal y armónico del *Menuet II* de la *Partita en Mi mayor*.

Bourrée

Danza de origen francés escrita en compás binario, con motivos rítmicos anacrúsicos, su tempo es entre moderado y rápido. Fue introducido a la suite a finales del siglo XVII. En las suites barrocas podemos encontrar dos *Bourrée* que son contrastantes entre sí, repitiéndose el primero.

La segunda sección (Si menor) abre con la transposición a la quinta de la primera sección (La menor), aunque el retorno literal aparece hasta el compás 33.

a)



b)



Ejemplo 6. J. S. Bach, *Bourrée* de la *Partita no.3 en Mi mayor* para violín solo cc. 1-4 y 17-20.

BOURRÉE	
Primera sección con repetición	
1-8=8	Primer periodo en región de tónica (Mi mayor).
9-16=8	Segundo periodo en región de dominante (Si mayor).
Segunda sección con repetición	
17-28=12	Primeros 2 compases son la transposición literal a la quinta del inicio del primer periodo.
29-36=8	Regresa a tónica (Mi mayor) y cadencia.

Tabla 5. Análisis formal y armónico del *Bourrée* de la *Partita en Mi mayor*.

Giga

Danza escrita en compás de 3/8, 6/8 o 9/8, de tempo rápido, carácter alegre y ritmo punteado, surge de la *Gij* (danza popular Inglesa del siglo XVI). En la suite Barroca de Bach la *Giga* es el movimiento final. Con esta *Giga* cierra el ciclo de sonatas y partitas para violín solo.

La *Giga* está escrita en compás de 6/8 y consta de 2 secciones, cada una de 2 periodos de 8 compases, el material rítmico contenido en la primer semifrase (ejemplo 7, a) sirve para desarrollar el resto del movimiento a través de procesos de variación rítmica como la repetición (Si menor), fragmentación (Do menor) y agrupación (Re menor).

a) Primer semifrase, cc. 1 y 2,



c) Fragmentación, cc. 13 y 14.



d) Agrupación, cc. 15 y 16.



Ejemplo 7. J. S. Bach, *Giga* de la *Partita no.3 en Mi mayor* para violín solo.

Estos procesos de variación están presentes en la mayoría de sus obras, en las que células rítmicas funcionan como punto de partida para desarrollar el resto del movimiento.

GIGA	
Compás	Descripción
Primera sección con repetición	
1-8=8	Primer periodo: tónica (Mi mayor), subdominante (La mayor) y tónica (Mi mayor).
9-16=8	Segundo periodo en región de dominante (Si mayor).
Segunda sección con repetición	
17-24=8	Tercer periodo con algunas interpolaciones rítmicas y haciendo inflexiones armónicas hacia Mi mayor, relativo menor de subdominante (Fa# menor) y subdominante (La mayor).
25-32=8	Cuarto periodo, regresa a Mi mayor y cadencia.

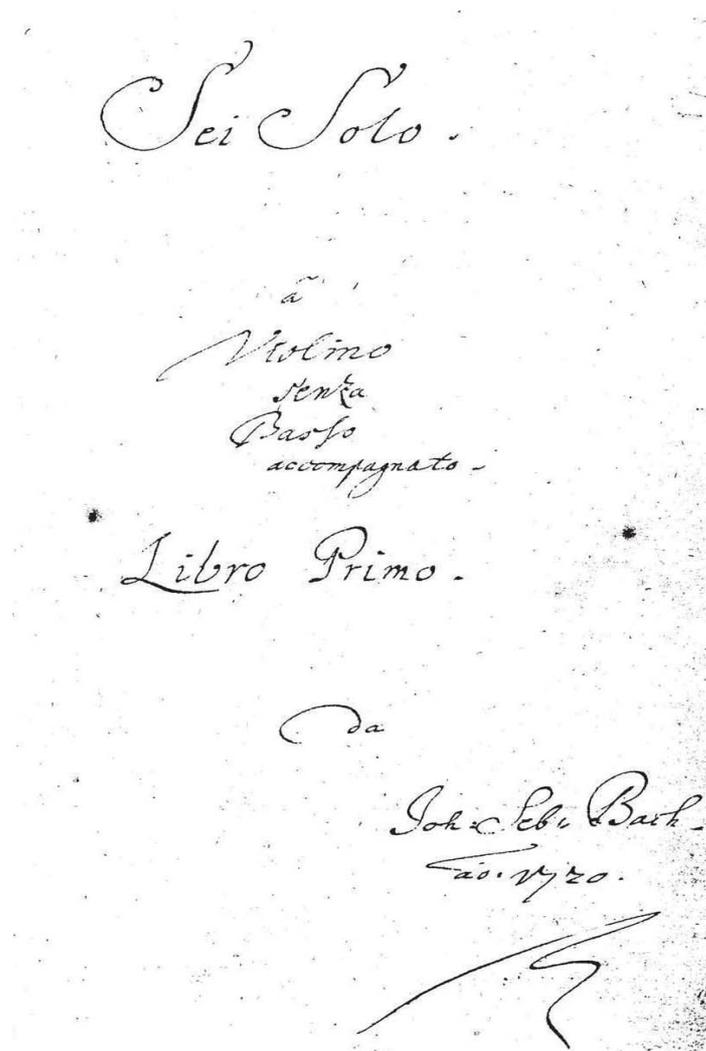
Tabla 6. Análisis formal y armónico de la *Giga* de la *Partita en Mi mayor*.

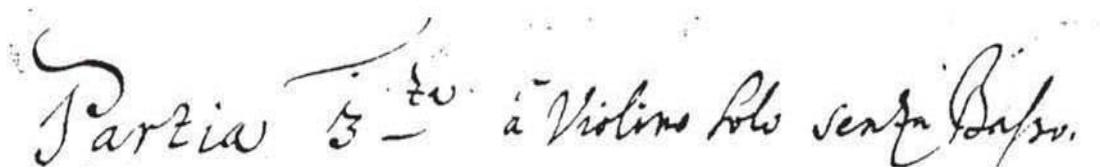
Reflexiones finales

La variedad de géneros, movimientos y tonalidades, las seis obras para violín solo exploran una amplia gama de recursos tanto violinística como compositivamente.

¿Por qué se volvieron las obras para violín solo de Bach tan importantes en la pedagogía del violín? Bach concibió la escritura como visionario de la música para violín. Pensamos a Bach como organista y clavecinista, pero también fue violinista; a sus 18 años ocupó un puesto de violinista en Weimar en 1703. Carl Philip escribió en 1774 que su padre continuó tocando el violín de forma limpia y penetrante hasta la edad madura. No fue famoso como sus contemporáneos Corelli y Vivaldi, pero tenía sin duda la suficiente experiencia para haber desarrollado un tratamiento tan profundo de las posibilidades polifónicas de los instrumentos de cuerda frotada, tanto, que seguirán siendo parte fundamental de la pedagogía del violín.

Bach sabía lo inusual que era componer sin el soporte del bajo, titulando toda la serie como *seis solos para violín sin acompañamiento de bajo*. En la *Partita 3 en Mi mayor* escribe *tercera Partita para violín solo sin bajo* (ejemplo 8). Trasladó su vasto conocimiento como organista y compositor de forma directa al violín. Escribió para el instrumento solo, utilizando una textura polifónica muy rica, de estructuras armónicas complejas que sustituyeron cualquier acompañamiento posible.



The image shows a handwritten title in cursive script. The text reads "Partia 3^{ta} à Violino Solo senza Basso." The word "Partia" is written in a large, elegant hand. The number "3" is written as a simple numeral, and "ta" is a superscript. The rest of the text is written in a similar cursive style.

Ejemplo 8. J. S. Bach, Facsímil de Sonatas y Partitas para violín solo, pp.1 y 37.

Resulta interesante el hecho de que Schumann escribió los acompañamientos de piano del ciclo entero, quizá como respuesta al acompañamiento de la *Chaconne* publicada por Mendelssohn. El modo en que estos acompañamientos subrayan algunos aspectos de la música e ignoran otros, nos enseña como Schumann interpretó a Bach, esto tiene que ver con el cambio de la música que se dio en el s. XIX, y con el modo en que los compositores observan el pasado.

La primera edición basada en el facsímil de Bach es la de Joachim, que había sido recientemente mostrada, y es la primera donde figuran fidedignamente los títulos que Bach puso a las piezas: Sonatas y Partitas para violín solo.

Recomiendo para su estudio hacer un detallado análisis armónico, pues es importante saber la función tonal de cada nota dentro de la estructura armónica, identificando las regiones tonales a las que pertenecen las líneas melódicas presentes en la polifonía para darles una dirección adecuada. Sólo así puede aproximarse el instrumentista a una correcta interpretación.

Capitulo II:

Concierto para violín en La mayor no. 5 de W. A. Mozart

Wolfgang Amadeus Mozart

(Salzburgo, 27 de Enero, 1756 - 5 de Diciembre, 1792)

Séptimo hijo de Leopold Mozart y María Anna. Solo él y la cuarta hija, María Anna, cuatro años y medio mayor sobrevivieron en su infancia. Su padre se encargó de su educación, que además de la musical, incluyó matemáticas, lectura, escritura, literatura, idiomas y danza, formación ética y religiosa. Wolfgang mostró interés por la música desde temprana edad y a sus 4 años ya había aprendido algunas piezas del cuaderno de música de su hermana. Sus primeras composiciones son las miniaturas *Andante* y *Allegro* K.1a y 1b, escritas cuando tenía 5 años.

Leopold llevó a sus hijos a una gira por Viena que duró de Septiembre a Diciembre de 1762. Los niños se presentaron dos veces ante María Teresa y su consorte Francis I, y en adelante, con gran éxito, en los hogares de varios nobles, embajadores y reyes. En Junio de 1763 viajaron tres años y medio a través de Alemania, Francia, los Países Bajos, Inglaterra y Suiza. Esta fue la primera de las 5 giras que realizaron durante la siguiente década. De estas giras destacan su presentación ante Luis XV, y la primera publicación de su música: 2 pares de Sonatas para violín y piano K.6-9, promovida por Mme. Vendôme en 1764.

Durante sus giras, los Mozart adquirieron música que no estaba disponible en Salzburgo, conociendo también a compositores e intérpretes que no viajaban normalmente a Alemania del Sur y Austria. Así, en Londres Mozart se puso en contacto con K.F. Abel, Giovanni Manzuoli, pero más importante fue la amistad que entablaron con J.C. Bach, con quien se presentaron juntos improvisando a cuatro manos al piano y que influyó a Mozart de por vida. Por ese tiempo, Mozart probó componer obras serias; escribió dos sinfonías para ser interpretadas en Londres, siendo descubierto el manuscrito de otra sinfonía en 1980.

En Septiembre de 1767 la familia se dirigió a Viena, donde Wolfgang compuso la ópera *La finta semplice*, su segunda obra teatral, el *Singspiel*, *Bastien und Bastienne*, y en Diciembre de 1768, Mozart dirigió su *Misa solemnis* en Do menor ante la familia real y la corte en la consagración de la *Waisenhauskirche*.

Cuando regresó a Salzburgo en Octubre de 1768, con una importante reputación como compositor e intérprete fue nombrado *Konzertmeister* en la corte de esa ciudad, aunque sin remuneración alguna, y antes de que pasaran dos meses, Leopold y Wolfgang partieron hacia Italia. Allí le fue entregado un diploma como miembro elegido de la Academia Filarmónica en Bolonia después de haber pasado exámenes en armonía y contrapunto, además de haber estado sujeto a varias pruebas ejercidas por músicos famosos italianos. Un ejemplo de las habilidades musicales de Mozart nos llega del anuncio de un concierto que dio unos días antes de cumplir 14 años, típico de la tradición artística de la época:

Una sinfonía composición suya; un concierto para clavecín, tomado por él, el cual inmediatamente tocará a primera vista; una Sonata tomada por él de la misma manera, la cual proveerá con variaciones, y después repetirá en otra tonalidad; un Aria, cuya letra le será dada, a la cual inmediatamente pondrá música y cantará el mismo, acompañándose al clavecín; una Sonata para clavecín sobre un sujeto dado por el líder de los violines; una Fuga Estricta sobre un tema que se escogerá, la cual improvisará en el clavecín; un Trío donde ejecutará la parte del violín *all' improvviso*; y, finalmente, su última sinfonía.⁵

⁵ Slonimsky, *Baker's*, 2530 pp.

El Papa lo hizo Caballero de la Espuela de Oro y se le encargó componer una ópera, de donde resultó *Mitridate rè di Ponto*, la cual fue interpretada en Milán en Diciembre de 1770. Después de una corta estadía en Salzburgo regresaron a Milán en 1771, donde compuso su serenata *Ascanio in Alba* para las festividades de la boda del archiduque Fernando el 17 de Octubre del mismo año.

En Marzo de 1778 Mozart viajó a París por la interpretación de su *Sinfonía París* en un Concierto Espiritual, muriendo en esa ciudad su madre en Julio de ese año. Regresa a Salzburgo en Enero de 1779, reanudando sus deberes como *Konzertmeister* y también obtiene la posición de organista de la corte. En 1780 el Elector de Bavaria le encargó una ópera seria, *Idomeneo*, producida con éxito en Munich en 1781. En Mayo del mismo año Mozart perdió su posición con el arzobispo en Salzburgo y decidió mudarse a Viena, que se convirtió en su hogar permanente. Allí produjo su obra operística *Die Entführung aus dem Serail*, puesta en escena en el *Burgtheater* el 16 de Julio de 1782 obteniendo excelentes resultados .

En 1782 se casa con Constanza Weber, a pesar del desacuerdo de su padre, que la consideraba una joven pobre proveniente de una familia de dudosa reputación. A finales de 1783, entra en lo que fueron sus años más productivos, pero la mala administración y el despilfarro en su matrimonio lo llevaron a pedir préstamos cada vez más frecuentemente. Mozart se unió a la orden masónica en 1784, con solicitudes de préstamos que nunca pagó.

Mozart sintió atracción por el arte contrapuntístico de Haydn, que estudió cuidadosamente y usó como modelo en su serie de seis cuartetos, compuestos entre 1782 y 1785 que dedicó a Haydn, que al escucharlos dijo a Leopold: "Ante Dios y como un hombre honesto le digo que su hijo es el más grande compositor conocido por mí tanto en persona como por nombre".

Fue estrenada en Viena en 1786 la gran ópera bufa de Mozart, *Le nozze di Figaro*, triunfando ante la audiencia, luego fue interpretada en Praga en 1787. Fue durante esa visita que Mozart escribió su *Sinfonía No.38* en Re mayor, conocida como la *Sinfonía Praga*, así como también otra de sus obras maestras, *Don Giovanni*, que fue representada el 29 de Octubre de 1797.

En Noviembre de 1787 Mozart fue nombrado *Kammermusicus* en Viena como sucesor de Gluck, aunque con un salario pequeño en comparación: recibió 800 florines por año contra los 2000 florines que Gluck recibía. El año de 1788 fue muy productivo para Mozart y en su historia musical, cuando compuso sus 3 últimas Sinfonías, *No. 39* en Mi bemol mayor, *No. 40* en Sol menor y *No. 41* en Do mayor, conocida como "*Júpiter*".

Durante su viaje a Berlín en 1789 actuó como solista tocando uno de sus conciertos para piano bajo el Elector de Sajonia en Dresden, tocando también el órgano en la *Thomaskirche* en Leipzig. Sus vistas a Postdam y Berlín estuvieron marcadas con conciertos privados en la corte de Friedrich Wilhelm II.

A su regreso a Viena comenzó a trabajar en su ópera *buffa Così fan tutte*. En Octubre de 1790 fue a *Frankfurt am Main* para la coronación del emperador Leopoldo II. En 1791, durante el último año de su vida, completó la partitura de *Die Zauberflöte*, con un libreto escrito en alemán por Emanuel Schikaneder, la cual fue estrenada el 30 de Septiembre de 1791 en Viena.

En Julio de 1791 aceptó componer por encargo un *Requiem* dedicado a la esposa del conde Walsegg-Stuppach que había muerto el 14 de Febrero del mismo año, con la condición de que lo guardara en secreto. Aplazó hasta octubre este trabajo, pues trabajaba en sus óperas *La clemenza di Tito* y *La flauta mágica*. Mozart no pudo terminar la partitura, la cual fue completada por sus alumnos Sussmayr y Eybler.

La temprana muerte de Mozart a los 35 años ha sido motivo de mucha especulación. En estudios recientes se ha determinado que falleció a causa de una fiebre reumática, consecuencia de la intensa fiebre e hinchazón de las manos y pies que lo inmovilizaron casi por completo. Mozart murió el 5 de Diciembre de 1791 a las 12:55 de la madrugada. Su funeral tuvo lugar el 6 de Diciembre en la Catedral de San Esteban.

Sus primeras obras sinfónicas, hechas antes de 1767, están compuestas en tres movimientos, faltándoles minueto o trío, escritas para dos oboes, dos cornos y cuerdas. La mayor parte de estas obras muestran el conocimiento de los principios del estilo sinfónico de J. C. Bach. En Viena, en 1768, Mozart adoptó el ciclo común de cuatro movimientos.

El interés por las cuerdas estuvo estimulado en su visita a Viena en 1773, como resultado compuso seis cuartetos de cuerdas K.168-73. En estos cuartetos manifiesta un acercamiento intelectual, texturas imitativas en la presentación del material temático y movimientos fugados en los finales del K.168 y 173 además experimenta con el contrapunto de una forma sin precedente. Posteriormente compone en 1775 cinco conciertos para violín K.207, 211, 216, 218 y 219, donde logra un virtuosismo y elementos de retórica muy superiores a su música orquestal temprana, en donde los K.216 y 218 tienen variaciones de tiempos y medidas en sus últimos movimientos y en el K.219 3er movimiento que es un *Rondó* añade un fragmento de música popular turca característica por la introducción de adornos y pasajes ornamentales además de cambios en la articulación y ritmo.

Mozart vio la aparición de su primera publicación Vienesana en Diciembre de 1781, que era un set de 6 sonatas para violín y teclado K.296 y 376-80 en donde se nota la tendencia a texturas más sutiles, dejando atrás la ornamentación.

En 1782 comenzó a trabajar en el ciclo de 6 cuartetos inspirados en el arte contrapuntístico de Haydn. Al igual que Haydn, los cuartetos de Mozart se caracterizan por las texturas creadas en un discurso a cuatro partes y no en una armonía a cuatro partes. La estructura de los primeros movimientos de los conciertos para piano habían estado relacionados a la forma *Sonata* y el *Ritornello* barroco, es evidente que en cada concierto se vuelve más recurrente el diálogo entre el solista y la orquesta, y la escritura del teclado se vuelve más variada y de mayor dificultad técnica.

El quinteto de clarinete K.581 compuesto en Septiembre de 1789 es una manifestación tardía del estilo "Clásico" de mediados de los años 80's. Se dice que el origen de este estilo remonta a la época de las últimas tres sinfonías, otros a la época de *Don Giovanni* o inclusive a los 2 cuartetos de cuerdas de 1787. Sin duda hay elementos similares en otras obras del periodo de 1784 a 1788. Pero en todas las obras tardías se pueden encontrar por ser de una textura más fina y austera, dejando atrás la ornamentación frecuente, destacando el uso del contrapunto.

Es evidente en los últimos quintetos el gran interés que tenía Mozart por el contrapunto Barroco, aunque la influencia de Bach haya sido fuerte durante principios de la década de los 80s, un verdadero contrapunto clásico se convirtió en característica regular de su

música sólo a finales de esta década, algunas veces es más notorio, como en la obertura de *Die Zauberflöte*.

Aunque Mozart fue considerado el mejor pianista de su época, también fue un violinista competente; ocupaba una plaza de primer violín en la orquesta del arzobispo de Salzburgo en la corte de Colloredo. Leopold Mozart fue muy estricto con Wolfgang para que no dejara los estudios de violín, y publicó uno de los primeros tratados de pedagogía para este instrumento.

Concierto

Concerto proviene del Latín *concertare*, el cual significa “luchar, disputa, debate” y el significado italiano es “arreglar, estar de acuerdo, reunirse”. La primera aplicación musical que se conoce es “*un concerto di voci in musica*” (Roma 1519); claramente se refiere a un ensamble vocal, un “reunirse” de las voces.

El concierto es una obra instrumental que mantiene un contraste entre un ensamble orquestal y un grupo más pequeño o instrumento solista. Antes de 1700, el término estuvo aplicado a piezas en gran variedad de interpretaciones.

A finales del siglo XVIII y durante la mayor parte del XIX, el concierto fue una forma de despliegue virtuoso, mientras que el *Concerto Grosso* cayó del gusto del público. Durante su desarrollo se basó en procedimientos adoptados por Corelli, Torelli, Vivaldi, J.S. Bach y compositores tardíos, particularmente Mozart.

Para la mitad del siglo XVIII el concierto había sustituido al *concerto grosso*. Durante los años 1760's y principios de los 70's, los instrumentos solistas más importantes fueron el violín y la flauta, aunque los conciertos estaban escritos también para el rango completo de las cuerdas e instrumentos de aliento, así como el arpa, guitarra, mandolina e instrumentos más exóticos (incluyendo la *lira organizzata*, cinco conciertos los cuales estuvieron compuestos por Haydn para el Rey de Nápoles en 1786). La creciente popularidad del concierto para teclado está documentada por los catálogos temáticos de Breitkopf, el cual en 1762 incluyó 177 conciertos para violín y 105 conciertos para teclado; entre 1766 y 1787 el número de recientes conciertos enlistados ascendió a 270 para el violín pero 393 para el teclado.

Los conciertos más importantes de finales del siglo XVIII son los de Mozart: cinco para violín (K.207, 211, 216, 218 y 219), uno para fagot y oboe (K.191, y 314,) y 23 para teclado (del K.175 al 595), incluyendo K.242 para dos y tres teclados y K.365 para dos teclados. Los conciertos tempranos muestran diversas influencias, incluyendo el estilo italiano de Nardini y Pugnani.

Se ha descrito que los primeros movimientos están basados en la estructura *ritornello* del “concierto pre-clásico” heredado del Barroco y adaptados al nuevo estilo, incluyendo 4 *tutti* y 3 *solos*. Criterios más recientes derivan la forma de concierto de Mozart del modelo del *aria operística*, tradición basada en los tratados de música del siglo XVIII: Koch, en 1793 describió el concierto como imitación del *aria*, esto se refiere a la expresividad de las obras más que a la forma o estructura. Vogler (1779) describió la forma del *concerto* como idéntica a la de la sonata, excepto que las dos partes no son repetidas; por su parte, Koch describe en su *Lexikon* que Mozart se avocó al modelo forma sonata de 3 *tutti*.

Concierto para violín no.5 en La mayor

En 1775 Mozart compuso sus 5 conciertos para violín y orquesta (K.207, 211, 216, 218 y 219) en 9 meses a la edad de 19 años; no volvió a componer un concierto para este instrumento en toda su vida, siendo éste considerado una de las obras obligadas del repertorio violinístico. Los primeros 2 conciertos fueron influenciados por los modelos italianos de los *Concerti Grossi*, donde se fusionan la parte solista con el acompañamiento. En los tres últimos se nota la presencia estilística francesa e italiana, más cercanos a la visión clásica, donde el solista destaca sobre el resto de los instrumentos.

Análisis

Se describen los conciertos de Mozart como una realización del principio de concierto en forma sonata. Los *tutti* no funcionan solo como pilares estructurales donde los movimientos de concierto son construidos, si no como sonoridades contrastantes, proyectando puntos de salida y llegada tonal: los 3 *tutti* representan el establecimiento, a través de textura, volumen y sonoridad, de la tónica, mientras que al mismo tiempo presentan el material temático y sirven de entrada al instrumento solista, la llegada y consolidación de la dominante y al final del movimiento, una fuerte confirmación de la tónica y cierre.

Los primeros movimientos de los conciertos de Mozart siguieron un patrón constante en sus características; éstos pueden ser divididos convenientemente en un número de largas unidades estructurales:

- un *ritornello* de apertura, incluyendo un primer tema, extendido a una cadencia perfecta en tónica, una activa cadencia media en la dominante, un grupo más lírico (hasta c1778 este grupo lírico tiende a aparecer otra vez en el primer solo, como el tema principal del segundo grupo, después de esa fecha usualmente hay un segundo tema diferente del solo) y un grupo concluyente;
- el primer solo, reiterando el primer tema, seguido de un florecimiento orquestal confirmando la tonalidad, una modulación a la dominante con un nuevo material del solista, una filtración con una nueva tonalidad seguida de un grupo secundario, y una extensión a una cadencia perfecta en la dominante y la coda;
- un *ritornello* medio usualmente basado en uno de los pasajes forte del *ritornello* de apertura; una sección de desarrollo libre representando la primera parte del segundo solo y usualmente incluyendo dos partes:
 - la primera una unidad a una tonalidad distinta (comúnmente el relativo menor),
 - la segunda culminando en una transición a la tónica;
- una recapitulación, incorporando la segunda parte del segundo solo, largamente siguiendo el primer solo pero omitiendo la modulación; y
- un *ritornello* concluyente, usando material del *ritornello* medio e interrumpido por una cadencia (Leeson y Levin).⁶

El tratamiento de la forma de Mozart no es estático; así en K.219 el solista comienza en el primer movimiento en un *Adagio*, que sigue a una introducción en *Allegro aperto* del *tutti*. Los movimientos segundo y tercero son menos estables en sus patrones estructurales aunque el patrón más usual es el *rondó de sonata*, que en este caso presenta un contraste con una sección de música turca.

⁶ Sadie. *The New Grove*.

Primer movimiento: *Allegro aperto*

El primer movimiento está en La mayor, con un metro de compás binario y con forma estructural de sonata. La introducción del *tutti* presenta arpeggios ascendentes en *forte* y con un carácter majestuoso. Entra entonces el violín solista en un *Adagio*, donde el *tutti* lo acompaña con un ágil contrapunto en treintaidosavos, logrando mucho movimiento y contraste entre primero y segundo planos en este sorpresivo interludio de carácter lírico (ejemplo 9).



Ejemplo 9. W. A. Mozart, *Concierto para violín no. 5 en La mayor*, 1er movimiento, cc. 40-45.

Primer movimiento: <i>Allegro aperto</i>		
Sección	Compás	Descripción
Introducción	1-39=39	Introducción <i>tutti</i> en tónica (La mayor), presenta material temático del concierto.
Adagio	40-45=6	Pequeño interludio <i>Adagio</i> con nuevo material (La mayor).
Exposición	46-111=66 46-71=26 72-111=40	Exposición del material temático dividido en dos partes: Primeras ideas en región de tónica (La mayor). Segundas ideas modula a región de dominante (Mi mayor).
Desarrollo	112-143=35	Combinación de materiales de primeras y segundas ideas (Mi mayor).

Re-exposición	144-226=83	Regresa a tónica (La mayor), re-exposición literal de primer tema, compases 176-199 donde hace una transposición de material usado proveniente de las segundas ideas en los cc. 74-97 en tónica y cadencia en cc. 219-226
----------------------	------------	---

Tabla 7. Análisis formal y armónico del *Concierto para violín no.5 en La mayor*, 1er movimiento.

La entrada del violín al *Allegro aperto* es sumamente enérgica, contrastando con la textura creada en el *Adagio* precedente. Aquí las intervenciones del *tutti* constituyen pequeñas transiciones de ideas musicales que la voz solista enriquece adornándolas con trinos, arpeggios y escalas, manteniendo la tensión del interés y reiterando el perfil melódico de esos pasajes. Tras un corto desarrollo hace una re-exposición, esta vez en un registro más alto del violín, tornándose la sección precedente a la cadencia final muy brillante y virtuosa.

Segundo movimiento: *Adagio*

También está escrito en modo mayor y en compás binario de 2/4, usando como tónica la fundamental de la dominante del movimiento anterior, Mi mayor. Presenta también una forma sonata, aunque de menor extensión. Es de carácter tranquilo y de sonoridad suave, donde las líneas melódicas tienden predominantemente a descender.



Ejemplo 10. W. A. Mozart, *Concierto para violín no. 5 en La mayor*, 2º movimiento, cc. 23-26.

En el compás 62 modula el tema principal a la dominante una cuarta abajo, en Si mayor (ejemplo 11). Tras un pequeño *tutti* orquestal viene la re-exposición en un registro más agudo del solista, finalizando con la cadencia, procediendo en esto igual que en el primer movimiento.



Ejemplo 11. W. A. Mozart, *Concierto para violín no. 5 en La mayor*, 2º movimiento, cc. 62-65.

Segundo movimiento: <i>Adagio</i>	
Compás	Descripción
1-22=22	Introducción <i>tutti</i> en tónica (Mi mayor).
23-55=33	Exposición en tónica. Compás 31 modula a dominante (Si mayor).
55-62=8	<i>Tutti</i> en dominante (Si mayor).
62-84=23	Transposición literal de los primeros 4 compases del tema a la dominante (Si mayor) con inflexión intermedia en modo menor resolviendo en modo mayor.
85-123=39	Re-exposición en tónica extendida con algunas transposiciones literales en dominante.
124	Cadencia

Tabla 8. Análisis formal y armónico del *Concierto para violín no.5 en La mayor*, 2º movimiento.

Tercer movimiento: *Rondó*

El *rondó* se basa en la repetición del *ritornello*, alternando en diferentes episodios, muy utilizado en esta época para el 3er movimiento de conciertos y sonatas. El *Rondó del Concierto no.5* para violín está en La mayor, como el primer movimiento, con la métrica ternaria y tempo propios del *Minuetto*.

Tempo di Minuetto.

The musical score consists of four staves of music. The first staff begins with a 'Solo' marking and 'mp grazioso' dynamics, featuring a first ending marked 'A'. The second staff is marked 'Tutti' and 'f'. The third staff continues the 'Solo' section with 'mf' dynamics and includes a 'calando' section marked 'pp'. The fourth staff concludes the section with 'p' dynamics.

Ejemplo 12. W. A. Mozart, *Concierto para violín no. 5 en La mayor*, 3er movimiento, cc. 1-22.

Por el equilibrio formal de cada frase y la alternancia rítmica se vuelve de un carácter juvenil y ligero pero a la vez elegante, el estribillo está formado por 22 compases dividido en tres frases de 8+8+6 compases respectivamente, en la que la segunda frase es un *tutti*. (ejemplo 12).

A lo largo del movimiento el *ritornello* es presentado 5 veces, teniendo las siguientes variaciones: en el segundo la penúltima semifrase es sustituida por el *tutti* y la última es omitida; en el tercero hace una variación ornamentada con apoyatura, *grupeto* y trinos; en el cuarto hace una variación rítmica, ya que en el tercer compás cambia octavos por dieciseisavos y agrega silencios; en el último *ritornello* también hace variación rítmica convirtiendo octavos en dieciseisavos, agregando también tresillos de octavo (ejemplo 13).



Ejemplo 13. W. A. Mozart, *Concierto para violín no. 5 en La mayor*, 2º movimiento, cc. 221-228.

Una sección contrastante aparece a la mitad del movimiento: el *Allegro* está escrito en el homónimo menor (La menor) y en compás binario (ejemplo 14). Combina temas tradicionales de música Turca, y por eso el sobrenombre de concierto “*Alla turca*”. A lo largo del *allegro* se van presentando contrastadas sonoridades, diferentes dinámicas y tipos de golpes de arco; estos temas son constantemente alternados con *tutti*s orquestales.



Ejemplo 14. W. A. Mozart, *Concierto para violín no. 5 en La mayor*, 3er movimiento, cc. 132-154.

Tercer movimiento: Rondó. Tempo di Minuetto	
Compás	Descripción
1-22=22	<i>Ritornello</i> con 3 frases de 8+8+6, con un <i>tutti</i> intermedio, en La mayor.
23-58=36	Primer episodio con nuevo material temático y cadencia; modula en el compás 31 a la dominante (Mi mayor).
59-77=19	<i>Ritornello</i> en tónica (La mayor).
78-109=32	Segundo episodio con nuevo material temático y cadencia; inflexiones a dominante auxiliar de la dominante en modo menor (Fa sostenido menor, Si menor, Fa sostenido menor).
110-131=22	<i>Ritornello</i> en tónica (La mayor), con variación ornamentada.
	<i>Allegro</i> , métrica binaria (compás de 2/4) en homónimo menor de tónica (La menor).
132-164= 33	Tema principal en homónimo menor de tónica (La menor).
164-114= 51	Nuevas ideas con inflexiones en homónimo menor de dominante (Mi menor), homónimo menor de tónica (La menor) y relativo mayor de homónimo menor de tónica (Do mayor).
115-162= 48	Re-exposición con variación rítmica y cadencia.
	<i>Rondó tempo di Minuetto</i>
163-184=22	<i>Ritornello</i> con variación rítmica de fragmentación, en La mayor.
185-220=36	Tercer episodio, reinterpretación del primero pero transportado a La mayor y cadencia.
121-249=29	<i>Ritornello</i> con variación rítmica de fragmentación (La mayor).

Tabla 9. Análisis formal y armónico del *Concierto para violín no.5 en La mayor*, 2º movimiento.

Reflexiones finales

Aunque Mozart fue considerado el mejor pianista de su tiempo, su conocimiento del violín también era fuerte. Cuando nació, su padre Leopold Mozart le escribió un tratado de la pedagogía del violín *Versuch einer gründlinchen Violinschule*, cosa que posteriormente se vio reflejada en sus 5 conciertos para violín, al escribir de una forma idiomática para este instrumento. Estos conciertos fueron compuestos mientras ocupaba un puesto de violín en la corte de Colloredo, probablemente para hacerse de un repertorio violinístico para sus próximas giras en las diferentes cortes de Alemania y Francia.

Es sorprendente como contrasta continuamente, principalmente en el primer y tercer movimiento: cambios extremos de dinámica, diferentes texturas, diferentes ritmos, un primer tema en forma lírica contrastado con uno segundo enérgico como es el caso del primer movimiento.

Cabe señalar que Mozart cuida la proporción de la estructura en cuanto a la extensión de cada sección según la cantidad de compases. La naturalidad de las frases y la exaltación en las líneas melódicas aumentan la dificultad técnica en los pasajes rápidos, que deben mostrar la claridad con la que fueron concebidos, por lo que se torna más complicada su ejecución, razones por las cuales este concierto es parte del repertorio obligado del violín.

Capitulo III:

Sonata para violín y piano en La menor no.1 de R. Schumann

Robert Schumann

(Zwickau, 8 de Junio, 1810 - 29 de Julio, 1856)

Desde temprana edad Schumann mostró interés por la literatura gracias a que su padre fue vendedor de libros. Comenzó sus lecciones de piano a la edad de 7 años con J.G. Kuntsch, organista en San Marien, Zwickau. Hizo sus primeras apariciones como pianista en 1821 y 1822. También tomó clases de flauta y cello con Meissner, el director municipal de música.

En 1827 Schumann comenzó a escribir un diario (*Tage des Jünglinge Lebens*) donde registró parte de sus pensamientos y sentimientos. Su padre murió a la edad de 53 años de una enfermedad nerviosa no diagnosticada, y su hermana Emily de 19 años, muy probablemente se suicidó.

Algunos de sus escritores y poetas predilectos fueron: Jean Paul, Novalis, Kleist, Byron, Lenau, y Hölderin. En especial el escritor Johann Paul Friedrich Richter (Jean Paul) toma gran importancia para Schumann.

En 1828 se inscribió en la Universidad de Leipzig como estudiante de leyes, aunque realmente tuvo un interés más profundo por las lecturas filosóficas. En esta misma ciudad estudió piano con Friedrich Wieck quien tomaría un papel importante en la vida profesional y personal de Schumann. En la casa de Wieck, Schumann hizo contacto con la élite musical de Leipzig, y también con la hija de su maestro: Clara.

En 1829 se fue a Heidelberg donde realizó varias actividades musicales. En Septiembre de 1830 regresó a Leipzig y el 20 de Octubre se alojó en la casa de Wieck. Tomó un curso de composición con Heinrich Dorn. En esta época, aparecen en su diario *Leipziger Lebensbuch* los personajes *Florestan* y *Eusebius*. En el primero de ellos, reflejaba sus aspiraciones como pianista virtuoso; en el segundo conformaba la imagen de pensador y soñador.

Le sobrevino una enfermedad que describió en cartas y diarios como una “debilidad que empeoraba”. Seguido a esto, pretendió obtener la independencia mecánica de sus dedos, y usó un dispositivo para levantar el dedo medio, pero esto le inutilizó para siempre como pianista. Esto originó un cambio en la percepción de Schumann de pianista-compositor a crítico-compositor.

A los 23 años tuvo algunos inicios de angustia, dificultad en la respiración, insomnio, e incluso pensó en suicidarse, llamó a su enfermedad “melancolía dominante”. Pero lo mantuvo su amor por Clara, hija de su maestro Wieck, 9 años más joven que él. Durante el Otoño de 1832 Schumann comenzó a escribir el primer movimiento de su Sinfonía en Sol menor WoO 29⁷ en el cual muestra una profunda afinidad con Beethoven. En el verano de 1833 cayó en una profunda depresión por la muerte de su hermano Julius y su cuñada Rosalie. Su periodo como compositor se detuvo.

Conforme desarrolló su talento musical y se le reconocía como un compositor importante, continuó con sus actividades literarias, y en 1834 fundó, junto con J. Knorr, L. Shunke, y Wieck, una revista progresista el *Neue Zeitschrift für Musik*; el primer número apareció el 3 de Abril de 1834.

⁷ Las letras WoO, son una abreviación del alemán *Werk ohne Opuszahl* (obra sin número), seguido por un número, son usadas para identificar de forma única las piezas musicales que no tienen un número de opus.

Escribió ensayos y críticas musicales, firmándolos con los heterónimos de Florestán, Eusebio, o Raro.

Eusebio era el nombre de 3 santos cristianos, etimológicamente está unido de los componentes Griegos eu, “bueno”, y sebiai, “adorar”. Florestán es obviamente “uno en estado de florecimiento”; Raro es Raro; también se dio cuenta de que la yuxtaposición de los nombres Clara y Robert resultaría en la formación de Raro: ClaRARObert.⁸

Eusebio es lírico, pensativo, receptivo, meditativo y contemplativo; *Florestán* es todo potencia, pasional, se deja llevar por sus ideas y emociones. Schumann, bajo el heterónimo de *Eusebio*, exaltó el genio de Chopin en un artículo en el *Allgemeine Musikalische Zeitung*⁹ en el cual hace referencia de su gran talento.

En Noviembre de 1835 Schumann se confiesa a sí mismo que ama a Clara con toda su alma, pero su padre se dio cuenta de sus citas y de inmediato les pidió que se detuvieran. El 14 de Enero, Wieck mandó a Clara a Dresden, y Schumann no tardó en buscarla y verla a escondidas de su padre.

El 14 de Febrero, muere su madre, “la mejor y más adorada de las madres” como repite constantemente en sus cartas. Esta tragedia, dado lo frágil de su salud mental, hubiera sido dañino para Schumann si no hubiese existido Clara.

El 19 de Marzo de 1838 Schumann se entera de que Clara había triunfado en Viena como una gran pianista y que había sido honrada con el título de “Virtuosa de la sala imperial”. Cuando Clara regresa a Leipzig el 15 de Mayo, Schumann entra en otra fase depresiva; los deseos por establecer relaciones con publicadores vieneses y la firme negatividad de Wieck para concertar un acuerdo, fueron razones para que la salud mental de Schumann empeorara. Parte a Viena el 27 de septiembre, llegando a su destino el 3 de octubre de ese año. Durante su periodo Vienés, Schumann compuso una serie de obras que comprenden una amplia gama de estilos, que van desde grandes formas hasta ciclos de miniaturas.

Schumann regresa a Leipzig el 14 de Abril de 1839; malas noticias le llegan en una carta enviada por Clara desde París, informándole que su padre la desheredaría si no rompía relaciones con él.

En enero de 1840 completó cerca de 125 *Lieder*, a los cuales llamó *Liederjahr* (“Año de la canción”), y el siguiente mes empezó con la creación del *Schlusslied des Narren* op.127 no.5, sobre la obra de Shakespeare *Twelfth Night*. El 28 de Febrero obtuvo el diploma doctoral de Jena, después de mandar su *currículum vitae* a los funcionarios de la Universidad y varios artículos de lo más representativo de la *Neue Zeitschrift*.

Después de la creación de *Der Hidalgo* op.30 no.3 de Geibel, el 1º de Agosto la corte de Leipzig hace público el documento que le concede el permiso legal a Schumann y Clara para casarse. Finalmente se casaron el 12 de Septiembre de 1840, (un día antes de que Clara cumpliera 21 años) en una iglesia de Schönefeld en Leipzig. En 1843, cuando Schumann y Clara habían tenido ya 2 hijas, Wieck se acercó a él con una oferta de reconciliación. Schumann con mucho gusto aceptó, pero la relación se mantuvo únicamente por formalidad.

⁸ Slonimsky, *Baker's*. 3235 pp.

⁹ Abreviatura: AMZ, periódico general de música. Fue uno de los primeros periódicos dedicado a la música.

Schumann encontró en el *Lieder* un medio magnífico para combinar música y poesía; se basó en los versos de los más distinguidos poetas del siglo XVIII y XIX, como Goethe, Eichendorff, Heine, Rückert, Andersen, Burns y Byron.

En 1843, Mendelssohn (quien sentía una profunda admiración hacia Schumann), le pidió que trabajara como maestro de piano y composición en el recién fundado *Conservatorio de Leipzig*. En 1844, él y Clara emprendieron una gira de conciertos a San Petersburgo. En otoño de 1844 se mudaron a Dresden, permaneciendo ahí hasta 1850. A este periodo pertenece su gran *Sinfonía en Do mayor* (1846), *el trío para piano* (1847) y la ópera *Genoveva* (1848). En 1847 asumió el puesto de director de la *Liedertafel*, y en 1848 organizó el *Chorgesang-Verein* en Dresden.

En 1850 se convirtió en director de música municipal en Düsseldorf, pero su salud mental se manifestó de maneras tan alarmantes que renunció al puesto en 1853. En el último año, Schumann completó su obra *Szenen aus Goethes Faust* para solistas, coro y orquesta. En 1853 también completó un *Concierto para violín*, estrenado el 26 de Noviembre en Berlín.

La salud de Schumann empeoró y el 27 de Febrero de 1854 se lanzó hacia el Rin, pero fue rescatado por unos pescadores que lo observaban desde sus barcas. El 4 de Marzo de 1854 fue llevado por decisión propia a un sanatorio en Eendenich, cerca de Bonn, donde permaneció hasta su muerte. Hubo ocasiones que no quiso ver a Clara, y pasaron meses en los que ni siquiera preguntó acerca de ella y los niños. Murió el 29 de Julio de 1856, víctima de un colapso neurocirculatorio. Fue enterrado en el cementerio de Bonn y en 1880 se erigió sobre su tumba una estatua.

La teoría más aceptada actualmente es que padeció un trastorno bipolar (maníaco depresivo), pero se entregó a la composición y trabajó incansablemente durante largos periodos de lucidez de forma admirable.

Viendo la producción musical de Schumann es inevitable notar su tendencia hacia ciertos géneros y formas musicales en diferentes etapas de su vida: la música para piano, el *Lied*, la música sinfónica, y la música de cámara.

Un rasgo romántico característico en la música de Schumann es la relación con los estados anímicos, escenas de la naturaleza y fantasías, reflejado en los títulos de sus piezas como *Nachtstücke*, *Waldszenen* y *Fantasiestücke*. Escribió en 1838 una serie de 13 miniaturas para piano llamadas *Kinderszenen*, en donde Schumann imprime algunas reminiscencias de su infancia. En *Carnaval*, una serie de 22 piezas, Schumann representa a personas enmascaradas en un carnaval; entre los personajes se encuentran *Florestán* y *Eusebius*, y algunos personajes de la *commedia dell'arte*. Paralelo a sus obras de piano, Schumann produjo algunos de los más finos *Lieder*, incluyendo el ciclo de 9 canciones basadas en poemas de Heine, *Liederkreis* op.24; el ciclo de 12 canciones basadas en los poemas de Eichendorff, *Liederkreis* op.39; el ciclo de 8 canciones con textos de Adelbert von Chamisso, *Die Frauenliebe und Leben* op.42; y *Dichterliebe* op.48, que son 16 canciones sobre poemas de Heine.

Motivado por Clara, que le sugirió escribir para orquesta, en sólo 4 días, esbozó su primera sinfonía en Si bemol mayor, que tituló *Sinfonía Primavera* op.38, en Enero de 1841. De ahí siguieron 3 *Cuartetos de cuerdas* op.41, el *Quinteto para piano* op.44, *Andante y variaciones* en Si bemol, concebidos para una dotación inusual de instrumentos: dos pianos, dos cellos y un corno, que por sugerencia de Mendelssohn,

Schumann transcribió para 2 pianos, forma en que se publicó en 1845 como op. 46, y el *Cuarteto para piano* op.47.

Al mismo periodo pertenece también su apasionado oratorio *Das Paradies und die Peri* op.50 para solistas, coro y orquesta. En Mayo de 1841, esbozó una *Phantasie* en La menor, para piano y orquesta, la cual, con la adición de un movimiento lento y un *Rondo finale*, se convertiría 4 años más tarde en el *Concierto para Piano* op.54. Tres sinfonías más le siguieron a la sinfonía *Primavera* dentro de la siguiente década.

A finales de 1848 Schumann comenzó una serie de 6 *Impromptus* para piano a 4 manos, *Bilder aus Osten* op.66, dándoselo a Clara como regalo de navidad. Siguieron las *Waldscenen* op. 82 entre el 24 de diciembre y el 6 de enero de 1849. En febrero de ese mismo año compuso piezas para música de cámara: *Fantasiestücke* para clarinete y piano op.73, *Adagio y Allegro* para corno y piano op.70. A principios de Marzo, el *Concertstück* op.86, para 4 cornos y orquesta; en Abril, los *Fünf Stücke im Volkston* op. 102 para cello y piano, y trabajó en el *Lieder Album für die Jugend* op.79. En junio completó, en Dresden, las 4 *marchas para piano* op.76.

El día de su debut como director en Düsseldorf, Schumann completó el borrador de su *Concierto para cello* op.129. A finales de 1850 comenzó a reunir varias piezas que había escrito entre 1832 y 1849 dentro de una colección que planeó llamar *Spreu*, pero el título fue rechazado por el editor, apareciendo entonces como *Bunte Blätter* op.99 y *Albumblätter* op.124. Más tarde completó el *Märchenbilder* op.113 para viola y piano, y creó 9 miniaturas para piano a cuatro manos (incluyendo una polonesa compuesta en 1849) y en Julio realizó las 2 primeras partes *Drei Fantasiestücke* op.111.

En Septiembre de 1851 empezó a mostrar interés por el violín al completar la *Sonata para violín no.1* en La menor op.105, el *Trío para piano* en sol menor op.110 y la *Sonata para violín no.2* en Re menor op.121. A finales de Diciembre de 1852 comenzó el proyecto que más tarde llamaría *Bachiana*, acompañamientos de las sonatas y partitas de Bach para violín solo. La segunda y última entrega de *Bachiana*, armonizaciones de las seis suites para cello sin acompañamiento, estuvieron listas el 10 de Abril. El *Concierto para violín* en Re menor WoO 23 y la *Fantasia* en Do para violín y orquesta op.131 fueron compuestos en 1853.

El 15 de Octubre de 1853, a la llegada de Joachim a Düsseldorf, Schumann tuvo la idea de componer, en colaboración con Brahms y Albert Dietrich, una sonata para violín basada en el criptograma de Joachim: "F-A-E".¹⁰ La aportación de Schumann a esta sonata fue un *Intermezzo* y un *Finale*, a los cuales añadiría 2 movimientos más (para formar una tercer sonata para violín) entre el 29 y 31 de Octubre. Este mismo mes esbozó una alusión al ciclo de 5 piezas luminosas para piano tituladas *Gesänge der Frühe* op.133. y escribió acompañamientos para piano de los caprichos de Paganini para violín solo, sin duda, teniendo a Joachim en mente.

La *Sonata para violín no.1* fue escrita del 12 al 16 de Septiembre de 1851, el mismo año del estreno de la *Sinfonía Renana*. Ambas sonatas para violín fueron compuestas durante su puesto como director de la Orquesta de Düsseldorf en 1851.

¹⁰ *Frei Aber Einsam* que significa: libre pero solitario.

Sonata

Sonata viene del término italiano *suonare* que significa sonar. El término se utilizó para describir obras de carácter instrumental a diferencia de la *cantata* que era para ser cantada.

En el Barroco había dos formas de sonata: la *sonata da camera* (sonata de cámara) que estaba relacionada con la *suite*, ya que ambas contenían movimientos de danza, y la *sonata da Chiesa* (sonata de iglesia) para ser tocada en la iglesia, tenía cuatro movimientos lento-rápido-lento-rápido, precursora de la sonata clásica.

En los años de transición al Clasicismo, en las obras de Domenico Scarlatti la *sonata* era una obra de estructura monotemática; constaba de un único movimiento y, tras su exposición, el tema se repetía, siguiendo la tradición barroca; después aparecía una sección contrastante protagonizada por el mismo tema pero variado.

Cambios de estilo en el siglo XIX prestaron nuevo significado a varios aspectos de la forma sonata. El más importante de estos fue la actitud de los Románticos hacia el material musical. Sus tendencias programáticas y propiamente expresivas se concentraron en el contenido explícito de la música de una manera sin precedentes. La otra diferencia importante en la forma sonata del siglo XIX es el sistema grandemente expandido de las relaciones tonales. La base de esta expansión es la aceptación de mayor y menor como representaciones igualmente válidas de la tónica.

Sonata no.1 en La menor

Las sonatas para violín y piano fueron compuestas durante su mandato en Düsseldorf en 1851. Presenta constantes desafíos, más que en sus primeros trabajos. La *Sonata para violín no.1 op.105* de Schumann fue escrita en Septiembre. Schumann describió que la sonata para violín y piano no le había gustado, razón por la que escribió la segunda, buscando una mejoría en su desempeño.

Análisis

Primer movimiento: *Mit leidenschaftlichem Ausdruck.*

En el primer movimiento titulado "*con expresión apasionada*", el tema, presentado por el violín, es de un carácter sumamente vocal, donde es evidente la gran influencia de los *Lieder*, género en el que Schumann compuso en gran número. El movimiento está escrito en 6/8, el piano acompaña de manera fluida con rítmica de dieciseisavos, predominantemente con arpeggios, dando un fuerte apoyo armónico y ayudando al desarrollo melódico del violín.

El tema principal está formado por dos frases de 3+3 y 2+2 compases respectivamente (ejemplo 15), y en el compás 11 vuelve a presentar el tema transportado a la quinta con el ritmo exactamente igual, pero esta vez extiende el tema añadiéndole otra sección. En el desarrollo, el material que presenta resulta de la exposición, teniendo varios procesos de variación rítmica, como fragmentación, agrupación y permutación. En la coda hay un pedal en el piano en La menor y La mayor; el violín se mueve constantemente en dieciseisavos, desembocando en un brillante arpeggio del piano, seguido de 2 acordes finales al unísono.

Mit leidenschaftlichem Ausdruck. $\text{♩} = 68.$ Compoirt 1851.

4^{te} Saite

Ejemplo 15. R. Schumann. 1er movimiento de la *Sonata no.1 en La menor*, cc. 1-11.

Primer movimiento: <i>Mit leidenschaftlichem Ausdruck.</i>		
Exposición	Desarrollo	Re-exposición
Compás 1-67	Compás 68-113=46	Compás 114-209=96
La exposición tiene repetición y está en región de tónica (La menor).	En el desarrollo modula por Sol menor, Re menor y en el compás 96 regresa definitivamente a La menor	La re-exposición está en La menor como el original, en el compás 149 modula a La mayor y en el 177 regresa a La menor.

Tabla 10. Análisis formal y armónico del 1er movimiento *Mit leidenschaftlichem Ausdruck* de la *Sonata no.1 en La menor*.

Segundo movimiento: *Allegretto*

En este movimiento Schumann muestra claramente sus 2 personalidades contrastantes y bien definidas, *Florestán* y *Eusebio*. *Eusebio* está presente en el primer tema, de carácter lírico, en ritmo de dieciseisavos y *legato* (ejemplo 16 cc. 1-8), diferenciado de *Florestán*, tema de carácter lúdico, articulado *staccato* en treintaidosavos, de movimiento progresivo (ejemplo 16 cc. 9-15); los 2 temas son anacrúsicos. Los calderones son frecuentes en medio de la frase y son determinantes en la definición del carácter del movimiento. La sección intermedia (de 16 compases) contrasta con la exposición; ésta es rítmica y ornamentada, remitiéndonos a *Florestán*.

The musical score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with the tempo marking 'Allegretto' and a quarter note equal to 96 (♩ = 96). The first theme is marked 'p' and 'legato'. The second system continues the first theme, marked 'sf' and 'rit.'. The third system introduces the second theme, marked 'Im Tempo' and 'sf', with a trill ('tr.') and 'ten.' (tenuto) marking. The fourth system concludes the second theme, marked 'rit.' and 'p'.

Ejemplo 16. R. Schumann. 2o movimiento de la *Sonata no.1 en La menor*, cc. 1-15.

Segundo movimiento: <i>Allegretto</i>	
Compás	Descripción
1-15=15	Presentación de los 2 temas, 2 frases de 8+7 en Tónica (Fa mayor).
16-25=10	Im tempo, 2 frases de 6+4, en el homónimo menor (Fa menor).
26-40=15	Re-exposición en Fa mayor.
41-56=16	<i>Bewegter</i> (con agitación), modula a región de subdominante (Re menor).
57-79=23	Reexposición con reinterpretación de los elementos iniciales y cadencia en tónica (Fa mayor).

Tabla 11. Análisis formal y armónico del 2o movimiento *Allegretto* de la *Sonata no.1 en La menor*.

Tercer movimiento: *Lebhaft*

El ritmo de dieciseisavos predomina en la exposición, de forma continua durante 24 compases con carácter y movimiento “vivo”, como lo indica el autor (ejemplo 17). Son constantes las entradas canónicas, entablándose un diálogo entre violín y piano. En el desarrollo introduce nuevos temas, basados en su mayoría en el material de la exposición. Algunos procesos de variación rítmica utilizados son la aumentación y la reinterpretación.

Lebhaft. $\text{♩} = 94$.

The image shows a musical score for the third movement, 'Lebhaft', in 2/4 time. The score is in F major and consists of two systems of staves. The first system shows the violin and piano parts. The piano part is marked 'nicht gebunden' and 'p'. The second system continues the dialogue between the violin and piano. The tempo is marked 'Lebhaft' with a quarter note equal to 94 beats per minute.

Ejemplo 17. R. Schumann, 3er movimiento de la *Sonata en La menor*, cc. 1-24.

Tercer movimiento: <i>Lebhaft</i>	
Compás	Descripción
1-24=24	Exposición (La menor), en tres periodos de 8 compases, 4+4, 4+4, 4+4, respectivamente.
24-58=34	Presenta nuevo material en La menor, hace una inflexión a Fa mayor y repite <i>da capo</i> .
58-77=18	Desarrollo con materiales ya existentes en tónica (La menor).
78-116=38	Modula a dominante Mi mayor, los últimos compases preparan el regreso a tónica La menor.
117-140=23	Re-exposición en La menor.
140-149=9	Transposición literal a relativo mayor (Do mayor), proveniente del compás 24.
150-167=17	Transposición literal a La mayor proveniente del compás 34.
168-175=7	Transición que prepara la <i>coda</i> , en Fa mayor, con pedal en tónica. Aparece el tema principal del primer movimiento.
176-191=15	<i>Coda</i> en La menor, con pedal de dominante.
192-213=21	Continuación de la <i>coda</i> y cadencia en tónica (La menor).

Tabla 12. Análisis formal y armónico del 3er movimiento *Lebhaft* de la *Sonata no.1 en La menor*.

El tema principal del primer movimiento aparece 2 veces a partir del compás 168 en el violín, acompañando el piano con un pedal de tónica, para luego aparecer el movimiento perpetuo de dieciseisavos en sucesivas entradas canónicas abriendo la última parte de la *coda*.

Reflexiones finales.

Los signos del inminente colapso mental de Schumann son evidentes en los contrastes del material temático, derivado directamente de las personalidades antagónicas desarrolladas en su imaginario, sin devenir de esta polaridad deficiencia alguna en la calidad musical. Por el contrario, se torna complejo emocionalmente, el poder adentrarse al contexto subjetivo de los estados anímicos que la hicieron brotar de la mente del autor.

Resulta interesante la indicación *Mit leidenschaftlichem Ausdruck* (con expresión apasionada) en el primer movimiento, explícita en el carácter, mas no en el *tempo*, dejando abierto al criterio de los intérpretes la velocidad que consideren óptima para lograr el efecto dramático. Esta indicación denota la orientación de Schumann en dejar que fuera la emoción la que determinara el aspecto práctico.

Existe un desequilibrio respecto a la dificultad técnica entre la parte del violín y la del piano, pero el diálogo entre ambos es constante durante la obra. Definitivamente está pensada desde una perspectiva pianística, aunque el mismo Schumann no podía interpretar muchas de sus piezas. La parte de piano está pensada según las habilidades y apreciaciones de Clara; muchas veces hacía segundas versiones especialmente para Clara, no por alguna incapacidad suya para resolverlas técnicamente, sino porque “le parecían muy arrebatadas”. Tal es el caso de esta sonata, estrenada por Clara Schumann y Ferdinand David en marzo de 1852.

Capítulo IV:

Diálogos para violín y piano de Mario Lavista

Mario Lavista Camacho
(Cd. de México, 1943)

Inició sus estudios en piano a la edad de 10 años con la Mtra. Adela Benítez y posteriormente con Francisco Gyves. Más tarde mostró aspiraciones por la música de Carlos Chávez, de quien recibió gran apoyo al ser su propio maestro de piano. Chávez lo recomendó con Héctor Quintanar para estudiar armonía y contrapunto, descubriendo así su gusto por crear temas musicales.

A la edad de 20 años es aceptado en el taller de composición de Carlos Chávez en el Conservatorio Nacional de México (CNM), quien otorgó muy buenas becas a cada alumno, las cuales incluían un salón con piano y tocadiscos, acceso a partituras, donde trabajó 8 horas diarias por 4 años, analizando desde Bach hasta Debussy, escribiendo al estilo de Mozart, Beethoven o Chopin. Este ritmo de trabajo y la disciplina impuesta por Chávez le dio una formación musical completa y lo influyó definitivamente. Simultáneamente estudió con Rodolfo Halfter, también en el CNM, quien lo introdujo al estudio de la música atonal, dodecafónica y al análisis de las obras de Schoenberg, Berg y Webern.

En 1967, becado por el gobierno Francés, estudia con Jean Etienne-Marie en la Schola Cantorum de París, toma un seminario de instrumentos de percusión con Christopher Caskel, dos de música nueva con Iannis Xenakis y Henry Pousseur y clases de análisis con Nadia Boulanger. En 1968 asistió al curso de análisis con György Ligeti en Darmstadt y otro acerca de los procesos de la improvisación impartido por Stockhausen en la Reihnische Musikshule de Colonia.

Regresa a México en 1970 y funda el grupo Quanta, precursor de la creación e interpretación simultánea, así como de música electroacústica. Ese mismo año se inicia como maestro de análisis musical y composición en el CNM, donde continua hasta hoy. Trabajó en el entonces recién creado Laboratorio de Música Electroacústica del CNM, donde colaboró junto a Manuel de Elías y Héctor Quintanar, realizando el primer concierto de música electrónica en vivo en México. A finales de 1971 y principios de 1972 realiza una estancia en el Estudio de Música Electrónica de la Radio y Televisión Japonesa (NHK) en Tokio.

En 1973 se graba por primera vez su obra *Diacronía*, y en 1975 se graban *Diálogos*, *Pieza para un(a) pianista y un piano*, *Game* y *Cluster* para la serie *Voz viva de México* de la UNAM. Es nombrado jefe del Departamento de Música de la Dirección de Difusión Cultural UNAM en 1976; ese mismo año se interpretan sus obras para cinta *Antifonía* y *Contrapunto* en la ciudad de Maine, Estados Unidos.

Lavista empezó una fuerte actividad como pianista, presentándose en foros de música nueva y festivales de música contemporánea. Viajó a Brasil dando una serie de recitales con Manuel Enríquez, ambos grabando más tarde un disco junto a Federico Ibarra, en 1979. También ese año empezó a trabajar directamente con algunos instrumentistas dispuestos a investigar nuevas posibilidades técnicas de ejecución; fue una etapa de exploración y experimentación, de lo que Lavista escribió: "He querido provocar un encuentro, establecer una relación más íntima, profundamente afectuosa, entre el instrumentista y su instrumento".¹¹

¹¹ Carredano, "Mario Lavista Camacho." 806 pp.

Su lenguaje se consolida en 1980; su presencia como maestro y compositor era cada vez más fuerte. A este periodo corresponden obras como: *Simurg, Cante, Ficciones, Marsias, Reflejos de la Noche, Aura, Cuaderno de Viaje*.

En 1982 fundó la revista *Pauta*: cuaderno de teoría y crítica musical, donde se funden literatura, música y poesía, llegando a ser de las publicaciones más importantes en lengua hispana. Este mismo año realizó la música de varias películas.

En 1987 fue nombrado académico de la Escuela de Artes de México, y recibió una beca de la Fundación Guggenheim para componer *Aura* —ópera en un acto basada en el relato homónimo de Carlos Fuentes— estrenada al año siguiente en el teatro de Bellas Artes.

Compuso la música para la película *Cabeza de Vaca* de Nicolás Echeverría, y para la serie de televisión *México a través de su Arte* en 1990. En 1991 recibió la Medalla Mozart y el Premio Nacional de Ciencias y Artes. Dos años después el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes lo distinguió como creador emérito.

En Octubre de 1998 ingresó al Colegio Nacional, siendo su discurso de ingreso "El lenguaje del músico". Obras como *El pífano: retrato de Manet, Las músicas dormidas, Danza de las bailarinas de Degas*, son resultado de su enorme gusto por la pintura, utilizando algunos de sus cuadros favoritos como fuente inspiradora.

Catálogo.

Su primer periodo de composición, corresponde a una serie de obras basadas en textos literarios, como *Monólogo*, compuesta en 1966 y está basada en *Diario de un Loco* de Gógol; *Dos canciones*, de la cual la primera *Palpar*, está basada en un breve poema de Octavio Paz; *Homenaje a Beckett*, basado en el relato *Comment c'est* de Samuel Beckett.

Su periodo vanguardista empieza en la segunda mitad de la década de 1960, en la que se encuentra una influencia de Cage, Stockhausen y Berio, las primeras obras de este periodo son *Divertimento* (1968) y *Diacronía* (1969) para cuarteto de cuerdas. Mientras improvisaba con el grupo Quanta compuso *Pieza para un(a) pianista y un piano* (1970), *Game* y *Continuo* ambas compuestas en 1971 en las que es evidente el uso de elementos aleatorios y en las dos primeras la forma es determinada por el intérprete.

Posteriormente entró en un periodo de transición en donde reflexionó y se replanteó gran parte de su pensamiento creador de los últimos años, en la que dejó atrás la escritura aleatoria en busca de una escritura más precisa, y la vigencia y validez de los principios que la sustentaban, a lo que Mario Lavista escribió:

"Hace años pretendí colocarme a lado de una efímera vanguardia que descreía de la consumación de la obra y afirmaba que el concepto o la idea que la genera es más importante que su realidad sonora. En esta época consideré más fecundo ejercitar el pensamiento en la invención de esquemas predeterminantemente novedosos, que no fueran deudores, de nada ni de nadie: esquemas sin pasado. Aquí residía mi error: en creer que lo importante era inventar el descubrimiento, en lugar de redescubrir la invención. Aprendí entonces a mirar dentro de mí, mismo, esto es, a escucharme, y a reconocerme como deudor de los músicos del pasado: me di cuenta que lo esencial no es olvidar, si no recordar, recobrar la memoria".¹²

¹² *Ibíd.*

De esta búsqueda surgen obras importantes de su catálogo *Antifonía* (1974), *Pieza para dos pianistas y un piano* (1975), *Quotations, Trío, Lyhannh* estas últimas tres compuestas en 1976 en las que se nota el uso frecuente de citas musicales breves y *Jaula* para cualquier número de pianos preparados.

A partir de 1979, empezó a interactuar en el proceso creativo con los intérpretes, dándole así un panorama más amplio de la gama de posibilidades técnicas que podía lograr un instrumento. *Canto del alba* (1979) para flauta en Do abre una serie de obras compuestas para instrumentos solistas y pequeños conjuntos, en *Tríptico para flautas* explora una gran variedad de recursos tímbricos como multifónicos, microtonos, glissandos, en *Dusk* (1980) para contrabajo solo emplea el uso de armónicos naturales en dobles cuerdas, en *Cante* para dos guitarras utiliza el cruzamiento de cuerdas.

En 1980 compuso *Simurg* para piano dedicada a Gerhart Muench, obra basada en *El coloquio de los pájaros* relato alegórico sobre la búsqueda de la divinidad del filósofo sufí Farid uDdin Attar. La primera parte de la obra la incluyó al final de *Ficciones* (1980) para orquesta, basada en un cuento de Borges.

Su obra vocal incluye *Hacia el comienzo* (1985) para mezzosoprano y orquesta, *Aura* (1988) ópera en un acto basada en un relato de Carlos Fuentes, *Missa Brevis* (1994-1995) para coro mixto *a cappella*, *Trompo y sonajas* (1999), para mezzosoprano y piano preparado, *Gargantúa et Pantagruel* para coro de niños.

Mostró gran interés por las cuerdas al componer 6 cuartetos: *Diacronía* (1969), *Reflejos de la noche* (1984), *Música para mi vecino* (1995), *Sinfonías* (1996), *Siete invenciones* (1998), *Suite en cinco partes* (1999); hace una propuesta utilizando únicamente armónicos naturales en toda la obra, como el *Cuarteto de cuerdas no.2, Reflejos de la noche* y *Cuaderno de viaje* (1984) para viola. En *Calixto* para violín solo la expresión tímbrica está basada en texturas puramente de armónicos, y en *Dialógos* explora diferentes texturas utilizando los registros de *sul tasto* a *sul ponticello*, *pizz*, armónicos, *con legno*, entre otros, en un diálogo constante con el piano.

Marco histórico

En la década de 1970, la composición en México estaba en una búsqueda de nuevos lenguajes, basándose en la experimentación propia del instrumento como medio generador de un sin fin de recursos no tradicionales. La aleatoriedad, la improvisación y la música electroacústica son puntos de partida de esta búsqueda, y ante estas propuestas, la nueva grafía musical pone al intérprete en un papel crucial al tener que valerse de su imaginación y capacidad creativa para poder llevarlo a cabo. Es por eso que compositor e intérprete colaboran en este proceso de investigación de las nuevas posibilidades técnicas del instrumento, creando un fuerte vínculo con la naturaleza instrumental. Lo que Lavista llama: el renacimiento instrumental.

Me parece que los cambios sustanciales que ha sufrido su técnica los ha convertido en una fuente de posibilidades expresivas inimaginables hasta hace unos años. De esta manera, los instrumentos tradicionales están siendo, literalmente, reinventados a través de una nueva técnica que propone otra manera de concebir, es decir, de escuchar la música (...).¹³

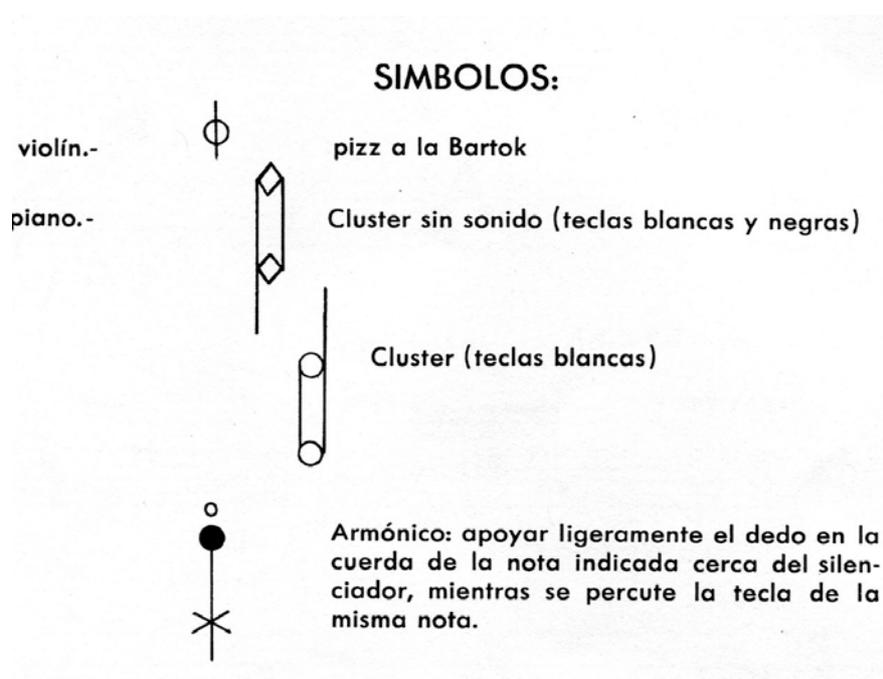
¹³ *Ibíd.*

De esta colaboración compositor e intérprete surgieron varias obras como *Diálogos*, en especial de la colaboración con el violinista y compositor Manuel Enríquez. De esta manera *Diálogos* compuesta para violín y piano fue escrita en 1974 y se une a la serie de obras compuestas para instrumentos solos y pequeños grupos instrumentales, en esta década en la que el tratamiento de la tímbrica es fundamental.

Análisis

Diálogos

La obra consta de 4 secciones "A", "B", "C" y "D", las cuales los intérpretes deciden el orden en que han de ser ejecutadas. Acerca de la grafía en el violín, Lavista especifica el *pizz* a la Bartok con un símbolo, los demás efectos están indicados con letra sobre el pasaje, en el piano los clusters y el armónico están indicados con un símbolo cada uno, (mostrado en el ejemplo 18). Daré una breve explicación de cada una de las técnicas extendidas para el violín utilizadas en esta obra.



Ejemplo 18. Lavista, *Diálogos* para violín y piano, simbología p.1.

Efectos de arco

Sul ponticello

Traducción: sobre el puente. Esta técnica se basa en la relación diapasón-arco-puente. El efecto tímbrico varía según el arco se acerca al puente. Compositores como Luigi Bocherini y Haydn ocuparon este efecto para tratar de igualar el timbre de otros instrumentos. Este recurso ha sido usado bastante durante el último siglo.

El sonido se torna brillante y metálico mientras el arco se acerca al puente. *Alto sul ponticello* es el punto más cercano al que puede llegarse, haciendo contacto el arco con el puente. Se indican con las abreviaturas:

Sul pont. -----▶ *Alto sul pont.*

En *Diálogos* el uso del *Sul ponticello* está frecuentemente relacionada la dinámica *piano* o *con sordina*, combinándose los efectos y dando como resultado texturas muy delicadas. El *Sul ponticello*, presente en las secciones "A", "C" y "D", aparece en trémolo y con un rango dinámico que va desde *p* a *ppp* por lo tanto el efecto es muy sutil (ejemplo 19).



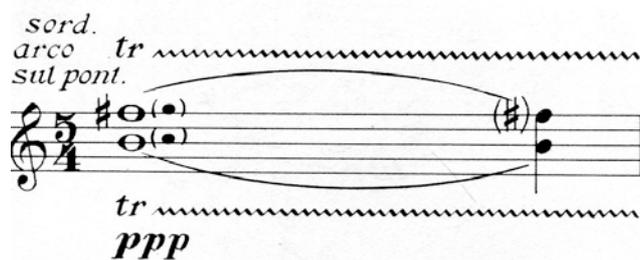
Ejemplo 19. Lavista, sección "A" de *Diálogos* para violín y piano, parte de violín cc. 9.

En la sección "C", la nota "La" va de la 3ª a la 2ª cuerda, para destacar la diferencia de color que cada cuerda produce con una misma altura en *sul pont* (ejemplo 20).



Ejemplo 20. Lavista, sección "C" de *Diálogos* para violín y piano, parte de violín cc. 5.

En la sección "B" combina 2 efectos, con sordina y *sul pont.* sobre trino de quintas, logrando otro color. (ejemplo 21).



Ejemplo 21. Lavista, sección "B" de *Diálogos* para violín y piano, parte de violín cc. 9.

Sul tasto

Traducción: sobre el diapasón. Efecto basado en la relación diapasón-arco-puente, sólo que en sentido contrario a *Sul ponticello*. El sonido se torna pastoso y opaco conforme se adentra al diapasón.

Sul tasto -----▶ *Alto sul tasto*

En la sección "C" hay un pasaje con la indicación *sul tasto poco a poco sul pont*. La flecha indica el lapso en que el arco transcurre del diapasón al puente y viceversa. A esta indicación une otra: *sonido muy suave y con sordina*, en rango dinámico de *p* a *ppp* (ejemplo 22). Este pasaje termina con un armónico en el piano producido apoyando ligeramente el dedo en la cuerda mientras el martinete la percute.

The image shows a musical score for violin and piano. The top staff is for the violin, starting with the instruction "arco sord." and "al talon sul tasto, poco a poco sul pont...". The dynamics are marked as *p* and *ppp*. The bottom staff is for the piano, with markings for "lunga" and "attacc subit".

Ejemplo 22. Lavista, sección "C" de *Diálogos* para violín y piano, parte de violín cc. 16-19.

Atrás del puente

En esta técnica se toca detrás del puente, sin determinar la posición de la relación puente-arco-cordal, variando dependiendo de la cuerda que se toque. No hay una graffia estandarizada para este efecto aún, pese a ser muy utilizado en la nueva música. En *Diálogos* es utilizado en la sección A, en dinámica *ppp*, tocado en la punta del arco, añade un pizz de mano izquierda, logrando otro color (ejemplo 23).

The image shows a musical score for violin and piano. The top staff is for the violin, with the instruction "a tpo. (behind the bridge) alla punta atrás del puente" and "senza sord.". The dynamics are marked as *ppp* and *(ppp)*. The bottom staff is for the piano, with a marking for *p*.

Ejemplo 23. Lavista, sección "A" de *Diálogos* para violín y piano, parte de violín cc. 16-20.

Col legno

Traducción: con leño. Puede ser utilizada tanto en contextos melódicos como rítmicos. Hay dos maneras básicas de generar el sonido *col legno*:

- Legno battuto* donde se percute a lo largo de la cuerda sólo con el leño del arco, y
- Legno tratto* donde se mantiene el contacto entre cuerda(s), cerdas y leño, produciendo un sonido poco claro.

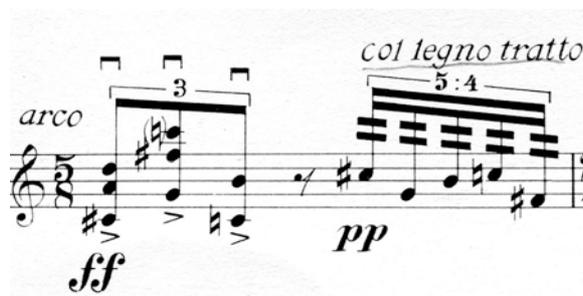
En Diálogos se utilizan ambos efectos en las cuatro secciones, en intervenciones muy pequeñas, y pasajes articulados (ejemplos 24-26).



Ejemplo 24. Lavista, sección "A" de *Diálogos* para violín y piano, parte de violín cc. 10.



Ejemplo 25. Lavista, sección "C" de *Diálogos* para violín y piano, parte de violín cc. 6.

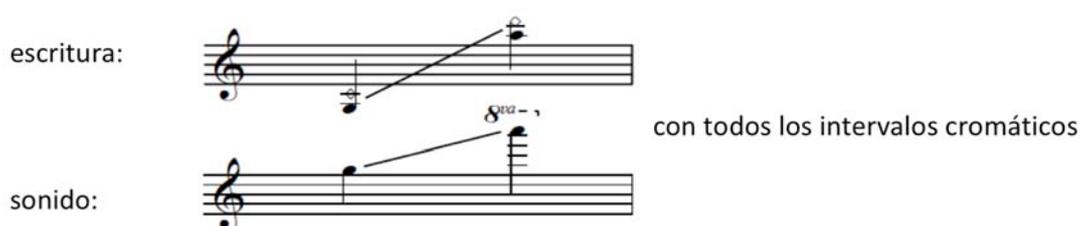


Ejemplo 26. Lavista, sección "D" de *Diálogos* para violín y piano, parte de violín cc. 11.

Armónicos

El uso de los armónicos artificiales no es exclusivo del siglo XX. El primer compositor que los empleó fue Carlo Ciabrano (b. ca 1700), en sus *Seis solos para violín, con bajo continuo para clavicordio*, publicado en 1773. Louis Spohr (1784-1859), demostró el uso de los armónicos en su libro *Violinschule*. En el siglo XIX fueron muy utilizados por compositores como Paganini y Wieniawski.

En el siglo XX y XXI son muy utilizados dentro de la gráfica contemporánea los armónicos naturales, artificiales y microtonales. Lavista utiliza en *Diálogos* los armónicos artificiales de 4ª justa, los cuales se obtienen presionando en un punto cualquiera la cuerda contra el diapasón con un dedo, y con otro, a la distancia de una 4ª justa, sólo rozándola (ejemplo 27).



Ejemplo 27. Tabla de armónicos artificiales de cuarta

En la sección "B" figura un pasaje *molto legato*, donde el piano da un soporte de un *cluster* mientras el violín toca armónicos; los cambios de compás organizan las duraciones sin determinar acentuaciones.



Ejemplo 28. Lavista, sección "B" de *Diálogos* para violín y piano, parte de violín cc. 5.

Las secciones "A", "B" y "D" están marcadas en tempo *Muy lento* (M.M. 1/8=54); "C" en tempo *Lento* (M.M. 1/8=66), y aunque son formas miniatura, los movimientos, de perfil continuamente contemplativo, dan la sensación de tener una mayor duración. Los cambios de compás no marcan acentos, sólo determinan duraciones. El silencio cobra la función de eje unificador y elemento estructural durante las cuatro secciones; lo anterior es evidente al final de cada sección, donde invariablemente concluye con un silencio de 5/8, excepto en la sección "B".

Reflexiones finales

Lavista especifica *sempre senza vibrato* al principio de cada una de las cuatro secciones. Si bien ésta no es técnica extendida, sí es un concepto contemporáneo, aunque hay debates en cuanto a la práctica del *non vibrato*, del *vibrato*, o de los diversos tipos adecuados de *vibrato* según estilos o periodos, en *Diálogos* se trata de una estética diferente. El contexto de Lavista está en un universo distinto del de Bach, Mozart o Paganini.

Para abordar esta obra es indispensable tener un acercamiento de las técnicas extendidas para el violín y dominarlas, integrarlas a nuestro bagaje técnico. Si bien, muchos de estos recursos no son exclusivos del siglo XX, están en un contexto diferente. Al no haber un estándar de escritura para la mayoría, cada recurso tiene su tratamiento dentro de la obra, dependiendo del compositor, el estilo, o la corriente a la que pertenece.

Esta obra explora profundamente el tratamiento del color; el discurso tímbrico comprende la exposición de los efectos que le son propios a cada instrumento de manera individual y simple, en sólo y a dúo (ej: *cluster* en piano y *sul pont* en violín), superponiendo luego recursos en cada uno (*sul pont* y sordina en violín; *cluster* y armónico del piano), ampliando después la gama combinando entre las voces los colores simples y compuestos de forma mixta, teniendo también ésto una correspondencia directa con la organización de las alturas y gestos. Está escrita en textura puntillista, la cual nos remite a Webern, cosa que Lavista reconoce diciendo: "todas mis primeras obras están influidas por su pensamiento".

Aunque en cada una de las secciones de *Diálogos* el pulso rítmico es constante, por su lentitud y construcción éste parece desvanecerse. Para su ejecución es indispensable que los ejecutantes se mantengan "dialogando" con sus respiraciones y en contacto visual.

Conclusiones

Concientizar los aspectos que conforman la labor del instrumentista por el análisis de cada uno de ellos, por separado y en conjunto, fue el propósito del presente trabajo. La presentación de obras musicales tan importantes, sin la información concomitante, desvirtúa su apreciación, al grado de que llegue a considerarse el trabajo del músico-artista, una actividad mecánica y servil realizada por un autómatas.

El instrumentista tiene una gran responsabilidad al presentarse ante un público, diverso en niveles de percepción e idiosincrasia. Su labor como artista alcanzará su objetivo logrando que la audiencia logre asimilar de la mejor forma los contenidos plasmados en la obra por el autor, meta que sólo puede alcanzarse comprendiendo, por medio de investigación y reflexión, la vida y pensamiento de los compositores que interpreta, teniendo así capacidad de transmitirlos y ser un beneficio para la sociedad.

Las notas al programa ayudan a que la comunicación del mensaje estético sea más exacta, enfocando la atención de los receptores hacia puntos considerados de mayor importancia por el ejecutante, tanto de los conceptos que formaron la obra, la búsqueda que en ella el autor emprendió, como del contexto histórico-ideológico, individual y social en que se originó.

Paralelo a las consideraciones anteriores, van los cambios que han tenido los instrumentos en su construcción, que han obedecido al interés por optimizar su desempeño y facilitar la ejecución de ideas suscitadas en los diversos entornos, pues aunque parezca una obviedad, es un punto crucial que merece toda la atención, pues tal factor también es determinante en el desenvolvimiento de la música, en la didáctica pública y en la práctica musical.

Este programa comprende obras obligadas del repertorio violinístico por las siguientes razones:

- El lugar indiscutiblemente trascendente que ocupa Johann Sebastian Bach en la historia de la música como pedagogo, instrumentista y compositor, hace de su obra para violín solo un cúmulo de sapiencia concentrada en el tratamiento de la forma, y el despliegue armónico-polifónico, traspuesto de su técnica para instrumentos de teclado a los de cuerda y aliento.
- Mozart también tiene un importantísimo lugar en el arte de la composición. En su *Concierto no.5 para violín* alcanza un grado de alto refinamiento, tanto en lirismo como en innovación y variación de la forma sonata-concierto.
- El interés de la *Sonata no.1 para violín y piano* de Schumann, radica en la aproximación que hace un compositor no violinista, cuya marcada afición a la literatura lo llevó a sentir gran inclinación a componer *Lieder*, haciendo del violín un uso preponderantemente vocal, además de las aportaciones que hizo a la composición de la forma con el exagerado y característico contraste emotivo de sus temas.
- En *Diálogos*, Lavista aborda técnicas extendidas en un aparente alejamiento de la tradición de siglos anteriores. La inclusión de su obra al programa se debe a que representa una figura destacada en la música contemporánea mexicana.

Fuentes consultadas

Bibliografía

Cadena, Agustín. *Las ideas y sus caminos*. México, Ediciones de la libélula, s/a.

Carredano, Consuelo. "Mario Lavista Camacho." In *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2000.

Cortéz, Luis Jaime. *Mario Lavista: textos en torno a la música*. México, Dirección de Investigación y Documentación de las Artes/ CENIDIM. 1988.

Lester, Joel. *Bach's Works for Solo Violin. Style, structure, performance*. New Cork, Oxford University Press. 1999.

Poggi, Amadeo y Edgar Vallora. *Mozart, repertorio completo*. Torino, Clásica cátedra, 1994.

Hamel & Hürlimann. *Enciclopedia de la música*. México. Grijalbo, 1987. 3 tomos.

Randel, Don Michael (ed.). *The New Harvard Dictionary of Music*. Londres, Belknap Harvard, 1999.

Reich, Willi. *Roberto Schumann: su arte y su vida*. Argentina, Ricordi Americana. 1945.

Rozemblum Sloin, Jorge Luis. *Glosario de instrumentos musicales*. Madrid, Ediciones Akal, 2011.

Sadie, Stanley (ed.). *The New Grove: Dictionary of music and musicians*. London. Macmillan Publishers Limited, 1995.

Schonberg, Harold C. *Los grandes compositores*. Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1987.

Slonimsky, Nicolas. *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*. E.U.A. Schirmer Books, 1988.

Soto Millán, Eduardo (comp.). *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto*. México, Sociedad de Autores y Compositores de Música/Fondo de cultura económica, 1996. 2o tomo. pp. 47.

Vázquez, Hebert. *Cuaderno de viaje: un posible itinerario analítico en torno a Simurg y Ficciones de Mario Lavista*. México, CONACULTA/ Cuadernos de Pauta. 2009.

Hemerografía

Estrada Rodríguez, Luis. "La suite en J. S. Bach, guía auditiva". en *Pauta*. México, Vol. VIII, No. 32, octubre-diciembre 1989. pp. 85-90.

Estrada Rodríguez, Luis. "La suite en J. S. Bach, (II parte y última)". en *Pauta*. México, Vol. IX, No. 33, enero-marzo 1990. pp. 71-87.

CD-ROM

Padilla, Eunice *et al.* *Resonancia: La sonata y otras formas instrumentales de los siglos XVII y XVIII*. CD-ROM, México: UNAM, 2008.

“Anexo 1”

Síntesis para el programa de mano

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Partita para violín solo en Mi mayor

El ciclo de Sonatas y Partitas para violín solo fueron creadas en 1720, durante su puesto como director de música en la corte de Leopoldo en Cöthen, disponía de una orquesta notable, y de un excelente primer violín, razón por la cual se mostró especialmente atraído por la composición de música instrumental, que además de su ciclo de sonatas y partitas para violín solo, de este periodo corresponden: seis *Concertos Brandenburgo*, el primer libro de *El clave bien temperado*, seis *Suites francesas*, seis *Suites inglesas*, seis *Sonatas para violín y clave*, tres *Sonatas para viola da gamba*, y seis *Suites para violoncello solo*.

Bach sabía lo inusual que era componer sin el soporte del bajo, titulando toda la serie como “*seis solos para violín sin acompañamiento de bajo*”, donde trasladó su vasto conocimiento como organista y compositor de forma directa al violín. Escribió para el instrumento solo, utilizando una textura polifónica muy rica, de estructuras armónicas complejas que sustituyeron cualquier acompañamiento posible.

Las seis obras para violín solo se dividen en 2 conjuntos de 3 piezas, 3 sonatas y 3 partitas. Las 3 sonatas ejemplifican la *sonata da camera* (sonata de cámara), en cuatro movimientos: lento, una fuga, lento y gran final. Las tres partitas ejemplifican la *sonata da chiesa* (sonata de iglesia), cada una con un conjunto de danzas.

Partita es como un término de variación usado desde el S.XVI, hoy en día se entiende el término como una secuencia de danzas. *La tercera Partita en Mi mayor* contiene la secuencia de movimientos: *Preludio*, *Loure*, *Gavotte en Rondeau*, *Menuet I*, *Menuet II*, *Bourée* y *Gigue*; teniendo así una variedad de géneros y movimientos que exploran una amplia gama de recursos tanto violinística como compositivamente.

¿Por qué se volvieron las obras para violín solo de Bach tan importantes en la pedagogía del violín? Bach concibió la escritura como visionario de la música para violín. Pensamos a Bach como organista y clavecinista, pero también fue violinista; a sus 18 años ocupó un puesto de violinista en Weimar en 1703. Carl Philip escribió en 1774 que su padre continuó tocando el violín de forma limpia y penetrante hasta la edad madura. No fue famoso como sus contemporáneos Corelli y Vivaldi, pero tenía sin duda la suficiente experiencia para haber desarrollado un tratamiento tan profundo de las posibilidades polifónicas de los instrumentos de cuerda frotada, tanto, que seguirán siendo parte fundamental de la pedagogía del violín.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756- 1792)

Concierto para violín no.5 en La mayor

Hijo de Leopold Mozart y María Anna Pertl. Su padre se encargó de su educación, que además de música, incluyó matemáticas, lectura, escritura, literatura, idiomas y danza, formación ética y religiosa. Wolfgang mostró interés por la música desde temprana edad: a los 4 años ya tocaba piezas del cuaderno de música de su hermana y sus primeras composiciones fueron escritas cuando tenía 5 años.

Desde 1762, su padre emprendió, con Wolfgang y su hermana, varias giras por Viena,

Alemania, Francia, los Países Bajos, Inglaterra, Suiza y Londres, presentándose con gran éxito ante nobles, embajadores y reyes, adquiriendo música que no estaba disponible en

Salzburgo, conociendo compositores e intérpretes, destacando la amistad que entablaron con Johann Christian Bach, hijo de Johann Sebastian Bach, surgiendo en Wolfgang un gran interés por el contrapunto barroco, influyéndolo de por vida.

En 1773, Mozart conoce en Viena la música de Franz Joseph Haydn, cuyo arte contrapuntístico influyó fuertemente su estilo instrumental, usándolo como modelo en obras que le dedicó; al escucharlas, Haydn dijo a Leopold: “Ante Dios y como un hombre honesto, le digo que su hijo es el más grande compositor conocido por mí, tanto en persona como por nombre”.

Considerado el mejor pianista de su época, también fue un violinista competente. Su padre publicó uno de los primeros tratados de pedagogía para el violín, siendo muy estricto con Wolfgang para que continuara sus estudios en este instrumento.

Concerto proviene del Latín *concertare*, el cual significa “luchar, disputa, debate”; el significado italiano es “arreglar, estar de acuerdo, reunirse”. En 1775, Mozart compuso en 9 meses sus 5 conciertos para violín y orquesta, a la edad de 19 años, no volviendo a componer un concierto para este instrumento en toda su vida, siendo su *concierto 5 para violín y orquesta* considerado uno de los más importantes de finales del siglo XVIII.

De estilística francesa e italiana, presenta varias innovaciones: después de la introducción en *Allegro aperto*, el solista comienza en *Adagio*, retomando luego el movimiento de la introducción. En el tercer movimiento, donde el patrón más usual de la época fue el *rondó de sonata*, basado en la repetición del *ritornello* alternado con otras secciones, presenta un contraste incluyendo una sección de música turca característica por la introducción de adornos y pasajes ornamentales además de cambios en la articulación y ritmo.

Su obra incluye obras sinfónicas, óperas, misas, conciertos para violín y teclado, serenatas, divertimentos, cuartetos de cuerda y quintetos.

Robert Schumann (1810-1856)

Sonata para violín y piano no.1 en La menor

Robert Schumann compositor alemán que expresó el desarrollo del romanticismo, nace en Zwickau el 8 de Junio de 1810. Estudió piano a la edad de 7 años e hizo sus primeras apariciones en 1821 y 1822.

En 1827 comenzó a escribir un diario (*Tage des Jünglinge*) donde registró parte de sus pensamientos y sentimientos. En 1828 se fue a Leipzig y estudió piano con Friedrich Wieck quien tomaría un papel importante en la vida profesional y personal de Schumann. Aparecen en su diario los personajes creados por Schumann: *Florestan* y *Eusebius*. En el primero de ellos, reflejaba sus aspiraciones como pianista virtuoso; en el segundo conformaba la imagen de pensador y soñador.

A los 23 años tuvo algunos inicios de angustia, dificultad en la respiración, insomnio, e incluso pensó en suicidarse, llamó a su enfermedad “melancolía dominante”. Pero lo mantuvo su amor por Clara, hija de su maestro Wieck, 9 años más joven que él.

En 1850 se convirtió en director de música municipal en Düsseldorf, pero su salud mental se manifestó de maneras tan alarmantes que renunció al puesto en 1853.

Su salud empeoró y en 1854 se lanzó hacia el río Rin, siendo rescatado por unos pescadores. El 4 de Marzo de 1854 fue llevado por decisión propia a un sanatorio en

Endenich, cerca de Bonn, donde permaneció hasta su muerte el día 29 de Julio de 1856, víctima de un colapso neurocirculatorio.

La *Sonata no.1 en La menor para violín y piano op.105* fue escrita del 12 al 16 de Septiembre de 1851 durante su puesto como director en Düsseldorf. Los signos del inminente colapso mental de Schumann son evidentes en los contrastes del material temático durante toda la obra.

En el primer movimiento titulado *Mit leidenschaftlichem Ausdruck* (con expresión apasionada) refuerza el carácter dramático; esta indicación denota la orientación de Schumann en dejar que la emoción determinara el aspecto práctico. En este movimiento el tema, presentado por el violín, es de un carácter sumamente vocal, donde es evidente la gran influencia de los *Lieder*, género en el que Schumann compuso en gran número.

En el 2o movimiento Schumann muestra claramente sus 2 personalidades contrastantes y bien definidas, *Florestán* y *Eusebio*. *Eusebio* está presente en el primer tema, de carácter lírico y meditativo, diferenciado de *Florestán*, tema de carácter lúdico.

El ritmo de dieciseisavos predomina en la exposición del 3er movimiento, de forma continua con carácter y movimiento “vivo”, como lo indica el autor. Son constantes las entradas canónicas, entablándose un diálogo entre violín y piano. En el desarrollo introduce nuevos temas, basados en su mayoría en el material de la exposición.

Fue estrenada por Clara Schumann y Ferdinand David en marzo de 1852.

Mario Lavista Camacho (1943)

Dialogos para violín y piano

Egresado del taller de composición de Carlos Chávez en el Conservatorio Nacional de México (CNM), y habiendo estudiado análisis con Rodolfo Halfter es becado por el gobierno francés para realizar estudios con Jean Etienne-Marie en la Schola Cantorum de París en 1967. Tomó un seminario de música nueva con Iannis Xenakis y Henry Pousseur además de clases de análisis con Nadia Boulanger.

Regresa a México en 1970 y funda el grupo Quanta, precursor de la creación e interpretación simultánea, así como de música electroacústica. Ese mismo año se inicia como maestro de análisis musical y composición en el CNM. Trabajó en el entonces recién creado Laboratorio de Música Electroacústica del CNM, donde colaboró junto a Manuel de Elías y Héctor Quintanar.

En 1973 se graba por primera vez su obra *Diacronía*, y en 1975 se graban *Diálogos*, *Pieza para un(a) pianista y un piano*, *Game* y *Cluster* para la serie *Voz viva de México* de la UNAM.

En la década de 1970, la composición en México estaba en una búsqueda de nuevos lenguajes, basándose en la experimentación propia del instrumento como medio generador de un sin fin de recursos no tradicionales, de este periodo surge *Diálogos*. La aleatoriedad, la improvisación y la música electroacústica son puntos de partida de esta búsqueda, y ante estas propuestas, la nueva graña musical pone al intérprete en un papel

crucial al tener que valerse de su imaginación y capacidad creativa para poder llevarlo a cabo. Es por eso que compositor e intérprete colaboran en este proceso de investigación

de las nuevas posibilidades técnicas del instrumento, creando un fuerte vínculo con la naturaleza instrumental. Lo que Lavista llama: el renacimiento instrumental.

En 1982 fundó la revista *Pauta*: cuaderno de teoría y crítica musical, donde se funden literatura, música y poesía, llegando a ser de las publicaciones más importantes en lengua hispana. Este mismo año realizó la música de varias películas.

En Octubre de 1998 ingresó al Colegio Nacional, siendo su discurso de ingreso "El lenguaje del músico". Actualmente sigue su actividad como compositor, siendo un gran exponente de la música contemporánea mexicana.

La obra *Diálogos* consta de 4 secciones "A", "B", "C" y "D", las cuales los intérpretes deciden el orden en que han de ser ejecutadas. Dentro de las nuevas técnicas para el violín nos encontramos algunos efectos de arco como *sul ponticello* y *sul tasto*, que es la relación del arco con el puente y diapasón; atrás del puente, que genera sonidos indeterminados; con *legno* que significa: con leño, es decir, tocar con la vara del arco además de armónicos y *pizz* a la Bartok. Y en el piano encontramos *cluster* sin sonido (de teclas blancas y negras) y *cluster* con sonido (de teclas blancas).

Aunque son formas miniatura, los movimientos, de perfil continuamente contemplativo, dan la sensación de tener una mayor duración. El silencio cobra la función de eje unificador y elemento estructural al final de cada sección.

Esta obra explora profundamente el tratamiento color, el discurso tímbrico comprende la exposición de los efectos que le son propios a cada instrumento de manera individual.