



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

**OPCIÓN DE TITULACIÓN:
NOTAS AL PROGRAMA**

**PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA INSTRUMENTISTA
-VIOLÍN-**

**PRESENTA:
MARGIE ESPINALES CORREA**

**ASESORES:
GABRIELA VILLA WALLS**



MÉXICO, D.F. DICIEMBRE DE 2012.

Índice

Introducción.....	3
Sonata 1 Opus 1 en La menor para violín y bajo continuo.....	4
Jean Marié Leclair	
Sonata para violín y pianoforte en Sol menor BWV1020.....	15
Carl Philipp Emanuel Bach	
Concierto para violín y orquesta No. 1 en Sol menor, Opus 26	25
Max Bruch	
Rag para violín y piano.....	41
Arturo Márquez	
Bibliografía	46
Anexo 1.....	49

INTRODUCCIÓN

Como violinista he tenido la oportunidad de participar en proyectos de interpretación de la música barroca con una visión históricamente informada. La experiencia de acercarme a las obras de mi examen profesional, profundizando en el estilo de cada una, me llevó a considerar usar el violín barroco en la música del siglo XVIII.

El uso de ambos violines conlleva a una profunda concientización en cada postura, ya sea del arco o de la mano izquierda, debido a que las cuerdas de tripa y el arco barroco demandan un cambio radical para la producción del sonido. Las piezas que conforman el presente trabajo nos acercan a estilos y periodos musicales que exigen conciencia del impacto de factores históricos que las caracterizan.

Las primeras dos piezas del programa requieren del violín y arco barroco. En primer lugar, con la Sonata 1, Opus 1 en La menor para violín y bajo continuo de Jean Marie Leclair podemos apreciar la unificación de los estilos, italiano y francés, durante el siglo XVIII. La segunda sonata, de Carl Philippe Emanuel Bach, pertenece al estilo galante y se caracteriza por la utilización de nuevos recursos para la construcción de estructuras melódicas y por la sistematización del acompañamiento obligado. La siguiente obra del programa es el Concierto para violín y orquesta No. 1 en Sol menor, Opus 26 de Max Bruch, donde es necesario cambiar a un violín y arco modernos. Este concierto es considerado como una de las grandes obras del repertorio romántico para violín; demanda una nueva gama de destrezas técnicas que son una muestra del desarrollo del violín en este periodo. Finalmente, el programa concluye con Rag para violín y piano de Arturo Márquez, obra en la que el autor retoma elementos del género *ragtime* y los mezcla con técnicas de composición modernas, motivando al intérprete a un acercamiento a diferentes géneros relativos al jazz. En términos de técnica e interpretación, implica un acercamiento a la música popular.

Sonata 1 Opus 1 en La menor para violín y bajo continuo

Jean Marié Leclair

Jean Marie Leclair fue el violinista francés más importante del siglo XVIII y uno de los más sobresalientes de Europa. Nació en Lyon el 10 de Mayo de 1697 en la cuna de una familia de artistas. Jean Marie fue el primer hijo de Antoin Leclair y Benoite Ferrier. Él y sus hermanos, Jean Marie Leclair *le second*, Pierre Leclair, Jean Benoit y Jeanne Francois iniciaron su carrera como músicos con su padre.

En 1722 fue contratado por la Ópera de Turín como primer bailarín y maestro de ballet. Posiblemente fue allí donde recibió clases de Giovanni Battista Somis, discípulo de Arcangelo Corelli. Se trasladó a Paris con el patrocinio de Joseph Bonnier en 1723 y ahí ese mismo año publicó su primer libro de sonatas para violín y bajo continuo (Pincherle 1952: 51-52). Estas sonatas fueron reconocidas por su originalidad ya que Leclair logró acomodar el estilo francés en la sonata corelliana. A esta nueva manera de componer en la que se unificaba el estilo francés y el italiano, Couperin la llamó “*goûts réunis*” (Zaslaw, “Leclair” en *Grove Music Online*, *op.cit.*).

En el siglo XVIII existían dos tipos de sonata. La sonata *da camera* recibió influencia de la suite, género que había florecido de manera principal en Francia, y era un conjunto de danzas contrastantes. La sonata *da chiesa* era concebida para la liturgia; generalmente tenía carácter serio y constaba de cuatro movimientos (lento-rápido-lento-rápido), y el bajo continuo se hacía principalmente con órgano a diferencia de la sonata *da camera* en la que se podían utilizar otros instrumentos. En esta época existían marcadas diferencias entre los gustos de ambos países. El gusto francés era conservador, se centraba en destacar una ornamentación controlada y una articulación precisa. Por otra parte el gusto italiano se caracterizaba por enfatizar con facilidad los adornos y pasajes rápidos (Schulenberg 2001: 260).

Francia puso resistencia respecto a la introducción de estilos extranjeros en su música, pero la influencia italiana era muy grande. Con el éxito que tuvo la ópera *La Serva Padrona* de Pergolesi surgió la llamada “*Querelle des bouffons*”, movimiento que dio pie a la entrada del gusto italiano en Francia. A pesar de las divisiones que se generó, la unión de estilos fue inevitable.

En 1728 Jean Marie publicó en París su segunda y tercera obra. En este mismo año fue contratado por la primera sociedad de conciertos públicos en Francia “*Le Concert Spirituel*”.

Debutó con 12 apariciones en las que sus sonatas fueron vigorosamente aplaudidas. La reputación que le dio esta sociedad llamó la atención de Luis XV y a finales de 1733 fue nombrado Primer Sinfonista del Rey. En agradecimiento a tal distinción le dedicó el Op. 3, pero en 1737 Leclair renunció a su cargo como músico de la corte porque no le gustaba la idea de compartir el puesto de primer violín con Pierre Guignon, y por esta razón, antes de sentirse en segundo lugar, se retiró (Pincherle 1952: 29-30).

Viajó a Inglaterra en donde conoció a Pietro Antonio Locatelli, y es posible que Leclair haya trabajado con él, ya que existe una notable influencia del compositor italiano en su Op. 5. Juntos viajaron a Amsterdam en donde Leclair trabajó para la princesa de Orange. A ella, hija de George II de Inglaterra, clavecinista y alumna de Handel, dedicó su Op. 9.

En junio de 1743 Leclair regresó a París. Aparentemente estuvo inactivo como violinista en este periodo, sin embargo publicó el segundo libro para dos violines y bajo continuo. Poco después se desplazó a Chambéry en España y se convirtió en músico del infante Don Felipe; a él dedicó su primer libro de conciertos para violín Op. 10.

A finales de 1744 o principios de 1745 publicó su segundo libro de conciertos de violín y compuso su única ópera, *Sciylla et Glaucus*, cuyo tema se basa en *Las metamorfosis* de Ovidio. En este periodo el gusto francés relegó la música instrumental a un segundo plano ya que juzgaban que no era suficiente conocer las reglas de la armonía y la melodía; sin palabras la música era incapaz de significar y por esta razón la música instrumental buscaba siempre aproximarse a la voz humana. Impulsado por esta ideología, Leclair se vio en la necesidad de hacer música para teatro. La ópera se estrenó el 4 de octubre de 1746 en la *Academy Royal de Musique* y fue dedicada a la condesa de La Mark, clavecinista y cantante amateur de gran renombre.

El Duque Gramont contrató a Leclair como primer violín y director de su orquesta privada y trabajó para él hasta que Jean Marie fue acribillado en la madrugada del 23 de octubre de 1764. El 2 de diciembre de 1765 los músicos y coristas de "*Le Concert Spirituel*" le rindieron un homenaje en la iglesia Feuillants de la calle Saint-Honoré. Después de la muerte de Jean Marie, Madame Leclair en 1766 imprimió y publicó manuscritos inéditos, los Op. 14 y 15.

Jean Marié Leclair adoptó un nuevo estilo, impregnado del conocimiento de la técnica italiana y el gusto de la ornamentación francesa, y se convirtió en una de las figuras más importantes de la escuela de violín del siglo XVIII. Practicó todos los golpes de arco y el arte de

distribuir el sonido. Para la mano izquierda desarrolló una técnica de acordes utilizando tres o cuatro cuerdas a la vez y de la misma manera que Locatelli, utilizó los registros que en aquella época eran más agudos de lo que normalmente utilizaban; además usó armonía variada y colorida con modulaciones enarmónicas y progresiones cromáticas. Sin embargo nunca perdió el gusto francés y en su música tomó elementos de las danzas de Lully, de las obras para viola da gamba de Antoine Forqueray y la música para clavecín de Francois Couperin, todo esto aunado a la intención de Leclair de aproximar el violín a la voz humana (Pincherle 1952: 56-68). Cabe destacar que dejó en claro que su música debía ser interpretada como él la escribió¹.

La sonata de Leclair seleccionada para este programa, Opus 1, No. 1 en La menor, (1723) corresponde a una *sonata da camera* –como se mencionó arriba – con movimientos de danza. Para su interpretación es indispensable distinguir las características de tempo y carácter de cada una de las danzas que la conforman. Esta Sonata tiene los siguientes movimientos: *Adagio*, *Allemande-Allegro*, *Aria-Gratioso*, *Giga-Allegro*.

Adagio

El *adagio* francés requiere de una ejecución muy controlada en la ornamentación. Según Quantz el *adagio* francés se distingue por una ejecución limpia con el embellecimiento de las gracias esenciales, tales como las apoyaturas, mordentes, trinos, etc. (Fallows, “*Adagio*”, en *Grove Music Online*, *op.cit.*).

Adagio

Esquema armónico y estructural:

Secciones	A	B	C	D	Puente
Compases	1 -4	5-10	10-16	16-21	21-22
Tonalidad principal	La menor				
Esquema tonal	La menor	Do mayor	Re menor	La menor	La menor

¹ Del *Cuarto libro de sonatas para violín solo y bajo continuo*: “ *Tous ceux qui voudront parvenir à executer cet ouvrage dans le gout de l’Auteur doivent s’attacher à trouver le caractère de chaque pièce, ainsi que le véritable mouvement et la qualité de son qui convient aux differents morceaux. Un point important et sur lequel on ne peut trop insister, c’est d’éviter cette confusion de notes que l’on ajoute aux morceaux de chant et d’expression e qui ne servent q’ua les defigurer...*”

El puente final de este adagio es la unión al segundo movimiento *Allemande-Allegro*.

Allemande-Allegro

La *Allemande-Allegro* es una de las danzas instrumentales más populares de origen alemán del periodo barroco, parte indispensable de las suites francesas y las sonatas italianas. Es de carácter serio y de una velocidad moderada, se escribe generalmente en 4/4 y tiene una forma binaria.

Allemande

Esquema armónico y estructural:

Secciones	A			B				Coda
Compases	0-5	5-10	10-14	14-24	24-36	37-42	42-50	50-55
Tonalidad principal	La menor							
Esquema tonal	La menor	La menor	Mi mayor	Mi menor	Mi mayor	Do mayor	La mayor	La menor

Aria-Gratioso

El *Aria* es un género musical que surgió de la música vocal y tuvo su auge en los siglos XVII y XVIII. El *aria* de esta sonata tiene una forma que se basa en un *refrain* principal que reaparece y se va alternando con diferentes temas intermedios, llamados *couplets*, a manera de *ritornello*. Esto corresponde a la forma del *rondeau*, una de las formas favoritas de los franceses. Dividida en dos partes, la primera está escrita en la tonalidad de La menor y cuenta con un refrán y dos *couplets*; la segunda parte está escrita en La mayor con sus respectivos *couplets*, en simetría con la parte anterior.

Aria- Gratoso

Esquema armónico y estructural:

Secciones	Refrán 1	A	Refrán 1	B	Refrán 1	Refrán 2	C
Compases	0-16	16-38	0-16	38-65	0-16	66-81	82-98
Tonalidad principal	La menor						
Esquema tonal	La menor	La menor	La menor	Mi menor	La menor	La mayor	La mayor

Secciones	Refrán 2	D	Refrán 2	Refrán 1
Compases	66-81	99-127	66-81	0-16
Tonalidad principal	La mayor			
Esquema tonal	La mayor	Fa# Mayor	La mayor	La menor

Gigue-Allegro

La *gigue* es una danza de origen británico que llegó a Francia en el siglo XVII. Tiene una métrica compuesta y forma binaria. La *gigue* de esta sonata es de estilo italiano, en compás de 12/8. Tiene elementos contrapuntísticos y una textura menos complicada y más homofónica que la *gigue* francesa.

Gigue-Allegro

Esquema armónico y estructural:

Secciones	A			B			Coda
Compases	1-5	5-16	16-21	22-28	28-39	39-48	48-58
Tonalidad principal	La menor						
Esquema tonal	La menor	La menor	Mi mayor	Mi menor	Re menor	La menor	La menor

Además de ceñirse a las características de las danzas, la ornamentación es un rasgo esencial de la música francesa porque proporciona carácter y forma a la melodía. En el siglo XVII, no existía una manera sistematizada de codificación y notación de los ornamentos. La mayoría de estos no se escribían debido a la falta de símbolos adecuados, sin embargo, se esperaba que los intérpretes los agregaran en el lugar correcto. Con el florecimiento del repertorio para clavecín y viola se fueron estableciendo con mayor claridad.

En el prefacio de las piezas de clavecín de Jacques Champion de Chambonnières (1670), aparece por primera vez una tabla donde explica cada uno de los ornamentos que utilizaría. Esta “*Table des agréments*” dio lugar a la inclusión de cuadros similares en los prefacios de otras publicaciones en Francia como la de d’Anglebert (*Pièces de clavecín, 1689*) que fue la más detallada y cuyo alcance e influencia llegó a Alemania cuando fue copiado por J. S. Bach entre 1709 y 1714. Estas tablas mantienen un alto grado de consistencia en la interpretación de los ornamentos (Kreitner, “Ornaments”, en *Grove Music Online, op.cit.*). De la misma forma, hice una lista de cada uno de los ornamentos que aparecen en la Sonata Opus 1, No. 1 y proporcioné una breve descripción².

La nomenclatura ornamental presenta variantes de un instrumento a otro. En este caso encontramos la cruz, +, que es el único signo empleado para diversos trinos³. La mayoría de los

² Dicha descripción, está basada en el *Cuarto libro de sonatas para violín y bajo continuo* de Jean Marie Leclair (1943), el *Diccionario de música* de Jean-Jacques Rousseau y el *Diccionario Grove Music Online*.

³ Como lo señala Pincherle: “*En matière d’ornamentation, il suit l’usage constant des violonistes français, pour qui une croix + tient lieu des divers signes affectés...*” (1952: 58).

escritores otorgan a la apoyatura la mitad del valor de la nota del trino, sin embargo, este valor dependerá de la duración de la figura rítmica.

El trino simple es el ornamento más común; se compone de tres elementos que son:

Appuy: una preparación de la nota superior.

Battements: la oscilación correcta de los batimientos.

Point d'arret: la terminación en la nota principal.

Para realizar un trino, se deben hacer batimientos sobre una nota en la misma articulación de arco, iniciando con la nota superior y la velocidad de los batimientos debe ir de acuerdo a la escritura rítmica y tempo de la pieza⁴ (Ej. 1).



Ej. 1. (Adagio Compás 12 - 13)

Trino y cadencia simple: este trino puede estar ligado o separado pero debe ser breve y ligero (Ej. 2 y 3).



Ej. 2. (Aria compás 15-16) Ej. 3. (Aria compás 37-38)

Trino sin terminación: es un trino simple sobre una nota larga. Inicia siempre por la nota superior (Ej. 4 y 5).



Ej. 4. (Adagio compás 14)



Ej. 5. (Adagio compás 22)

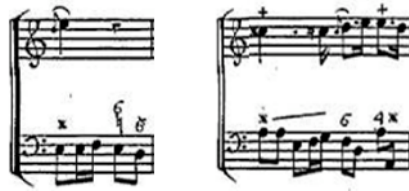
⁴ Todos los ejemplos de la ornamentación están tomados de la Sonata 1 Op.1 de Jean Marie Leclair (1723).

Trino ligado: el trino se toca después del tiempo (Ej. 6).



Ej. 6. (Aria compás 1-6)

Port-de-voix: Es una apoyatura que resuelve hacia arriba por tono o semitono. Este es uno de los ornamentos más utilizados en el barroco francés. Inicia por debajo de la nota principal la cual se puede adornar posteriormente con un trino, mordente o con vibrato (Ej. 7 y 8).



Ej. 7. (Adagio compás 4) Ej. 8. (Adagio compás 15)

Pincé: a este ornamento se le conoce también como mordente y se puede utilizar después de un *port de voix* para ornamentar la nota principal. Marais lo describió como un vibrato producido por el movimiento oscilante de dos dedos presionados uno contra otro (Ej. 9).



Ej. 9. (Adagio compás 4)

Tierce coulée: se escribe como una apoyatura y está entre dos notas que se encuentran a una distancia de tercera. Se utiliza normalmente al final de frase y suena antes del tiempo como una apoyatura corta (Ej. 10).



Ej. 10. (Adagio compás 3)

Trino y *tierce coulé*: es la combinación de un trino simple con *tierce coulé* (Ej. 11).



Ej. 11. (Adagio compás 11)

Double sur le temp: son grupetos de notas que se pueden considerar como una variación melódica y se escriben con un valor rítmico menor (Ej. 12).



Ej. 12. (Allemande compás 4-6)

Double avant le temp: Es un grupeto escrito que adorna a la nota principal y se toca en tiempo débil (Ej. 13).



Ej. 13. (Aria compás 55-57)

Apoyaturas sobre el tiempo: Se escriben como pequeñas notas y se tocan sobre el tiempo (Ej. 14).



Ej. 14. (Allemande compás12)

L'accent: es una pequeña nota ligada después de la nota principal y debe sonar muy ligera; es corta y se toca antes del tiempo siguiente (Ej. 15).



Ej. 15. (Aria compás 2)

Por último, el vibrato también se considera un ornamento y se utiliza sólo en ciertas notas en contraste con el uso en la música romántica, donde brinda un color constante. En el Barroco es una forma de reducir la altura de una nota principal con el propósito de endulzar y suavizarla, y algunos autores, como Marais, incluso indican las notas en las que se debe emplear.

Como conclusión quisiera decir que ahondar en el conocimiento del estilo y las corrientes de la música del siglo XVIII para buscar una interpretación históricamente informada es el punto de partida para lograr una ejecución interesante y convincente. El estudio de esta sonata me dejó un amplio conocimiento de la ornamentación francesa, del estilo de las danzas que la conforman y de las características distintivas entre el estilo francés y el italiano. También obtuve una profunda comprensión de las diferencias entre la técnica del violín barroco y el moderno. Por ejemplo, para la producción del sonido con arco barroco y cuerdas de tripa, se necesita tener mucho contacto con el arco y la cuerda; es necesaria la concentración del sonido en poco arco para lograr una proyección sonora de calidad. Por la naturaleza del arco barroco es normal que el sonido disminuya ligeramente en la punta, mientras que el arco moderno facilita la continuidad y

plenitud del sonido durante una arcada. Por otro lado, tocar el violín barroco requiere de un cambio en la posición de la mano izquierda, debido a que el grosor del diapasón es mucho mayor. Sin soportes como barbada y cojín, es preciso adoptar una nueva técnica. Para los cambios de posición no es necesario sujetar el violín con el cuello y si se requiere hacer un desmangue, se debe apoyar la barba en el cordal para poder desplazar la mano a lo largo del diapasón.

Finalmente esta sonata me sirvió para adaptar mis conocimientos de la escuela moderna de violín a la música antigua, al violín barroco y a una nueva gama de conceptos que me han enriquecido como músico. Honestamente no podría continuar una carrera profesional sin obligarme a hacer un estudio meticuloso y detallado en cada obra a abordar, como el que fue necesario realizar con esta sonata. En primer lugar porque he podido reconocer lo importante que es ser un músico informado y en segundo lugar porque es un mecanismo inigualable para lograr una buena interpretación.

Sonata para violín y pianoforte en Sol menor BWV1020*

Carl Philipp Emanuel Bach

Nació en Weimar, Alemania, el 8 de marzo de 1714 y su niñez y juventud transcurrieron en Cöthen y Leipzig. Fue el segundo hijo de Johann Sebastian Bach y María Barbara Bach. Su padrino de bautizo fue Georg Telemann, director musical de las cinco principales iglesias de Hamburgo y gran amigo de su padre. A los 24 años de edad se graduó de la carrera de derecho de la Universidad Viadrina de Frankfurt del Oder; sin embargo, esta profesión nunca la practicó porque decidió dedicarse completamente a la música.

En 1740 se convirtió en el clavecinista acompañante de la corte del rey prusiano Federico II el Grande, en Berlín. Rodeado de grandes músicos, Federico el Grande dio un gran impulso al desarrollo musical en Alemania del norte. Él consideraba a la música como una vía de escape a sus funciones y, de manera casi obsesiva y para su propia satisfacción, ejerció control en cada detalle de la creación musical de su corte (Bauman1989: 242).

Una de las aportaciones más trascendentales de C. P. E. Bach fue su tratado llamado *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen (El verdadero arte de tocar instrumentos de teclado)* en donde explica los fundamentos para la ejecución del estilo galante y sirve como una guía del arte del acompañamiento. Su libro fue publicado en dos volúmenes. El Vol. 1 (Berlín 1753) resume la práctica de su padre y busca sistematizar la ornamentación. El Vol. 2 (Berlín 1762) habla de la realización del bajo cifrado y la improvisación (Bauman, 1989: 244). Sin embargo, es importante mencionar que la práctica del bajo continuo en la segunda mitad del siglo XVIII se fue dejando poco a poco y es significativo el número de sonatas que llevan a su máxima expresión la escritura para teclado obligado (Wolff, “Bach” en *Grove Music Online, op.cit.*).

A pesar de que escribió una cantidad considerable de cantatas y otras obras sacras, también escribió 150 sonatas y 52 conciertos para teclado, numerosas fantasías, rondós y obras de música de cámara. Durante sus primeros años en Berlín, C. P. E. Bach publicó dos influyentes juegos de 6 sonatas para teclado: las Sonatas “Prussianas” de 1742 y las Sonatas “Wurtemberg” de 1744. Después de 1750 aparecieron seis volúmenes publicados en Hamburgo bajo el título *Fur Kenner und liebhaber (Para conocedores y amateurs)*. El primer volumen contiene seis sonatas y

* Del catálogo de J.S. Bach

los otros cinco incluyen diversos tipos de rondós y fantasías. Los últimos trabajos para teclado de Carl Philipp se centran principalmente en tres géneros: la sonata, que era casi siempre de tres movimientos, rápido-lento-rápido; el rondó y la fantasía, que fueron géneros con mucha más flexibilidad y libertad constructiva.

Carl Philipp dejó Berlín para ocupar la dirección musical en Hamburgo, puesto que tomó a la muerte de Telemann en 1768. Ahí pasó el resto de sus días como director musical de las cinco principales iglesias de esta localidad: San Miguel, Santiago Apóstol, Santa Catalina, San Nicolás y San Pedro.

La carrera de C. P. E. Bach tuvo un final similar a la de su padre, culminando en una gran ciudad después de haber sido músico de la corte. Murió el 14 de diciembre de 1788 en Hamburgo. En la medida en que J. S. Bach fue considerado como el padre de la música de teclado alemán, la reputación de C. P. E. Bach comenzó a desvanecerse.

A pesar de que Carl Philipp tenía toda la escuela de su padre, su manera de componer se dirigió más que nada al estilo galante y al estilo de la sensibilidad o *empfindsamer Stil*. Se convirtió en el principal representante de este nuevo gusto musical específicamente alemán, impulsando con él la sensibilidad y las expresiones íntimas. Señaló que los principales objetivos de la música eran tocar el corazón y mover los afectos y que para ello era necesario tocar desde el alma (Bauman 1989: 250).

C. P. E. Bach fue apreciado por compositores de generaciones posteriores e influyó en el desarrollo del estilo vienés clásico; se sabe, por ejemplo, que Christian Gottlob Neefe, maestro de Beethoven, le dedicó su primer libro de sonatas. Desde el punto de vista didáctico, el tratado de Emanuel Bach fue de gran relevancia en el desarrollo de la música para teclado y una influencia en la música de compositores como Haydn, Mozart y Beethoven.

Para este programa, elegí la Sonata para violín y pianoforte en Sol menor que actualmente es atribuida a C. P. E. Bach, a pesar de que durante mucho tiempo se consideró como una obra de su padre. Ambos compositores cultivaron intensamente la sonata, otorgando al clavecín más importancia y obteniendo como resultado las sonatas en las que los instrumentos tienen la misma jerarquía.

Actualmente se considera como una sonata de C. P. E. Bach porque cuenta con ciertas características de composición, como la construcción melódica y el acompañamiento con notas repetidas, que la sitúan como una obra posterior a la época de J. S. Bach. Sin embargo, existe la

posibilidad de que J. S. Bach haya asesorado y corregido la composición de su hijo. La Sonata en Sol menor se considera como una obra escrita para violín debido a los aspectos relacionados con la estructura melódica; sin embargo, también es importante mencionar que en toda la obra no se utiliza la cuerda Sol del violín, y esto sugiere que puede tratarse de una sonata originalmente compuesta para violín y subsecuentemente arreglada para la flauta, o simplemente de una obra pensada para ambos instrumentos (Eppstein, Hans. "Preface" Henle Verlag, 1978).

Cuenta con tres movimientos. El primero carece de indicación, pero las características de la música sugieren un *Allegro*. Los otros movimientos son *Adagio*, *Allegro*.

(*Allegro*)

Secciones	Sección A	Sección B	Sección C
Compases	1-49	49-99	99-126
Tonalidad principal	Sol Menor		
Esquema armónico	Sol menor	Si ^b mayor	Sol menor

El *Allegro* se divide en tres grandes secciones principales. Comienza con el fortepiano solo, exponiendo el primer tema. El segundo tema lo podemos identificar claramente con la entrada del violín y los elementos que se exponen en esta primera parte servirán para desarrollar el resto del movimiento⁵ (Ej. 1 y 2).



Ej. 1. Primer tema (Allegro compás 1-3)

⁵ Todos los ejemplos están tomados de la Sonata en Sol menor para violín y fortepiano de C. P. E. Bach. *Flute Sonatas II*, G. Henle Verlag, 1981.



Ej. 2. Segundo tema (*Allegro* compás 18-21)

Con la presentación de los temas principales, podemos identificar claramente que, aunque no existía como tal, la forma sonata comenzaba a notarse en algunos rasgos de la música de los compositores de la época.

El uso de notas repetidas le otorgan dirección armónica y melódica al movimiento (Ej. 3 y 4).



Ej. 3. (*Allegro* compás 70)



Ej. 4. (*Allegro* compás 108)

En esta sonata encontramos contrapunto imitativo, el cual es una de las características representativas de la música alemana. Por ejemplo, el bordado armónico, que realiza la mano derecha del fortepiano y la línea que efectúa el violín a contratiempo con un valor rítmico mayor, aparece posteriormente, pero después el violín hace el bordado armónico y el fortepiano repite la línea del violín (Ej. 5 y 6).



Ej. 5. (Allegro compás 25-28)



Ej. 6. (Allegro compás 29-31)

Otra característica que denota los inicios de la forma sonata es la utilización de puentes para unir las secciones (Ej. 7).



Ej. 7. (Allegro compás 40-43)

La sección B comienza con la presentación de los dos temas en el relativo mayor (Ej. 8).



Ej. 8. (Allegro compás 58-61)

C. P. E Bach utilizó armonías paralelas por grados conjuntos, una progresión ascendente y descendente pasando por Sol menor, La bemol Mayor, Si bemol Mayor, Do menor, que regresa con los mismos acordes en sentido opuesto, con la diferencia de que termina en el relativo mayor (Ej. 9).



Ej. 9. (Allegro compás 68-73)

En algunos momentos C. P. E. Bach utiliza una marcha armónica que se mueve rápidamente y va modulando progresivamente con una disonancia creada por la tercera inversión de un acorde de dominante con séptima (Ej. 10).



Ej. 10. (Allegro compás 74-77)

La Sección C es la parte conclusiva y utiliza elementos de los temas principales y, sobre todo, hace uso del contrapunto imitativo.

Adagio

El *Adagio* cuenta con un compás ternario en 9/8 y, como el primer movimiento, también se caracteriza por tener contrapunto imitativo y los grupos de notas repetidas.

Secciones	Sección A	Sección B	Sección C	Coda
Compases	1- 15	16- 33	34- 42	43- 46
Tonalidad principal	Mi ^b Mayor			
Esquema Tonal	Mi ^b Mayor	La ^b Mayor	Mi ^b Mayor	Mi ^b Mayor

Al inicio del movimiento y cada vez que comienza una nueva sección, el violín hace una nota larga como acompañamiento de la melodía que realiza el fortepiano (Ej. 11).



Ej. 11. (Adagio compás 1-4)

Siempre utiliza intervallos consonantes de tercera y sexta cuando el violín y la mano derecha del fortepiano hacen las mismas figuras rítmicas. Cada sección se une por un pequeño puente en contrapunto imitativo que inicia con el violín (Ej. 12 y 13).



Ej. 12. (Adagio compás 14-15)



Ej. 13. (Adagio compás 32-33)

El movimiento termina con una cadencia plagal, donde el violín tiene una nota larga y el fortepiano hace la melodía con un movimiento armónico por la región de Mi bemol mayor sin pasar por el acorde de dominante (Ej. 14).



B. U. IX

Ej. 14. (Adagio compás 42)

Allegro

El tercer movimiento de la Sonata está escrito en compás binario y se divide claramente en dos partes, enmarcadas por el compositor por barras de repetición. En este movimiento encontramos algunos elementos ya vistos, como el contrapunto imitativo y los grupos de notas repetidas.

Secciones	Sección A	Sección B
Compases	1-54	55-121
Tonalidad principal	Sol	Menor
Esquema tonal	Sol menor- Re menor	Sib Mayor- Sol menor

En la primera parte inicia el fortepiano:



Ej. 15. (Allegro compás 1-5)

Esta vez utiliza las notas repetidas por grados conjuntos de manera descendente en el bajo, mientras las voces sopranos hacen un juego de pregunta y respuesta.



Ej. 16. (Allegro compás 6-11)

De la misma forma que en el segundo movimiento, hay un juego de intervalos de tercera y sexta entre el violín y la mano derecha del fortepiano cada vez que los ritmos y los saltos coinciden en ambas voces.



Ej. 17. (Allegro compás 12-13)

La segunda parte inicia con el violín, de manera muy similar a la primera; sin embargo, esta vez los instrumentos se invierten: comienza el violín y lo imita el bajo. También se desarrollan los elementos utilizados anteriormente, creando simetría entre ambos fragmentos.



Ej. 18. (Allegro compás 55)

Finalmente, para abordar esta sonata fue necesario realizar una interconexión y entendimiento de las sensaciones, ideas y emociones necesarias para producir el sonido, tempo y energía adecuados. El primer y tercer movimiento mantienen una energía constante que inicia con el impulso de la primera nota hasta la última, voces que se entretajan, líneas melódicas que nacen unas de otras ya sea como pregunta y respuesta entre el violín y el fortepiano o como si fueran un solo instrumento. Contrastando a esto, el segundo movimiento presenta un tema apacible, también con una energía constante que nos mantiene en un estado de goce y admiración. Su belleza es un reto inmenso para cualquier músico y para su interpretación es necesaria la claridad en la expresión de su discurso.

Para acercarse a esta obra con mayor facilidad propongo que antes de estudiarla se haga una reflexión acerca de las dificultades técnicas que implica y con esto se podrá economizar mucho tiempo de estudio. Para trabajar la coordinación de la mano izquierda y el arco en los pasajes rápidos es necesario estudiar con dobles cuerdas, reafirmando así la postura de la mano y obteniendo con esto una buena afinación. Posteriormente, es importante estudiar por separado los grupos de dieciseisavos que presentan una melodía oculta, hasta entender perfectamente la línea melódica y lograrla resaltar. Estudiar con figuras rítmicas y algunas variantes en el arco en *détaché* y notas largas darán como resultado la seguridad de los cambios de cuerda y un buen sonido. En el segundo movimiento es indispensable controlar el arco en las notas largas: el sonido

debe ir de acuerdo con la melodía del fortepiano, con un ligero *crescendo* que va con la dirección de la frase. Para lograrlo es necesario economizar el arco lo más posible desde el talón, controlando la fuerza que le corresponde a cada dedo de la mano derecha.

Lo más importante, finalmente, es tener muy clara la idea de lo que uno quiere escuchar. Para esto es de vital importancia cantar cada frase para lograr una articulación perfecta, de otro modo el trabajo será musicalmente obsoleto.

Concierto para violín y orquesta No. 1 en Sol menor, Opus 26

Max Bruch

En el estudio de la historia de la música podemos encontrar los nombres de muchos compositores cuyas obras están prácticamente en el olvido, sin embargo existen composiciones que han conservado su popularidad a través de los tiempos. Tal es el caso del concierto en Sol menor para violín y orquesta, Opus 26, de Max Bruch.

Bruch nació en Colonia el 6 de enero de 1838. A los 14 años de edad ganó el premio Frankfurt Mozart-Stiftung lo que le permitió estudiar con Ferdinand Hiller y Karl Reinecke. De 1865 a 1867 fue director musical de la corte de Koblenz y en este periodo escribió su primer concierto para violín y orquesta en Sol menor, dándolo a conocer en la primavera de 1866. A pesar de que Bruch nunca había escrito una obra instrumental de gran fama y no tenía la menor experiencia en la escritura violinística, logró que su concierto en Sol menor inmediatamente se estableciera en el repertorio de los grandes conciertos del romanticismo alemán junto al concierto en Re mayor de Beethoven y el de Mendelssohn en Mi menor. A tal grado fue exitoso que también influyó a Brahms para componer su concierto para violín diez años después (Fifield, “Bruch Max” en *Grove Music Online, op.cit.*).

El estreno del concierto en Sol menor de Max Bruch fue en el instituto de música de Koblenz el 24 de abril de 1866 con Otto von Königsloew como solista. Sin embargo Bruch no quedó satisfecho con el resultado y por esta razón hizo numerosos cambios. Consultó en diversas ocasiones a grandes violinistas como Joseph Joachim, Pablo de Sarasate y Willy Hess, entre otros. Ellos lo asesoraron en cuanto a la técnica del violín, ayudándolo a controlar el virtuosismo de su concierto.

El éxito que tuvo la versión final del Opus 26 se debe en gran parte a las aportaciones de Joseph Joachim, quien propuso la cadencia del primer movimiento. También sugirió la unión del primer movimiento con el *adagio*, recurso que había utilizado Mendelssohn en su concierto para violín⁶.

⁶ Información obtenida del folleto del disco Bruch, M. (1981). Violin Concerto No. 1 in G minor. Op. 26. [Grabado por Shlomo Mintz, violinista., Claudio Abbado: director, Chicago Symphony Orchestra]. En *Violin Concertos. Mendelssohn-Bruch* [CD]. Deutsche Grammophon.

Después de la revisión detallada de la partitura, hubo un ensayo privado del concierto en el Teatro de la Corte Real de Hannover en octubre de 1867 con Joachim en el violín solista y Bruch en la dirección orquestal. El estreno de esta nueva versión fue hasta enero de 1868 en la ciudad de Bremen y ese mismo año fue publicado con la dedicatoria a Joachim.

Aunque Bruch se dedicó principalmente a la música coral, también continuó escribiendo música para violín; en los diez años que siguieron a la composición de su concierto en Sol menor, dio a conocer su segundo concierto en Re menor Opus 44 dedicado a Sarasate, su *Serenade* para violín y orquesta Opus 75, la Fantasía escocesa Opus 46 y en 1891, el tercer concierto para violín en Re menor Opus 58. Lamentablemente, sus composiciones posteriores al Opus 26, incluyendo otras 5 obras para violín, viven bajo la sombra del éxito del primer concierto.

Entre 1867 y 1870 fue director musical en la corte de Sondershausen y después vivió un tiempo exclusivamente de sus composiciones. Más tarde se dedicó a la dirección orquestal y tuvo puestos en Berlín (1878-1880), en Liverpool (1880-1883) y en Breslau (1883-1890). Por último, trabajó como profesor de composición en *Hochschule für Musik* en Berlín de 1890 a 1911, ciudad en la que falleció a los 82 años de edad el 2 de octubre de 1920.

Bruch vivió en una época de agitación e innovación musical dominada por la nueva escuela alemana encabezada por Richard Wagner y Franz Liszt. En contraposición a ellos, Bruch y Johannes Brahms, del clasicismo romántico influenciado por Mozart, Haydn y en especial por Beethoven, se resistieron a esta nueva forma de componer, optaron por un lenguaje diatónico y se basaron en formas anteriores de la música absoluta.

El Concierto en Sol menor Opus 26 de Max Bruch, cuya partitura original se conserva en la Biblioteca Pública Pierpont Morgan de Nueva York, es un concierto romántico, precisamente de esta tendencia clásica de la música romántica. Tiene tres movimientos, *Vorspiel*, *Adagio* y *Finale-Allegro*, que siguen el esquema tradicional (rápido-lento-rápido) y se caracteriza principalmente por su riqueza lírica y melódica. La claridad de su estructura y el virtuosismo y brillantez que se combinan con una gran expresividad, ofrecen una obra grandiosa, digna de la popularidad que ha gozado a través del tiempo.

En el primer movimiento⁷, *Vorspiel* o preludio, Bruch utiliza la forma sonata, la forma por excelencia del periodo clásico, en la que se basa y a la que agrega algunas modificaciones. Inicia con una introducción orquestal en la cual aparecen dos solos del violín principal. Estos solos, con la indicación *ad lib*, otorgan la posibilidad de crear una gran frase que surge desde la nota más grave del violín. Para lograr este fraseo es necesario tener un gran sonido desde el inicio, con el cual se dará origen a un arpeggio que servirá para realizar la reexposición (Ej. 1).

Ej. 1. (Vorspiel compás 1-13)

El tema principal del preludio está acompañado de un ostinato rítmico en el bajo, el cual otorga fuerza al movimiento y se repite varias veces en forma de dialogo entre el violín y la orquesta. Este tema requiere un golpe de arco enérgico, lleno de sonido para lograr la proyección del *fortissimo*. Desde el principio del primer movimiento se puede apreciar el virtuosismo de la parte solista (Ej. 2).

⁷ Todos los ejemplos del análisis del concierto están tomados de la reducción a piano de la editorial G. Schirmer.



Ej. 2. (Vorspiel, compás 15-18)



Ej. 3. (Vorspiel, compás 24-26)

El Tema B es un tema con entidad propia, de carácter expresivo que marca la contradicción entre el drama y la alegría. El tema exige otros elementos interpretativos como amplitud en el sonido y dirección en frases largas (Ej. 4).



Ej. 4. Inicio del tema B (Vorspiel, compás 45-51)

Posteriormente regresa al *Tempo Primo* como una variante del tema principal (Ej. 5). A partir de este momento inicia el desarrollo con un par de escalas cromáticas y arpeggios quebrados descendentes aumentados; el acompañamiento orquestal va por movimiento contrario, orientado sobre un pedal en la dominante (Ej. 6), que termina con un clímax brillante y virtuoso. Una serie de arpeggios que el violín solista realiza, reafirma la tonalidad principal Sol menor, siempre con el ostinato rítmico en el bajo, el cual le otorga dirección, energía y fuerza (Ej. 7). Para la ejecución de este pasaje y lograr la velocidad en los dedos, recomiendo ampliamente estudiar con figuras rítmicas las escalas cromáticas; también el estudio de dobles cuerdas en la parte final del clímax, dará como resultado la seguridad en los cambios de posición y desdoblamiento del arco.

Ej. 5. (Vorspiel, compás 74-75)

Ej. 6. (Vorspiel, compás 89-95)

Ej. 7. (Vorspiel, compás 102-107)

Al finalizar la parte climática del movimiento, aparece un puente orquestal que nos lleva a la reexposición. Se presenta nuevamente el tema de la introducción, se intercalan con la orquesta un par de solos del violín con algunas variantes, y así consigue una remembranza del inicio del concierto (Ej. 8).

Tempo I. (Allegro moderato) Solo, ad lib. pp. string. ff

Tempo I. (Allegro moderato) p cresc. p

Allegro a tempo string. ff

Allegro

Ej. 8. (Vorspiel, compás 145-148)

Finaliza en un *pianissimo*, que se encadena con el inicio del segundo movimiento haciendo una modulación al sexto grado (Mi bemol mayor), la cual prepara la unión con el *adagio* (Ej. 9).

Allegro moderato. Tutti ff

F Allegro moderato. ff

rit. pp

attaca

Ej. 9. (Vorspiel, compás 153-170)

Esquema armónico y estructural del primer movimiento:

Secciones	Introducción	Tema A	Puente orquestal	Tema B
Compases	1-15	15-40	40-45	45-73
Tonalidad principal	Sol Menor			
Esquema tonal	Sol menor Mib mayor	Sol menor Re menor	Re menor	Re menor Sib mayor

Secciones	Desarrollo	Puente Orquestal	Reexposición introducción	Coda
Compases	74-107	108-140	141-153	153-170
Tonalidad principal	Sol Menor			
Esquema Tonal	Sib mayor Re mayor	Sol menor	Sol menor	Modula a Mib mayor

El *Adagio* es conocido como uno de los más hermosos movimientos lentos del repertorio de conciertos para violín, con temas llenos de sensibilidad e intimidad que se desarrollan durante el movimiento. Bruch utilizó la forma *rondeau*, una de las formas más usadas en el periodo barroco. Esta forma se caracteriza por tener un tema principal que reaparece y se alterna con diferentes temas intermedios. El movimiento cuenta con una estructura bien establecida y los cambios armónicos que presentan los estribillos (A) son una muestra de la transformación del *rondeau* en el romanticismo. De hecho parece casi imperceptible al oído la forma, pero analizando a fondo y escuchando con atención, podemos descubrir que una vez más, Bruch se basó en una de las formas antiguas (*rondeau*) para crear el segundo movimiento del concierto.

La primera A es la parte más amplia del *Adagio*; en ella se exponen los temas principales de las secciones A que aparecen a lo largo del movimiento (Ej. 10). El inicio del *Adagio* presenta un tema que contrasta notoriamente con el primer movimiento; es indispensable abordarlo con una gran idea musical en la dirección de la frase, manteniendo siempre la unión del sonido entre una nota y otra.



Ej. 10. Inicio del tema A (*Adagio*, compás 1-7)



Ej. 11. Inicio del segundo tema de A (*Adagio*, compás 16-19)

Con arpeggios, acordes y progresiones cromáticas aparece el tema B contrastando notoriamente con el tema A (Ej. 12).



Ej. 12. (*Adagio*, compás 52-55)

Posteriormente retoma el primer tema de A en Sol bemol Mayor y lo desarrolla orquestalmente (Ej. 13), luego, con la entrada del violín, nos prepara para el tema C (Ej. 14).

Ej. 13. (Adagio, compás 79-83)

Ej. 14. (Adagio, compás 87-92)

El Tema C podría considerarse como el clímax del movimiento. Se mueve armónicamente por Sol bemol Mayor, Si bemol menor y termina en la tónica Mi bemol Mayor. La melodía adquiere figuras rítmicas ternarias y si observamos con atención, el acompañamiento hace una remembranza de la segunda sección del Tema A (Ej. 15).

Ej. 15. (Adagio, compás 98-105)

El Tema A regresa a manera de puente que conduce a B. Empieza con la segunda sección de A en Si bemol Mayor 7, donde la séptima genera un pasaje de mayor tensión armónica, para culminar nuevamente en la tónica Mi bemol mayor. Aparece nuevamente el Tema B con las mismas características de la primera vez, pero en ésta ocasión pasará por Do mayor, Fa menor y Mib mayor (Ej. 16).

Ej. 16. Inicio del tema B (*Adagio*, compás 118-120)

Por último, regresa al tema A y pasando por el cuarto grado, llega a la tónica Mi bemol mayor; esta vez Bruch retoma prácticamente sin cambios el tema del principio pero en un registro más agudo (Ej. 17).

Ej. 17. (*Adagio*, compás 133-147)

Esquema estructural y armónico del segundo movimiento

Con forma rondó (ABACABA), 155 compases en 3/8.

Secciones	A	B	A	C	A	B	A
Compases	1-46	47-63	64-97	97-108	109-118	119-1130	131-155
Tonalidad Principal	Mi b Mayor						
Esquema Tonal	Mib Mayor, Solb Mayor	Sib Mayor	Sib Mayor, Solb Mayor	Solb Mayor, Sib Menor, Mib Mayor	Sib7 Mayor, Mib Mayor	Do Mayor, Fa Menor, Mib Mayor	Lab Mayor, Mib Mayor

El tercer movimiento del concierto, *Finale Allegro Energico*, combina la fuerza y la belleza. Es un movimiento que está en constante crecimiento, con contrastes entre los ritmos de danza y los románticos temas que se intercalan entre sí, culminando con un presto apasionado y progresivo donde el solista y la orquesta llevan al máximo la energía del movimiento. Tiene la Forma Sonata con una variante que consiste en que la reexposición también es el desarrollo. Bruch utiliza el tema principal para simular la reexposición; sin embargo, el impulso de constante crecimiento lo lleva a no reexponer de manera idéntica y a desarrollar con más elementos los temas presentados.

Para la ejecución de este movimiento es indispensable enriquecer la técnica de la mano izquierda; con esto me refiero a que se debe tener un previo conocimiento y desarrollo de habilidades como dobles cuerdas, escalas y distintos golpes de arco. Para abordar la dificultad específica que representa interpretar este movimiento, recomiendo los libros de Carl Flesch, Dont y Schradiek vol. I, II y III.

El movimiento inicia con una introducción orquestal en la que se presentan los elementos rítmicos principales del movimiento (Ej. 18).



Ej. 18. (Finale, compás 1-5)

La exposición aparece después de la introducción. El violín inicia el tema A, con dobles cuerdas, brillante y enérgico, tema principal que se va a desarrollar a lo largo de todo el movimiento con distintas variantes. El acompañamiento del tema A tiene un ostinato que hace referencia al primer movimiento (Ej. 19).



Ej. 19. (Finale, compás 19-22)

El puente que nos lleva al Tema B pasa por Sol Mayor y Fa sostenido Menor. En esta sección hay una intervención del violín solista en la cual aparece un ritmo ternario. Este pasaje puede ser uno de los más difíciles del concierto por la velocidad en los bordados y arpeggios; es muy importante que al tocarlo se tenga un golpe de arco firme y mucho sonido para poder asegurar lo que hace la mano izquierda (Ej. 20).



Ej. 20. (Finale compás 77-80)

El Tema B en Re mayor contrasta radicalmente con el tema anterior. Tiene como elemento principal una melodía que se distingue por su romanticismo y expresividad. Será necesario utilizar ampliamente el arco para lograr un gran sonido, el vibrato debe ser constante y muy expresivo, esto ayudará a obtener una correcta dirección en las frases (Ej. 21).

Musical score for Example 21, measures 103-110. The score is in G major and 4/4 time. It features a violin part with a melodic line and a piano accompaniment with tremolos and chords. Dynamics include *ff* and *sf*.

Ej. 21. (Finale, compás 103-110)

La segunda vez que aparece el Tema A, Bruch lo desarrolla con elementos rítmicos iguales, sin embargo el movimiento armónico es más rápido (Ej. 22). Esta sección tiene una gran cantidad de dobles cuerdas y para lograr una buena ejecución es necesario realizar estudios previos como el Dont, No. 8, Op. 35 y el Schradiek, vol. II.

Musical score for Example 22, measures 179-183. The score is in G major and 4/4 time. It features a violin part with a melodic line and a piano accompaniment with chords. Dynamics include *ff* and *p*. A "Solo" marking is present above the violin part.

Ej. 22. (Finale, compás 179-183)

Musical score for Example 22, measures 192-195. The score is in G major and 4/4 time. It features a violin part with a melodic line and a piano accompaniment with chords. Dynamics include *sf* and *legg.*

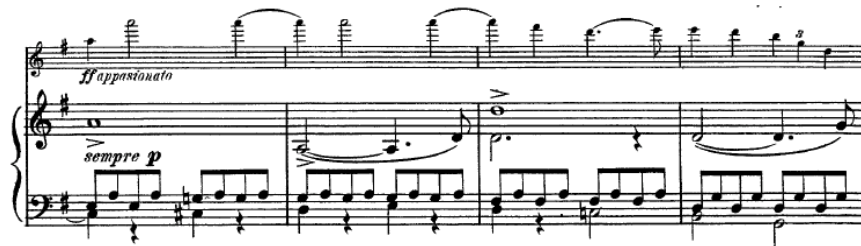
Ej. 22. (Finale, compás 192-195)

El desarrollo del Tema A y el Tema B en esta sección del movimiento es notorio debido a que van aumentando los elementos técnicos virtuosos del violín solista. Progresivamente va creciendo la dificultad técnica y musical. Inicia el desenlace con una remembranza del Tema A, tomando elementos de todo el movimiento con la indicación *stringendo* (Ej. 23).



Ej. 23. (Finale, compás 292-293)

Para enfatizar el final, Bruch escribe un ritmo sincopado en la parte del violín solista, que prepara con mayor energía la coda. En esta parte final, es muy importante reconocer sensorial y auditivamente la ubicación de cada nota debido a que los saltos de octava presentan un alto grado de complejidad (Ej. 24).



Ej. 24. (Finale, compás 304-307)

Presto con fuoco es el final del concierto, una coda donde se acumula toda la energía del movimiento, para la que es necesaria un golpe de arco que demanda un gran control. Para esta coda es necesario estudiar lentamente cada nota con un sonido consistente; para la coordinación de ambas manos recomiendo estudiar lentamente bajando el dedo y después el arco, lo que dará como resultado una articulación precisa (Ej. 25).

Ej. 25. (Finale, compás 320-330)

Esquema estructural y armónico del tercer movimiento:

Secciones principales	Introducción	A			PUENTE		B
Compases	1-18	19-57			58-104		104 - 161
Tonalidad principal	Sol Mayor						
Esquema tonal	Mib, Re, Sol	Sol	Do	La menor, Sol	Sol	Fa#	Re

Secciones Principales	Coda de la exposición	Reexposición Desarrollo		Desenlace	Coda	
Compases	162-180	181 – 280		281-321	321 - 331	
Tonalidad principal	Sol Mayor					
Esquema tonal	Re	Sol, Si, Mi menor, re	Re, Do, La menor	Mi b	Sol	Sol

El concierto de Bruch me ayudó a desarrollar aspectos técnicos, así como resistencia física y mental. Fue necesario profundizar en la técnica del violín romántico, que implica un estudio meticuloso y muchas horas de trabajo individual. Una buena técnica de dobles cuerdas es indispensable para todo el repertorio virtuoso de un violinista, además de ser una excelente manera de trabajar la flexibilidad y movilidad de la mano izquierda. Un error constante consiste en concentrarse exclusivamente en la afinación, olvidando la posición y ángulos adecuados. Por lo tanto yo aconsejo que siempre se mantenga la posición de Geminiani. También es necesaria una sólida técnica de cambios de posición para obtener con claridad los pasajes de arpeggios y escalas que se presentan a lo largo del concierto. Finalmente considero importante mencionar que para producir un buen sonido no se debe ejercer demasiada presión en el arco porque se pierde calidad y resonancia.

Este concierto ha sido una parte esencial en mi formación como violinista porque la disciplina que obtuve con su estudio me dio las herramientas necesarias para continuar con obras de mayor dificultad.

Es curioso que durante mucho tiempo la música de Bruch se haya visto eclipsada por las composiciones de muchos de sus contemporáneos como Brahms y Mendelssohn. Sin embargo en la actualidad su concierto para violín ha sido interpretado por solistas mundialmente reconocidos y es considerado como uno de los conciertos indispensables en la formación de violinistas profesionales de todo el mundo.

Rag para violín y piano

Arturo Márquez

La obra de Márquez se ha caracterizado por buscar un equilibrio entre tradición y experimento. Sus composiciones han sido una exploración constante en nuevos sonidos, técnicas y elementos electroacústicos. Sin embargo, en muchas de sus obras ha mantenido el lenguaje accesible de la música popular urbana, incorporando sus ritmos y sus melodías en el discurso musical convencional. Se trata de alguien que busca en la música de su tierra su propia manera de ser⁸.

Nació el 20 de diciembre de 1950 en Álamos, Sonora. Estudió en el Conservatorio Nacional de Música con Carlos Barajas y José Luis Alcaraz. Se convirtió en discípulo de Joaquín Gutiérrez Heras, Héctor Quintanar, Federico Ibarra y Raúl Pavón en el Taller de composición del Instituto Nacional de Bellas Artes; al concluir dicho taller, el gobierno de Francia le otorgó una beca de perfeccionamiento para estudiar en París con Jaques Castérde en la *Cité des Arts* y tiempo después, la fundación Fulbright le otorgó una beca para estudiar en el Instituto de Artes de California con Morton Subotnick, Mell Powell, Lucky Mosko y James Newton.

Por toda Latinoamérica ha recibido numerosos homenajes y en especial sus danzones se han vuelto cada vez más populares en distintas producciones a nivel internacional. Incluso en Caracas, Venezuela, existe un festival internacional de música nombrado “Arturo Márquez”. Ha sido ganador de la Medalla Mozart, Medalla Dr. Alonso Ortíz Tirado, Medalla de Oro de Bellas Artes de México, “California Institute of the Arts Distinguished Alumnus Award” y el Premio Nacional de las Ciencias y Artes 2009, entre otros.

Arturo Márquez ha recibido encargos de importantes instituciones y festivales como la Universidad Nacional Autónoma de México, la Universidad Metropolitana de México, el Festival Cervantino, el Festival del Caribe, La Feria Mundial de Sevilla etc., y su música ha sido interpretada por una gran variedad de conjuntos de cámara, orquestas sinfónicas y solistas. En la actualidad es investigador en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Música Mexicana, CENIDIM.

La forma de componer de Arturo Márquez me interesa de manera particular porque encuentro en su obra aspectos auténticos de la música popular. Rag para violín y piano es una

⁸En *La Jornada*, en un artículo acerca de Márquez, apareció el comentario “México es un país afortunado en géneros musicales, dijo Arturo Márquez”. Martes 15 de diciembre, 2009.

obra en ritmo de *ragtime*, el único género predecesor del jazz del que se tienen pruebas palpables (Cooke 1998: 27). El origen del jazz se encuentra en el comercio de esclavos que se dio en el siglo XVI, cuando los europeos trasladaron a miles de personas de África al nuevo mundo. Durante este periodo de esclavitud, se mimetizaron en la música los aspectos tradicionales de las tribus africanas con la música europea y americana. La mayor parte de los esclavos que llegaron a América pertenecían a tribus de África occidental y sus tradiciones musicales y dancísticas con el tiempo fueron cambiando, adaptándose a los instrumentos e influencias de la música del Nuevo Mundo y dando origen a diversos géneros como *worksongs*, *shouts*, *gospells*, etc. (Cooke 1998: 7).

El *ragtime* floreció entre 1890 y 1910 y su nombre proviene de la expresión en inglés *ragged time*, refiriéndose a los sincopados y ritmos desplazados que caracterizaban al género y que posteriormente se transmitieron al jazz; es una fusión de música de esclavos con géneros musicales de gente blanca como las polkas y marchas populares de Estados Unidos. A diferencia de otros géneros como el *blues*, espirituales negros y cantos de trabajo, los *ragtimes* se tocaban como estaban escritos y no se improvisaba sobre ellos.

El *ragtime* tiene la estructura y el compás de la marcha, y utiliza ritmos que contrastan con el acompañamiento regular, es decir, un pulso constante de corcheas en el acompañamiento de una melodía sincopada. Uno de los principales exponentes de éste género fue Scott Joplin, primer compositor americano negro de prestigio internacional, quien fundó la Escuela de Missouri de *Ragtime* “clásico” y llegó a ser uno de los compositores de *ragtime* más famoso de su época. Influyó también a algunos compositores europeos como Debussy, Erik Satie e Igor Stravinsky. Fue galardonado póstumamente con el Premio Pulitzer en 1976 por su ópera *Treemonisha*.

Algunos elementos del *ragtime* utilizados en las obras de Scott Joplin, que aparecen en Rag de Arturo Márquez son:

La introducción característica de los inicios de los *ragtimes* con ritmos sincopados y octavados, en compás binario⁹ (Ej. 1).

⁹ Todos los ejemplos están tomados de la partitura original realizada por Arturo Márquez.

Ej. 1. (Rag compás 1-2)

El acompañamiento de marcha típico de un *ragtime* y una melodía sincopada.

Ej. 2. (Rag compás 1-6)

Los puentes que unen los temas en octavas en ritmos sincopados y acordes entre silencios que marcan el principio del siguiente tema (Ej. 3).

Ej. 3. (Rag compás 18-20)

Ej. 4. (Rag compás 55-57)

En el segundo tema, Márquez añade un nuevo elemento, un ritmo sincopado en el bajo en vez del ritmo de marcha (Ej. 5).

Ej. 5. (Rag compás 24-28)

Los cambios de compás de 2/4 a 7/8 y de 2/4 a 6/8, son otro nuevo elemento que Márquez utiliza para cambiar la acentuación y agregar un elemento que otorga a este *ragtime* un lenguaje moderno (Ej. 6).

Ej. 6. (Rag compás 102-111)

Márquez utilizó la mayor parte de los elementos utilizados por Joplin. Sin embargo, las armonías por las que éste *ragtime* se desarrolla son de un lenguaje contemporáneo y mucho más sofisticado que el *ragtime* en su época.

Rag

Arturo Márquez

Secciones	Introducción	A	punte	B	Puente	C	Puente	A	Puente	B
Número de compás	1-2	3-19	20-22	23-54	55-58	59-119	120-124	125-141	142-144	145-176
Tonalidad principal	Sol mayor									
Esquema tonal	Sib Mayor		Sol mayor		Do mayor		Sib mayor		Sol mayor	

En conclusión, Rag conserva la forma tradicional y los patrones de un *ragtime* clásico. Es una mezcla de mis dos mundos: por un lado, el popular que viene de familia y es con el que crecí, y por otro, el de la música académica que es la que he estudiado. Lo elegí porque creo que tocar música popular es indispensable para un músico actual y estoy convencida de que el enriquecimiento cultural y social que se adquiere con el acercamiento a distintos géneros es una herramienta que beneficia y complementa la musicalidad. Abordar un género popular como intérprete implica profundizar en el estilo, escuchar grabaciones de obras representativas, reconocer las características musicales que lo distinguen, descubrir los elementos que hacen que tenga un "sabor" en particular, que a la vez es enriquecido por un conocimiento de su entorno socio-cultural. Sin duda, estos elementos están inmersos en la esencia del género que se está tratando.

Mi interés por la pluralidad, por la búsqueda de estilos nuevos y otros tipos de lenguaje, me ha llevado a encontrar diversos horizontes y pienso que en la vida de un músico es indispensable conocer y dar a conocer siempre música nueva.

Bibliografía

LIBROS

- BACHMANN**, Alberto. "XVII. Analyses of Master Violin Works" en *An Encyclopedia of the violin*. New York, Dover Publications, Inc., 2008.
- BAUMAN**, Thomas. "Courts and Municipalities in North Germany" en *The Classical Era*. United Kingdom, Granada Group and The Macmillan Press Ltd., 1989
- COOKE**, Mervyn. *Jazz*. Eslovenia, Ediciones Destino, 2000.
- PINCHERLE**, Marc. *Jean- Marie Leclair, L'Aîné*. Paris, Editions D'Aujourd'Hui, 1952.
- RANDEL**, Don Michael. *Diccionario Harvard de Música*. Madrid, Alianza Editorial, 2003.
- ROUSSEAU**, Jean-Jacques. *Dictionnaire de Musique*. Paris, Éditions Minkoff, 1998.
- SCHULENBERG**, David. *Music of the Baroque*. New York, Oxford University Press, 2001.
- ZASLAW**, Neal. "Courts and Municipalities in North Germany" en *The Classical Era From the 1740s to the end of the 18th century*. New York, Paperback Octavo, 1989.

SITIOS WEB

- Arturo Márquez "Biography" *peermusicclassical*: Consulta de 10 junio 2012, de
<<http://www.peermusicclassical.com/composer/composerdetail.cfm?detail=marquez>>
- FALLOWS**, David. "Adagio." *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 7 Nov. 2012. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00149>>.
- FIFIELD**, Christopher. "Bruch, Max." *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 7 Nov. 2012. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04122>>.
- KREITNER**, Kenneth, et al. "Ornaments." *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 7 Nov. 2012. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/49928pg7>>
- MACY**, Laura. *Grove Music Online*. Consulta de septiembre 3, 2012, de
<http://www.oxfordmusiconline.com>.
- BRUCH**, Max, *Concierto violín n° 1* (12 junio 2011). Consulta de junio 23, 2012, de
<http://classicmusica.blogspot.mx/2011/06/max-bruch-concierto-violin-n-1.html>.

- MIRANDA PÉREZ, Ricardo.** "Márquez, Arturo." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press. Web. 7 Nov. 2012.
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/44202>>.
- ZASLAW, Neal.** "Leclair." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press. Web. 7 Nov. 2012.
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/16222pg1>
- PALAPA, F., HERRERA C. & MATEOS M..** (martes 15 de diciembre de 2009). *México es un país afortunado en géneros musicales, dijo Arturo Márquez.* Consulta de julio 13, 2012, de <http://www.jornada.unam.mx/2009/12/15/cultura/a05n1cul>.
- SEROTSKY, Paul.** *Bruch (1838-1920) - Violin Concerto No. 1* (n. d.). Consulta de junio 23, 2012, de http://www.musicweb-international.com/Programme_Notes/bruch_vc1a.htm.
- VARGAS, Ángel** (viernes 1 de abril de 2011). *Arturo Márquez deplora la carencia de valores en México.* Consulta de julio 13, 2012, de <http://www.jornada.unam.mx/2011/04/01/cultura/a04n1cul>.
- WOLFF, Christoph et al.** "Bach." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press. Web. 7 Nov. 2012. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40023pg12>>.

PARTITURAS

- BRUCH, MAX .** *Concerto in G minor for the violin with piano accompaniment.* G. Schirmer, New York, 1900.
- DONT, Jacob,** "Études et Caprices pour violon" Opus 35, No.3705 Edition Peters, Leipzig.
- EPPSTEIN, Hans.** "Preface", en *Flute Sonatas I: The Four Authentic Sonatas.* Munich, G. Henle Verlag, 1978.
- EPPSTEIN, Hans.** "Preface", en *Flute Sonatas II: The Three Sonatas attributed to J. S. Bach.* Munich, G. Henle Verlag, 1981.
- FLESCHE, CARL** "DAS SKALENSYSTEM", *Verlag Von Ries Erler/Berlin*, 1987.
- LECLAIR, Jean Marie.** *Premier Livre de sonatas a violon seul avec la base continue*, (Paris, Boivin, 1723). Bressuire, Anne Fuzeau Classique, 1988.
- LECLAIR, Jean Marie.** *Quatrième Livre de sonatas a violon seul avec la base continue* (Paris, l'Auteur, Boivin, Leclerc, 1743). Bressuire, Anne Fuzeau Classique, 1986.
- SCHRADIECK, Henry,** "The School of Violin-Technics" Book I, New York, G Shirmer 1967.
- SCHRADIECK, Henry,** "The School of Violin-Technics" Book II, New York, G Shirmer 1939.
- SCHRADIECK, Henry,** "The School of Violin-Technics" Book III, New York, G Shirmer 1967.

DISCOS

- BACH, J. S.** (1991) Sonata in G minor BWV 1020. [Grabado por: Michael Faust, *flute*; Ilton Wjuniski, *harpsichord*]. En *Bach's Sons to Mozart*. [CD]. GM Recordings.
- BACH, J. S.** (1981) Sonata in G minor BWV 1020. [Grabado por: Steven Staryk, violin y Kennet Gilbert, harpsichord]. En *J.S. Bach. Four Sonatas*. [LP]. Orion Master Recordings.
- BACH, J. S.** (1996) Sonata in G minor BWV 1020. [Grabado por: Arthur Grumiaux violin y Cristiane Jaccottet, harpsichord]. En *Bach: Complete Violin Sonatas, BWV 1014-1023 (CD2)*. [CD]. Philips.
- BRUCH, M.** (1981). Violin Concerto No. 1 in G minor. Op. 26. [Grabado por Shlomo Mintz, violinista., Claudio Abbado: director, Chicago Symphony Orchestra]. En *Violin Concertos. Mendelssohn-Bruch* [CD]. Deutsche Grammophon.
- BRUCH, M.** (1982). Violin Concerto No. 1 in G minor. Op. 26. [Grabado por: Anne-Sophie Mutter, violinista., Herbert von Karajan: director, Berliner Philharmoniker]. En *Mendelssohn-Bruch. ViolinKonzert* [CD]. Deutsche Grammophon.
- BRUCH, M.** (1988). Violin Concerto No. 1 in G minor. Op. 26. [Grabado por: Gil Shaham, violinista., Giuseppe Sinopoli, director, Philharmonia Orchestra]. En *Mendelssohn-Bruch. ViolinKonzert* [CD]. Deutsche Grammophon.
- LECLAIR, J. M.** (2009). Sonata in Am. Op. 1. No. 1 with Harpsichord Accompaniment. [Grabado por: Adrian Butterfield, baroque violin, Laurence Cummings, harpsichord]. En *Jean-Marie Leclair. Violin Sonatas. Book 1*. [CD]. Naxos.
- LECLAIR, J. M.** (1998). Sonata in Am, Op. 1 No. 1 with Harpsichord Accompaniment. [Grabado por: François Fernandez (Violin), Pierre Hantaï (Harpsichord), Philippe Pierlot (Bass Viola da gamba) En *L Leclair: Sonates Pour Violon & Basse Continue Livre I*. [CD]. Naive.
- LECLAIR, J. M.** (2005). Sonata in Am. Op. 5. No. 7 with Harpsichord Accompaniment. [Grabado por: Simon Standage, violinista., Nicholas Parle, harpsichord]. En *Leclair Violin Sonatas*. [CD]. Chandos/Chaconne.
- MORTON, J.R.** (2011). Pacific Rag. [Recopilado por: Allan Sutton]. En *The Ragtime Discography. 1894-1960*. [CD en mp3]. Mainspring, Press.
- Johnson, J.P. (1930) Ragtimes [Johnson James, piano]. En *Snowy Morning Blues*. [CD]. MCA (1991).
- JOPLIN, S.** (1917-18) The Entertainer [Scott Joplin, piano]. En *The Entertainer*. [LP]. Deja Vú (1987).
- MORTON, J.R.** (1926) Doctor Jazz Stomp [Jerry Roll Morton, piano]. En *Doctor Jazz*. [CD]. Jazz Music (1997).

ANEXO 1

Programa de mano

Jean Marie Leclair

Sonata 1 Opus 1 en La menor para violín solo y bajo continuo.

Jean Marie Leclair fue el violinista francés más importante del siglo XVIII. Nació en Lyon el 10 de Mayo de 1697 en la cuna de una familia de artistas. En 1723 publicó su primer libro de sonatas para violín y bajo continuo, obras reconocidas por su originalidad debido a que logró acomodar el estilo francés en la sonata corelliana. Adoptó un nuevo estilo, impregnado del conocimiento de la técnica italiana y el gusto de la ornamentación francesa. En 1728 fue contratado por la primera sociedad de conciertos públicos en Francia “*Le Concert Spirituel*”. Su reputación llamó la atención de Luis XV y a finales de 1733 fue nombrado Primer Sinfonista del Rey; en agradecimiento a tal distinción, Leclair le dedicó su Op.3.

A pesar de la influencia italiana que existía en la música en Francia, Jean Marié no dejó de lado el gusto francés y en su música tomó elementos de las danzas de Lully, de las obras para viola da gamba de Antoine Forqueray y la música para clavecín de Francois Couperin.

Jean Marie fue acibillado en la madrugada del 23 de octubre de 1764 y su muerte hasta hoy sigue siendo un misterio.

La sonata de Leclair seleccionada para este programa, Opus 1, No. 1 en La menor, corresponde a una *sonata da camera* con los siguientes movimientos: *Adagio*, *Allemande-Allegro*, *Aria-Gratioso*, *Giga-Allegro* y pertenece al primer libro de Sonatas para violín solo y bajo continuo, publicado en 1723, dedicado a Monsieur Bonnier *Tresorier General des Etas de Languedoc*.

Carl Philipp Emanuel Bach

Sonata para violín y fortepiano en Sol menor BWV 1020

Carl Philipp Emanuel Bach nació en Weimar, Alemania, el 8 de marzo de 1714. Fue el segundo hijo de Johann Sebastian Bach y María Barbara Bach. Su padrino de bautizo fue Georg Telemann.

En 1740 se convirtió en el clavecinista acompañante de la corte del rey prusiano Federico II el Grande, en Berlín. Una de las aportaciones más trascendentales de C. P. E. Bach durante este periodo fue su tratado llamado *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen (El verdadero arte de tocar instrumentos de teclado)* en donde explica los fundamentos para la ejecución del estilo galante y presenta una guía del arte del acompañamiento.

La carrera de C. P. E. Bach tuvo un final similar a la de su padre, culminando en una gran ciudad después de haber sido músico de la corte. Murió en Hamburgo el 14 de diciembre de 1788.

A pesar de que Carl Philipp tenía toda la escuela de su padre, su manera de componer se dirigió más que nada al estilo galante y al estilo de la sensibilidad o *empfindsamer Stil*.

Para este programa, elegí la Sonata para violín y pianoforte en Sol menor que actualmente es atribuida a C. P. E. Bach, a pesar de que durante mucho tiempo se consideró como una obra de su padre. Ambos compositores cultivaron intensamente la sonata, otorgando al acompañamiento más importancia, obteniendo como resultado las sonatas en las que los instrumentos tienen la misma jerarquía, como esta sonata en Sol menor. Aquí el teclado y la voz superior comparten el papel central. Cuenta con los tres movimientos característicos de las sonatas de C. P. E. Bach. El primero carece de indicación, pero las características de la música evocan un *Allegro*. Los otros movimientos son *Adagio* y *Allegro*.

Esta Sonata se considera como una obra escrita para violín debido a los aspectos relacionados con la estructura melódica; sin embargo, también es importante mencionar que en toda la obra no se utiliza la cuerda Sol del violín, lo cual sugiere que puede tratarse de una sonata originalmente compuesta para violín y subsecuentemente arreglada para la flauta, o simplemente de una obra pensada para ambos instrumentos.

Max Bruch

Concierto para violín y orquesta No.1 en Sol menor , Opus 26.

En el estudio de la historia de la música podemos encontrar los nombres de muchos compositores cuyas obras están prácticamente en el olvido, sin embargo existen composiciones que han conservado su popularidad a través de los tiempos. Tal es el caso del concierto en Sol menor para violín y orquesta de Max Bruch Opus 26.

Bruch nació en Colonia el 6 de enero de 1838. A los 14 años de edad ganó el premio Frankfurt Mozart-Stiftung lo que le permitió estudiar con Ferdinand Hiller y Karl Reinecke. De 1865 a 1867 fue director musical de la corte de Koblenz y en este periodo escribió su primer concierto para violín y orquesta en Sol menor. Se estrenó en enero de 1868 en la ciudad de Bremen y ese mismo año fue publicado con la dedicatoria a Joachim.

Bruch vivió en una época de agitación e innovación musical dominada por la nueva escuela alemana encabezada por Richard Wagner y Franz Liszt. En contraposición a ellos, Bruch y Johannes Brahms, del clasicismo romántico influenciado por Mozart, Haydn y en especial por Beethoven, se resistieron a esta nueva forma de componer, optaron por un lenguaje diatónico y se basaron en formas anteriores a la música absoluta.

El Concierto en Sol menor Opus 26 de Max Bruch, cuya partitura original se conserva en la Biblioteca Pública Pierpont Morgan de Nueva York, es un concierto romántico. Tiene tres movimientos, *Vorspiel*, *Adagio* y *Finale-Allegro*, que siguen el esquema tradicional (rápido-lento-rápido) y se caracteriza principalmente por su riqueza lírica y melódica. La claridad de su estructura y el virtuosismo y brillantez que se combinan con una gran expresividad, ofrecen una obra grandiosa, digna de la popularidad que ha gozado a través del tiempo.

Arturo Márquez

Rag para violín y piano

La obra de Márquez se ha caracterizado por buscar un equilibrio entre tradición y experimento. Sus composiciones han sido una exploración constante en nuevos sonidos, técnicas y elementos electroacústicos. Sin embargo, en muchas de sus obras ha mantenido el lenguaje accesible de la música popular urbana, incorporando sus ritmos y sus melodías en el discurso musical convencional. Se trata de alguien que busca en la música de su tierra su propia manera de ser.

Nació el 20 de diciembre de 1950 en Álamos, Sonora. Estudió en el Conservatorio Nacional de Música y en París con Jaques Castérde en la *Cité des Arts*. La fundación Fulbright le otorgó una beca para estudiar en el Instituto de Artes de California con Morton Subotnick, Mell Powell, Lucky Mosko y James Newton.

Por toda Latinoamérica ha recibido numerosos homenajes y en especial sus danzones se han vuelto cada vez más populares en distintas producciones a nivel internacional.

Rag para violín y piano es una obra en ritmo de *ragtime*, el único género predecesor del jazz del que se tienen pruebas palpables. El *ragtime* floreció entre 1890 y 1910 y su nombre proviene de la expresión en inglés *ragged time*, refiriéndose a los sincopados y ritmos desplazados que caracterizaban al género y que posteriormente se transmitieron al jazz; es una fusión de música de esclavos con géneros musicales de gente blanca como las polkas y marchas populares de Estados Unidos. El *ragtime* tiene la estructura y el compás de la marcha, y utiliza ritmos que contrastan con el acompañamiento regular, es decir, un pulso constante de corcheas en el acompañamiento de una melodía sincopada.

Los elementos del *ragtime* utilizados en Rag de Arturo Márquez son: la introducción característica de los inicios de los *ragtimes* con ritmos sincopados y octavados en compás binario, el acompañamiento de marcha y una melodía sincopada, los puentes que unen los temas en octavas en ritmos sincopados y acordes entre silencios que marcan el principio del siguiente tema. Márquez añade un nuevos elementos como el ritmo sincopado en el bajo en vez del ritmo de marcha en el tema dos y algunos cambios de compás de 2/4 a 7/8 y de 2/4 a 6/8, otorgando a este *ragtime* un lenguaje moderno.