



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

Notas al programa Obras de. Johann S. Bach, Ludwig Van Beethoven, Blas Galindo y Max Bruch

Para obtener el título de Licenciado

Instrumentista en Violín

Presenta

Paulina González Escobar

Asesor de tesis. Dra. Margarita Muñoz Rubio

Asesor de recital público. Mtra. Viktoria Horti Pasztor.

MÉXICO D.F. NOVIEMBRE 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

ÍNDICE

Programa	3
Introducción	4
Capítulo I. Sonata no. 2 en La menor para violín solo de Johann Sebastian Bach	
La técnica del violín desde el siglo XVIII	6
Morfología del violín y el arco	9
El brazo derecho y el manejo del arco	10
El brazo izquierdo y la ornamentación	11
Johann Sebastian Bach	12
Sonatas y partitas para violín solo de Bach	13
La sonata barroca	15
Sugerencias interpretativas	16
Análisis musical	18
Capítulo II. Sonata para violín y piano Op. 12 no. 1 en Re Mayor de Ludwig van Beethoven.	
Las ciudades de Beethoven. Bon y Viena	30
Mecenazgo y el lugar del artista en la sociedad del siglo XIX	34
Obra de Beethoven	37
La sonata según Beethoven	38
Las sonatas para violín y piano	40
Sugerencias interpretativas	41
Análisis musical	42

Capítulo III. Sonata para violín y piano de Blas Galindo.

Algunos datos biográficos	56
El grupo de los cuatro	58
La consagración del compositor	59
Nacionalismo musical mexicano	63
Sugerencias interpretativas	66
Análisis musical	67

Capítulo IV. Concierto para violín Op. 26 no. 1 en Sol menor de Max Bruch.

Datos biográficos	78
El romanticismo musical	79
El concierto para violín Op.26 no. 1 en Sol menor	81
Sugerencias interpretativas	83
Análisis musical	84

Conclusión	95
Bibliografía	96

Programa

Sonata No. 2 en A menor S.1003

Johann Sebastian Bach

Grave

Fuga

Andante

Allegro

Sonata No. 1 en Re Mayor Op. 12

L.van Beethoven

Allegro con brío

Tema con variaciones

Rondó

Suite para violín y piano

Blas Galindo

Danza

Melodía en lento

Son huasteco

Concierto no. 1 para violín en Sol menor Op. 26

Max Bruch

Prelude

Adagio

Finale

Introducción

La música ha estado presente a lo largo de la historia con el hombre, ha sido parte de su proceso civilizatorio ya sea como medio de expresión y de comunicación de emociones; paralelamente, en ella han quedado representadas las características de cada época o periodo en que ha sido creada. Esta representación estilística es notoria en las obras que forman el programa que integra mi trabajo de titulación, cada una de ellas representa un estilo, una estructura musical, un momento en el desarrollo de la técnica, incluso un testimonio de la historia de las mejoras acústicas y técnicas del instrumento.

El objetivo del presente trabajo es, por un lado, conocer por medio de una investigación documental, lo más relevantes de la vida de cada uno de los compositores, entender el contexto social y musical en el cual desarrollo su práctica como compositor y, por otro lado, realizar el análisis musical de cada una de la obras. Ambos trabajos son la base para construir una ejecución más consciente de lo que implica la interpretación musical.

El programa abarca el periodo barroco con la *Sonata no. 2 en la menor* BWV 1003 de Johann Sebastian Bach. Es bien sabido que sus sonatas y partitas para violín son fundamentales para cualquier violinista debido a las dificultades técnicas y musicales que implica, en los movimientos lentos las grandes frases y en sus fugas la dificultad de realización de los acordes. Específicamente, en esta obra trate de dar una perspectiva de lo que fue el violín barroco y su ejecución en la época de Bach, ya que al comprender la diferencias y similitudes estilísticas y técnicas pude encontrar elementos para concebir una mejor interpretación.

Continua el trabajo de las Notas al Programa con el periodo clásico *la Sonata no. 1 Op. 12 para violín y piano* de Beethoven obra representativa del período de transición en el estilo del autor. Debido a que esta es una de sus primeras obras es totalmente de forma, estilo y carácter clásico y, sin embargo, claramente muestra la personalidad de Beethoven con sus grandes cambios de humor que van desde momentos melancólicos, hasta la alegre melodía del Rondó. Los diferentes cambios que nos encontramos en esta obra hacen que el violinista se enfrente al manejo musical de las emociones y al reto de representarlas específicamente cuando el autor lo pide. Esta libertad de expresión musical es un aspecto

nuevo en la creación musical del siglo XIX y que Beethoven engrandece ya que, por primera vez en la historia el músico es dueño de sí, sin ataduras a las cortes, pasa de ser un sirviente a ser un artista.

En lo que concierne a música mexicana, está la *Suite para violín y piano* de Blas Galindo en ella claramente se aprecia el nacionalismo mexicano posrevolucionario del siglo XX, tanto por sus estructuras rítmicas, que recuerdan las danzas étnicas y las parejas bailando, como por la forma de sus movimientos. El desarrollo de la música es muy sencillo en el sentido de que los motivos son muy repetitivos, característica básica de la música folklórica.

Finalmente presento el *Concierto para violín y orquesta en Sol menor* de Max Bruch, que también se ha vuelto un concierto obligado para todo violinista debido a que en él se abordan muchos elementos de la técnica fundamental del repertorio violinístico, como son acordes, los diferentes tipos de arcadas, las dobles cuerdas, entre los más importantes. Es con este concierto con el cual entramos plenamente al romanticismo musical, pleno de pasajes virtuosos, grandes melodías que exaltan todas las pasiones llevándonos de pasajes llenos de dulzura, alegría y a lugares en donde parece no terminar el dolor, sin embargo, el concierto finaliza en un cúmulo de energía y de alegría. Así, Bruch nos lleva a una historia en la cual se involucran los contrarios: el amor y el desamor; el temor y la esperanza; el dolor y la alegría. Con estos contrastes el autor le pide al ejecutante que se involucre más allá de las notas bien afinadas y ritmos precisos, exige que en verdad tengamos un apropiación de su lenguaje y expresemos musicalmente las emociones.

La música no es una adición de compases y notas, considero que conocer todo alrededor de la obra nos ayuda a construir en nuestras interpretaciones una historia, un desarrollo de sus personajes, una trama y un lugar de donde partir y donde terminar la música. Generalmente no se abordan así las obras, es más común solo abrir la partitura y descifrar los pasajes rápidos, estudiar los acordes por separado, poner arcadas, y digitaciones. Sin embargo, si tenemos en cuenta todo lo que hay en torno a una obra, si conocemos lo más posible acerca de ella, podemos situarnos ante la obra con una idea previa, tratar de entender lo que el autor y su época requerían para su creación y ejecución. Este ha sido el objetivo detrás de la investigación plasmada en el presente trabajo.

I. Sonata # 2 para violín solo de Johann Sebastian Bach

Los violinistas tenemos la responsabilidad de conocer la historia del violín para, entre otras razones, comprender las diferencias entre el violín moderno y el violín barroco, no solamente en cuanto al tamaño, la afinación o el peso del arco, sino también para lograr interpretaciones adecuadas de los diferentes estilos nacionales de Europa entre los siglos XVI y XVIII. La historia de la música del violín es la historia de las constantes innovaciones en su tamaño y en los materiales usados en su construcción, pero tal vez lo más importante sea conocer el desarrollo del repertorio desde la diversidad de sus formas, géneros y estilos. En otras palabras, el proceso de estudio del violín se podría definir como el aumento de las capacidades técnicas en relación a las exigencias técnicas y expresivas del vasto repertorio a partir del conocimiento de su historia como instrumento. Esta reflexión nos lleva a preguntarnos cómo interpretar la música barroca en un instrumento que se ha transformado no solo en su construcción, sino en su técnica. El conocimiento de la historia y la técnica del violín, genera en los violinistas una conciencia acerca de la experiencia corporal ya que todos los movimientos están registrados o almacenados en la memoria muscular. Así, para comprender cómo lograr una interpretación musical que logre un balance entre la partitura y la ejecución contemporánea creo necesario hacer una breve revisión de la historia del violín a partir de siglo XVI.

La técnica del violín desde el siglo XVI

De acuerdo con la investigación de musicólogo Pablo Garrido¹ la más lejana referencia sobre la técnica del violín se encuentra en el tratado de 1550 de Grotto, ésta prevalece en la técnica de los violeros, de los laudistas y de los vihueleros del siglo XVI. Algunas opiniones dan por hecho que en el Orfeo de 1607, Monteverdi utiliza al violín de manera muy novedosa en el registro agudo, sin embargo estas afirmaciones pierden de vista que

¹ Garrido, Pablo, *Introducción a la escritura violinística de Johan Sebastian Bach*, Revista Musical Chilena, Vol. 10 no. 49, Chile. 1955, p. 25

Monteverdi utiliza el *Violino Piccolo alla Francese*, instrumento que tenía el tamaño del violín moderno pero que se afinaba una cuarta más alta. De acuerdo con Garrido, Bach también utiliza el *Violino Piccolo alla Francese* en el *Concierto de Brandemburgo No. 1* y en las *Cantatas 96, 102 y 140*.

En Francia, durante el siglo XVII Jean Baptiste Lully revoluciona la escritura del violín con su audaz técnica y por su estilo personalísimo.²

Por otro lado, en Italia el compositor Biago Marini edita en 1620 su *Romanesca*, en esa obra apenas si usa la extensión del dedo meñique para el único Do que aparece en la partitura, en cambio, es el primer documento donde aparece un "trino", ornamento que va a tener universal ejercicio. Llama la atención que en esta obra no recurre a la cuarta cuerda en absoluto. Otro tanto sucede en las obras de su contemporáneo Carlo Farina, quien tampoco usa la tercera cuerda pero en cambio, extiende el registro triple del violín una nota más y aplica, por primera vez, las dobles cuerdas.³

El primer método del cual se tiene registro data de 1645, editado por Zanetti *Il Scolaro per Imperare a Suonare di Violino*; paralelamente el repertorio para violín se sigue incrementando, un ejemplo serían las sonatas para dos violines y continuo y un concierto para violín que Vitalli G. Battista escribe en 1667.⁴ La importancia de estas obras es que se le pide al ejecutante haga uso de diferentes golpes de arco y varias posiciones, es muy sabido que durante esta época e incluso durante, no se ponían, en las partituras, muchas especificaciones en base al estilo ya que era más común que esos conocimientos se transmitieran de un músico a otro. Tanto el método como las obras de Antonio Vitali sirven más que nada como una prueba de que se empieza a tener una preocupación por plasmar especificaciones de ejecución.

² *Ibid.* p. 25.

³ *Ídem.*

⁴ *Ibid.* p. 26.

Corelli y la Escuela Romana

En una época en donde el conocimiento se transmite lentamente con respecto a la rapidez de la actualidad, era necesario que los músicos se trasladaran a otros países para conocer y aprender otras técnicas o incluso para oír otros estilos y técnicas. Este es el caso de Arcangelo Corelli quien tras sus viajes a Francia y Alemania establece, entre otras cosas, el uso del arco entero, dándole soltura por medio del antebrazo y la muñeca libres.⁵ Las limitaciones técnicas, tanto en la forma de apoyar el violín como por el arco imperfecto de la época, no minimizan la obra de este gran músico, al contrario, se convierte en la fuente inagotable que ejercerá amplia influencia en sus contemporáneos. Corelli muere en 1713, cuando Vivaldi tiene 42 años de edad y Veracinni 28, la misma edad de Bach. La admiración de éste por Vivaldi es bien conocida ya que emplea la forma ternaria. (*Allegro, Adagio, Allegro*) y el Concierto Grosso que desarrollará en el concierto para instrumento solista.

Los precursores de la Escuela Alemana

Valentín Hausman se considera el encargado de haber introducido el violín a Alemania en los inicios del siglo XVII. Es Thomas Baltzar (1630-1663) quien es considerado, debido a su gran dominio de la técnica y su virtuosismo, el más grande violinista de sus tiempos, se caracteriza por usar mucho la cuarta cuerda y posiciones muy agudas. Johann Pisendel, alumno de Giuseppe Torelli, es quien tenía el título de primer virtuoso alemán, esto debido a que es considerado de ser el creador de lo que se puede llamar la escuela Alemana.⁶

⁵*Ibid.* p. 26.

⁶*Ibid.* p. 27.

Morfología del violín y el arco

Es muy difícil encontrar en la actualidad violines barrocos en su estado original, la mayor parte de los que conocemos han sido fabricados en la actualidad, partiendo de modelos establecidos o ya existentes. El violín barroco tiene características diferentes al que conocemos hoy en día, la evolución de éste tuvo que ver directamente con los lugares en los que eran usados, en el barroco no existían las grandes salas que conocemos ahora, tampoco orquestas sinfónicas, era usado en música de cámara, como instrumento solista, en pequeñas orquestas y en salones, su transformación se dio por la necesidad de contar con un instrumento de mayor potencia para poder ofrecer conciertos en salas grandes. Esto dio pie a cambiar una de sus características más importantes, las cuerdas.

En el violín barroco las cuerdas deben de ser de tripa lo cual causa un sonido más cálido, excepto en la cuerda sol, ya que esta era de una tripa especial que nadie ha conseguido hacer, algunas personas usan una cuerda Pirastro Oliv, a diferencia de las cuerdas de metal, usadas en la actualidad, es sonido es menor en volumen y la afinación es muy inestable. El violín barroco no tiene barbada ni microafinadores y los trastes son más pequeños que en el moderno. La barra armónica y el alma son más cortas y más delgadas. El mango es más corto y más ancho y se suele afinar en 390 MHz⁷ De modo que su fabricación exige conocimientos de acústica y física, además de una experiencia artesanal. Entre los primeros podemos mencionar a Gasparo da Salo, quien preparan el camino para los afamados Amati, Guarneri y Stradivarius. Antonio Stradivarius, formó la Escuela de Cremona y en sus talleres se construyeron 1.116 violines, de éstos en la actualidad existen clasificados 540 aparte de 12 violas y unos 50 cellos.⁸

En la época de Bach el arco tenía una forma convexa, levemente redondo. De cada una de sus extremidades se sujeta el crin o cerda, en el peso de arco barroco es menos equilibrado a diferencia del moderno que tiene más peso en la punta. Solía usarse un arco más corto que el actual, Veracini y Leclair fueron de los primeros que utilizaron un arco más largo. Sin embargo hasta 1750 fue utilizado por todos los violinistas un arco corto de unos 65 centímetros de largo. Tourte construyó el arco prototipo del arco moderno con una longitud

⁷ Schöder, Jaap. *Solo Violin Works*, Yale University Press New Haven and London, U.S.A., 2007. p. 27

⁸ *Ibid.* p. 24.

de 74 centímetros y una cinta más amplia de pelo y su elasticidad es asunto de gran importancia por el tipo de escritura violinística nacida a comienzos del siglo XX.⁹

El brazo derecho y el manejo del arco

En algunas de pinturas se aprecia que el violín se apoya en la clavícula del violinista en una posición más horizontal, la posición de brazo derecho es más alta, con el arco moderno esto cambia la posición del codo es más bajo con lo cual se puede obtener más sonido. Se empieza a usar, con más frecuencia, la parte superior y movimientos más largos, esto responde también a las composiciones musicales, por ejemplo como en el periodo romántico en el cual las frases suelen ser más largas a diferencia del barroco. Al ser ligero y corto, el arco barroco es de gran ayuda en el desarrollo de un sonido más claro, la agilidad para hacer ritmos ágiles se combina con la flexibilidad, esto contribuye en parte a tener un mejor entendimiento y apreciación del lenguaje de Bach, ligero y rápido. El arco corto contribuye a ser fácil el tocar acordes de cuatro voces con la energía adecuada, esto se tiene que tener en cuenta principalmente en las fugas de de las sonatas para violín solo las cuales están llenas de este tipos de acordes, no se debe de usar mucho arco aunque se toque con el arco moderno. Los golpes de arco barroco están en función del peso de las notas y su lugar en el compás, esto se puede entender por la forma en que estaban ligadas la música y la danza. Las danzas barrocas de bailaban con pasos cortos y saltos, el movimiento continuo del cuerpo, la organización rítmica fuerte; estos aspectos son lo que dan pie a una ejecución de la música barroca, en cuestión del arco, en la cual los movimientos deben de ser continuos y el sonido de las notas largas no tendría que ser cortado ya que esto podría ocasionar cortar la línea melodía y sería como de repente cortar una pierna a la bailarina. Se requieren movimientos económicos y concentrados. Sin embargo los saltos así como las figuras rítmicas con puntillo se integran en un pareos de movimientos interrumpidos que nunca tendría que permitir dejar de resonar la cuerda, al igual que un bailarín que hace un salto, aunque sea por un instante, se interrumpe en el aire, sin embargo no deja de tener una continuidad.¹⁰

⁹ *Ibid.*, p. 24.

¹⁰ Schöder, Jaap. *Solo Violin Works*, Editado por Yale University Press New Hven and London, U.S.A., 2007, p.12.

La mano izquierda

En cuestión de la afinación habría decir que Bach adoptó una afinación temperada, a diferencia de que en el barroco se usó la afinación pura. Actualmente estamos acostumbrados a que la afinación es temperada como el piano en la cual solo las octavas son puras. Los intervalos se clasifican en consonantes y disonantes por sus vibraciones por segundo, su color o timbre viene determinado por los armónicos que se funden en el sonido total. El hecho es que acústicamente la tercera mayor es más resonante que la tercera menor, esto puede explicar en Bach, la preferencia ocasional para un fin importante en una composición en tono menor, el intervalo importante en este contexto es la tercera de picardía. La importancia de esto en la música barroca es que la música se basaba en triadas armónicas. La entonación pura es un problema para los dedos, la distancia es pequeña en los semitonos.¹¹

El uso de cuerdas abiertas y posiciones bajas son a menudo preferibles, esto debido a la polifonía, por ejemplo al permanecer en la primera posición obliga al ejecutante a saltar de una cuerda a otra con más frecuencia, el violinista barroco rara vez usó el mismo dedo para dos notas consecutivas. La música posterior a este periodo trae un uso más frecuente de posiciones altas para responder a la nueva tendencia de tocar una melodía en una misma cuerda en lugar de hacer cambios de cuerda. La práctica moderna también favorece el uso de saltos de posición también porque el arco puede dar un mayor sonido a las cuerdas y obtener una expresión más intensa.

El vibrato ha tenido una función meramente expresiva, se podría decir que es un ornamento. Es un error pensar que en el barroco no se usaba el vibrato, si bien es cierto que no se solía usar con la misma forma que ahora, se podría decir que se usa para adornar el sonido. La variación de la velocidad y la amplitud se permite en virtud del efecto deseado pero nunca es apretado o rígido. Su presencia discreta y a veces apenas perceptible es fácilmente comparable con la vibración de las cuerdas al aire. Se utilizó en el efecto *messa di voce*. Cuando una nota larga poco a poco se ensancha a un clímax y luego decae antes de asumir la melodía, el vibrato añade peso al sonido.

¹¹ *Ibid.* p. 19.

En cuestión de ornamentación hay varias formas que pueden ser consideradas: añadir notas ya sea por disolución de una nota larga en varias notas breves; trinos apoyaturas, mordentes, grupetos o arpeggios. Bach no siempre escribe esto en sus partituras, sin embargo es aceptable e incluso se ha vuelto como tradición, añadir algunos de estos elementos, sobre todo en las secciones repetidas. Para adornar una frase no nadamas se puede adicionar notas, también se puede agregar distintos golpes de arco generalmente esto se hace en las repeticiones.

Johann Sebastian Bach

Hablar de la vida de Bach es una tarea difícil por lo extenso de la bibliografía que parte del trabajo de Forkel¹² hasta las aportaciones más recientes. Desde la historia de la música se ha planteado que a partir del conocimiento de la vida de los compositores se pueden encontrar claves para lograr mejores y más documentadas interpretaciones. Sin embargo, para los objetivos de este trabajo esa tarea si se quiere evadir la mera repetición de fechas y datos personales que no aportarían ninguna perspectiva novedosa. Se prefiere, entonces, abordar la obra de violín solo que constituye, sin duda, el testimonio fehaciente del genio musical de Bach.

Bach antes de ser clavecinista y organista fue violinista. Desde pequeño estudio el violín y cuando egresó del colegio de Lüneburg estaba ya en condiciones de desempeñar funciones de violinista en la orquesta de la corte de Weimar. Más tarde no descuidó el violín y es sabido que tenía una marcada preferencia por la viola, instrumento que tocaba en las reuniones de música de cámara, para estar, en cierta manera, en el centro de la ejecución. Escuchando las otras partes desplazarse por arriba y por debajo de la que él se había hecho cargo, gozaba mejor – según decía- de la fascinación de la polifonía.

Ignoramos si tenía virtuosismo violinístico, pero podemos afirmar al menos que poseía a fondo la técnica de los instrumentos de arco y conocía todos sus recursos. De otra manera no hubiera escrito para tales instrumentos algunas obras, donde, explotando hábilmente sus

¹² Forkel J, A, *Bach, México*, Fondo de Cultura Económica, 1966. p. 19

posibilidades, los hace alcanzar efectos de tal naturaleza que casi los convierten en instrumentos polifónicos e independientes.

Al trasplantar el estilo polifónico al violín no hizo sino seguir una tradición alemana, pues los violinistas germanos, sin llegar a competir técnicamente con los italianos cultivaban el juego polifónico en sus instrumentos y hasta obtenían en este sentido muy extrañas combinaciones.

Sonatas y Partitas para violín solo de Bach

Las tres sonatas y partitas fueron compuestas en Köthen hacia 1720 y es imposible establecer si el manuscrito original es de la mano de Bach o de Anna Magdalena, porque en esa época, sus respectivas caligrafías se asemejaban extraordinariamente.¹³ Tiempo después, este manuscrito perteneció al clavecinista Palschau de San Petersburgo, y después de su muerte acaecida en 1814, fue vendido como un lote de papeles viejos, aun pequeño comerciante. Georg Pölchau, un gran coleccionista de manuscritos de Bach, se enteró y lo compro, salvando así las sonatas del maestro que, de otra manera, hubieran sufrido el prosaico destino de servir para envolver manteca. Anna Magdalena hizo una nueva copia en Leipzig una nueva copia de esas *Sonatas y Partitas* y las reunió con las *Sonatas para violoncello solo* en un cuaderno cuya tapa lleva la siguiente inscripción:

*Violino solo: senza Basso, Composée par Sr. Jean Seb. Bach, Maitre de la chapelle et
Directeur de la music á Leipzic. Ecrite por Madame Bacen, con Epouse*

La obra general de Bach queda relegada al olvido apenas desaparecido el Maestro. La razón: muere en 1750, en el fragor de una mutación de los patrones culturales y espirituales de una sociedad.¹⁴ Entre los nuevos estilos se encuentra el Rococó y otras corrientes estilísticas que desembocan en el clasicismo las cuales abandonan el lenguaje polifónico: triunfa el sentido tonal de la armonía y de la melodía. Dice Riemann: "logró coordinar en

¹³ Schweitzer, Albert, *J.S.Bach El músico poeta*, Editorial Ricordi Americana, Buenos Aires, Argentina, 1980, pp. 158.

¹⁴ *Ibid.* pp.158.

un todo rigurosamente armónico las voces polifónicamente desarrolladas".¹⁵ Pero, como ya se mencionó, la polifonía ya no ocupa el interés de los compositores, no es el vehículo ideal para la expresión de las ideas y sentimientos Ferdinand David, hacia 1829, exhuma las *Seis Sonatas*, su técnica virtuoso-romántica pretende reactualizar la obra cumbre de la literatura del violín. Su contemporáneo Ole Bull, incorpora estas obras usando un arco semicurvo, pero Bull no tuvo seguidores y, como escribe Albert Schweitzer, "los violinistas persistieron en maltratarlas con el arco recto" y Schweitzer, con un admirable espíritu del patrimonio bachiano, ha insistido en que sólo mediante el arco convexo puede llegarse a un cabal conocimiento de esta literatura violinística. Sus experimentos y los de sus seguidores, no han tenido éxito práctico.

La técnica actual ha demostrado ampliamente que la escritura polifónica es perfectamente accesible. Ciertamente es, la llamada técnica de "batterie", que se emplea para tocar los acordes de tres y cuatro sonidos, tiene sus "peros", ya que al quebrar los acordes en arpeggios, aunque veloz y graciosamente, resultan asperezas de arco que, por lo general, el oyente atribuye a la rudeza o impericia del ejecutante. La verdad es que estas impurezas son insalvables, pero afectan en grado mínimo al concepto estructural de la obra misma y aquí cabría preguntarse si interesa más el medio que el fin.

La trascendencia de la obra para violín solo, radica en su polifonía "Ya Corelli había sabido dar al violín cierta polifonía y ejecutar sobre éste el "fugato"; sin embargo, no había podido renunciar al acompañamiento de cembalo".¹⁶ Podría decirse de Baltzar, Niccola, Mattei, Schmelzer, Biber, y Bruhns, quienes, escribiendo polifónicamente para el violín, no se aventuraron a escribir sin un "continuo" como acompañamiento.¹⁷ Antes de Bach, los alemanes Strungk, Walther y Bruhns, para citar a unos pocos, también usaban las posiciones agudas (con más audacia que los italianos), los pasajes en dobles cuerdas y

¹⁵ *Ibid.* p. 159.

¹⁶ Garrido, Pablo, *Introducción a la escritura violinística de Johan Sebastian Bach*, Revista Musical Chilena, Vol. 10 no. 49, Chile. 1955 p. 29

¹⁷ *Ídem.*

recurrían, sin temor, a las cuerdas tercera y cuarta, que los italianos esquivaban.¹⁸ Nada nuevo pareciera haber, entonces, en estas *Seis Sonatas*. Su trascendencia, entonces, radica en su estructura formal y sus dificultades técnicas.

La sonata barroca

Originalmente fue una pieza instrumental sin esquema formal fijo y destinado a ser tocada con instrumentos en contraposición con la cantata que era una composición para ser cantada. En la segunda mitad del siglo XVII la palabra sonata indicaba una serie de piezas diferentes en tempo y afín a la suite, con la diferencia fundamental de que la sonata estaba formada por piezas de música pura, es decir no derivadas de las formas de danza. En el periodo barroco se desarrollaron dos formas de sonata claramente diferenciadas, la sonata de cámara (*sonata da camera*) y la sonata de iglesia (*sonata da chiesa*)

La sonata de cámara provenía de la Chacón y del Madrigal y constaba de un preludeo y entre dos o cuatro movimientos (algunos con carácter de danza, como el minueto), consistía en una sucesión de danzas estilizadas, la derivación de la danza o de la canción confería a la forma de los diversos trozos o tiempos, el tipo binario y en dichas condiciones la sonata se confundía con la Suite.

La sonata de iglesia es consecuencia de la evolución de ricarcere y del motete y constaba de cuatro movimientos 1- Lento, 2- Rápido (compuesto generalmente en estilo fugado), 3 Lento- (cantábile y homófono) y 4- Rápido. Destinada a preceder una cantata y que se componía a una sucesión de trozos de carácter, más bien austero, derivados de la fuga y del motete. La derivación contrapuntística originaba una tradicional dependencia de la forma de la fuga para todos los trozos rápidos mientras que los lentos eran casi tan solo introducciones o intermedios.

Los primeros creadores de la sonata fueron Giovanni Legrenzi, G.B. Bassani, A. Corelli, G. Tartinni etc. Con la evolución de la forma de los distintos tiempos fue transformándose,

¹⁸ *Ibid.* p. 30.

de lo cual resulto el primer tiempo de sonata con dos tema y del tipo complexivamente ternario

La sonata barroca fue durante mucho tiempo monotemática y de forma bipartita, es decir, un solo tema y estructura total en dos partes. Se diferencia de la forma binaria de los tiempos de la suite en que la sonata aparece la idea de desarrollo, con cadencia en la dominante, en el tono relativo o en un tono afín y la vuelta al tema en la tonalidad principal. Tanto en la sonata de cámara como en la de iglesia, el violín era un instrumento predominante y se solía escribir para violín y bajo continuo y aun más, para dos violines y bajo. La *sonata a solo* consistía en una obra de las características descritas y escrita para un solo instrumento, generalmente el violín.

Sugerencias Interpretativas

Considero que la mayor dificultad que tiene esta obra radica en la polifonía, es bueno probar, los acordes, con un arco barroco, debido a la forma curva se siente más fácil ejecutar los acordes, sin quebrarlos. Creo que tener estas sensación en la memoria puede ayudar a darnos cuenta de cómo debió de ser, sin embargo al momento de tocar con el arco moderno, debemos tener en cuenta no apretar el arco ya que esto restara armónicos en los acordes, debido al arco moderno, los acordes de cuatro voces es recomendable tocar primero las dos notas inferiores y después las otras dos, esto debe de hacer con agilidad para que no se pierda la línea melódica. Es importante resaltar que en lo que compete a la fuga en los compases 40, 91, 92,93, 272, 273 y 285, los acordes pueden ser ejecutados al contrario, es decir primero las dos notas superiores y después las dos inferiores, esto es porque el tema se encuentra en el bajo y se hace con el fin de que se distinga, esto al principio resulta muy incomodo, pero es porqué no estamos acostumbrados a hacerlo de esta forma.

En lo que compete al tercer movimiento, Andante, es muy importante que no se pierda la línea melódica, para esto sugiero tocar varias veces solamente esta línea, hasta que quede muy claro cuál es la voz principal, una vez que se entienda, se puede tocar como esta

escrita. Lo que se tiene que tener presente es que de cierta manera en el mismo arco ya sea para arriba o para abajo, se debe de dar más peso siempre a la cuerda que este cantando.

Interpretar las sonatas y partitas de Bach para violín solo, implica muchos retos, como ya lo he explicado, en sentido de los acordes pero hay otras cuestiones, incluso a veces depende de quién sea el maestro que te supervisa la ejecución, he encontrado, tomando clases maestras, que hay discrepancias entre los maestros, por ejemplo en las digitaciones, hay quienes consideran que se debe usar cuerda suelta cada que se pueda, para aprovechar los armónicos y no utilizar posiciones altas, sin embargo hay quienes piden todo totalmente digitado para que el color no se pierda, aunque he encontrado una coincidencia en todos, los pasajes en los que solo se encuentra una voz como el caso de todo el cuarto movimiento y en los episodios de la fuga, la arcada no es suavemente articulada.

Musicalmente el reto que implica es saber distribuir a la tensión y distensión a lo largo de cada movimiento y de la sonata, ya que es muy larga y teniendo en cuenta que solo es un instrumento se debe de tener bien entendido la función de cada voz.

Cada sonata o partita para mi representa una historia completa, comparable a mi modo de ver las cosas, a una novela con movimientos lentos en donde las melodías son largas y bien conectadas unas con otras. Si bien lo que me motivo a estudiar esta sonata, es el segundo movimiento; para mí, es de lo más hermosos que se ha escrito para violín. La sonata te pide que seas multifacético, me refiero a que hay partes o movimientos.

Si, es un hecho que el violín y el arco que usaban en la época que esta obra fue escrita, es prácticamente otro instrumento, pero en la obra hay una muestra de que el lenguaje musical sigue siendo el mismo. Nunca he estado muy de acuerdo en aplicar lo que nos ha llegado como “reglas” interpretativas, me refiero por ejemplo; cosas como que todos los primer tiempos son arco abajo, ¿Por qué? Si con el arco moderno se supone que deberíamos de tener la misma calidad de sonido tirando para arriba o para abajo, eso se hacía por que el arco barroco es muy ligero en la punta, o que todos los trinos inician en la nota superior, si es verdad que esa era la inclinación de la época, pero hay veces que si se inicia con la nota superior se pierde la melodía y prácticamente estamos haciendo un arreglo. Es importante tener en cuenta las diferencias del instrumento para tener claro que cosas se debe de

encontrar la manera de compensar las dificultades que esto implica, pero también hay que mencionar que no estamos en desventaja con respecto al violín barroco, considero que es al contrario, podemos aprovechar cosas, como la resonancia que es mayor o el arco moderno que por su peso equilibrado nos facilita agilidad.

Análisis musical

Primer movimiento. Grave.

Este primer movimiento se presenta a cumplir una función de prelude ya que es una pieza breve de carácter improvisatorio que se toca como introducción a otra composición, como una fuga. A menudo el prelude y la fuga se escriben en la misma tonalidad, pero en este caso el prelude va a base de modulaciones y al final queda suspendido en la Dominante a fin de preparar con más eficacia la entrada de la fuga.

Su forma es fantasía, es una composición que no sigue ninguna de las formas tradicionales con un carácter de improvisación.

Empieza con un acorde de Tónica que y a lo largo del primer y segundo compas el bajo hace una escala descendente melódica. La voz más aguda lleva la melodía la cual desarrolla con escalas descendentes y ascendentes. Ejemplo 1 básicamente está en la tonalidad de la menor

Compas 1 y 2

Grave.

La menor i $G\#dim7\ vii^\circ$ $F\ VI$ $Am6/4\ i$ $Dm\ iv$ $B\ II$ $G\#dim7\ vii^\circ$

El movimiento está organizado en dos partes que van del compas 1 al 12 y del 12 al 21 y medio

La sección entre los compases 9 y medio al 12 esencialmente está en mi menor, corresponde exactamente a la sección de las barras 19 al 21 y medio que nos lleva de nuevo a la menor

Compas 9 al 12

Annotations for measures 9-12:

- Escapes
- nota de paso
- Escala m. melodica de Am
- Chords: Em i, G#dim ??, G III, A#dim7 (VII/V), Em K6/4, B V, Em i, Dm iv, Am i, G#dim vii°
- Other: 6 C#dim7 (VII/VII), D#dim7 vii°, B7

Compas del 19 al 21

Annotations for measures 19-21:

- viii°7/V/vii
- escala menor de G o v menor
- v9/VII
- i6
- vii°7/V
- se reitera la tónica y quinta del I grado
- i64
- n.p.
- i

En el compas 21 tercer tiempo se encuentra una breve coda que reitera la línea del bajo del principio y viene a descansar en la dominante

Compas 21 Y 22

Annotations for measures 21-22:

- otra vez el F V7
- i
- V/iv
- iv6
- V64/V
- V para enlazar la fuga
- tr

B. W. XXVII. (4)

es curioso como iii F juega un papel de V dominante de Do pero enlaza los motivos

FUGA

La fuga es una composición; escrita en estilo polifónico, contrapuntístico a dos, tres cuatro o más voces, y estructurada conforme a un plan formal que, en esencia, consiste en la repetición de un tema y de su imitación, llamado motivo o sujeto al que acompañan uno o más temas secundarios llamados motivos o contrasujetos libres entre las repeticiones.

La estructura de la fuga consiste en una serie de exposiciones y episodios

La exposición es la parte donde se presentan los elementos temáticos fundamentales.

Consta de la presentación del sujeto, la respuesta y el contrasujeto

La contraexposición son las partes en que se imita la exposición. La primera exposición se presenta en la dominante y tres exposiciones más una en el relativo otra en el tono de la subdominante.

Episodio o divertimento se intercala entre la exposición y contraexposición y preceden a todas las exposiciones, estos episodios se forman con diseños de ideas del sujeto o contrasujeto e incluso una idea nueva.

La coda es un fragmento para terminar la composición al que se da sentido conclusivo o bien con acordes cadenciales finales.

Las tres fugas en solitario constituyen un logro único en el arte de escribir para un solo violín, y el ejecutante puede a veces sentirse como un malabarista manipulando tres o incluso cuatro bolas al mismo tiempo. La comparación no es descabellada, ya que tanto jugar y hacer juegos malabares contener un elemento de la desfachatez que asombra al oyente del espectador. ¿Por qué? Debido a que tanto los "actos" desafían las expectativas comunes y requieren en el intérprete un grado común de la concentración mental y muscular. En una fuga que hacer frente a un número de voces que proceden de forma independiente, ya pesar de que la mano izquierda puede comprender tres y cuatro partes acordes sin mayores problemas, el arco no puede seguir varias líneas rítmicamente independientes

Exposición

La fuga comienza presentando el tema en la contralto de compas 1 al 3 en el 5° grado apoyándose en el re# de V/V, posteriormente del compas 3-5 el tenor tiene el tema y

aparece el contrasujeto 1. Del compas 5 al 7 aparece el contrasujeto 2, del compas 7 al 9 presenta el tema la soprano acompañada del contrasujeto 2.

Compas 1 al 9

Sujeto Fuga.
Respuesta

Contraexposicion

Apartir del compas 9 al 44 empieza una progresión principalmente en el 5° grado formada por la cabeza del tema , la cabeza del contrasujeto 2 y se agrega una coda la cual se compone de una escala descendente formada por tetracordes mayores del compas 16 al 28. Es la segunda parte de la progresión la cual se caracteriza de negras cromáticas las cuales son extraídas del contrasujeto 2. Del compas 23 al 28 se invierten las voces.

Compas del 9 al 28

Como un recurso muy recurrente en todas las fugas en la contralto en el compas 39 vuelve al tema con la segunda parte de esta en espejo, una octava debajo de cómo se presentó la primera vez.

Compas 1 a 3



Compas 39 y 40



El primer episodio aparece del compas 45 al 60 aparece nuevo material sin que tenga que ver con algún material antes presentado tiene algunas apariciones del contrasujeto 2

La segunda exposición va del compas 61 al 93 en la que aparece el sujeto y el contrasujeto 2

Del compas 74 al 80 los papeles de la voz cambian cada dos compases produciendo grupos que intercalan las negras cromáticas muy similar a la progresión de la primera exposición

Compas 74 al 80



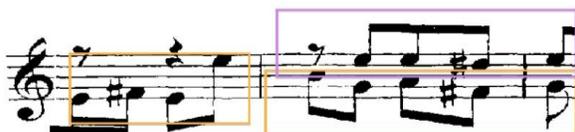
Segundo episodio del compas 94 al 124 similar al primer episodio sin nada que ver con lo anterior y con presentaciones del contrasujeto 2

La tercera exposición se da del compas 125 al 145 esta exposición se caracteriza de presentar el tema invertido del compas 125 al 127, 127 al 129 y del 139 al 141

Compas 125 al 129



Compas 139 al 141



Del compas 141 al 156 aparece el tercer episodio la característica de este el que es a 4 voces y de nuevo con intervención del sujeto 2

Compas 151 al 156



La cuarte exposición se podría decir que va el 156 al 204 esta vez aparece una serie de exposiciones del sujeto con pequeños episodios intercalados entre las exposiciones

Compas 174 al 191



El episodio número cuatro viene del compas 204 al 220 es en el único episodio en el cual no aparece el contrasujeto 2

Quinta exposición y ultima va del 221 al 232

Quinto episodio y ultimo va del 232 al 247

La coda empieza en el 248 presentado el tema en su forma original y en inversión

Compas 248 al 250



Compas 280 al 284



La cadenza empieza en el compas 286 al final la cual se caracteriza por la escala de la menor melódica concluyendo con un acorde de la menor luego V grado y finalmente utiliza la tercera de picardía.

Compas 286 al final



La fuga de un menor consiste en contar con algunos elementos motivicas dispuestos, como en un caleidoscopio, en una configuración constante cambio armónico. En la realización de su plan maestro, Bach muchas inserciones cortas casi exposiciones entre los períodos de más episódicas. La fuga pasa a través de muchas claves: de menor a menor E (confirmado en el compas 73), a C mayor (confirmado en el compas 103 y de nuevo en 133), seguido rápidamente por E menor (compas 137), luego a Sol mayor (compas 166), de vuelta a mi menor (compas 189), a re menor (compas 232) y, por último, a través de varios rodeos, de nuevo a la tecla de inicio en el compas 280. La sucesión de las relaciones clave es el pegamento que une el material motivico en un argumento lógico.

Cuarto Movimiento Allegro

. Estructuralmente, consiste en exposiciones motivicas y series de variaciones y modulaciones de motivos, de semejante duración y de forma continua (sin pausas). Los motivos se van repitiendo como factor estructurador volviendo a algo insinuado con anterioridad.

El movimiento se encuentra dividido en dos secciones.

Sección A

Armónicamente, la primera inicia en la tonalidad propia del movimiento, que es la menor, para modular al quinto menor, es decir mi menor y permanecer en esta tonalidad la mayor parte del movimiento.

Al iniciar, los primeros 6 compases reafirman la tónica.

El primer motivo, estructurado y basado en el acorde de la tónica,

varia inmediatamente incluyendo la sensible

que tan solo reafirmara la tonalidad principal. Se observa

además un aceleramiento rítmico del fluir de dieciseisavos que se recupera de nuevo a los dieciseisavos.  Este aceleramiento tendrá un carácter motivico persistente a lo largo del todo el movimiento.

Los compases 7 y 8 inician un movimiento armónico descendente

que resultara en la primera serie de

dominantes secundarias.

lo desembocara en la modulación a mi menor en el compas 14.

Partiendo del último tiempo del compas 15 y todo el compas 16, hay un breve movimiento modulante que sigue un trazo melódico (notas encirculadas) para llegar a una aparente recapitulación de la tonalidad original (la menor).



Sin embargo es solo aparente ya que el discurso continúa en mi menor.



Los últimos cuatro compases (21 al 24) son un énfasis en la dominante y la sensible para concluir en la tónica de la tonalidad mi menor.

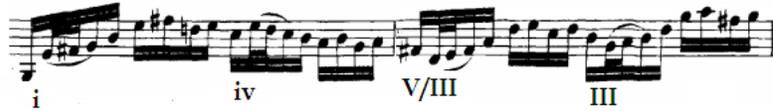


La segunda parte comienza en la nueva tonalidad de mi menor. Se presentan seis compases (compases 25 al 30) únicamente en la tónica, durante los cuales se suceden cuatro motivos.



Después comienza una larga sección modulante de frases concatenadas que irán alejándose paulatinamente de la tonalidad prevaleciente de mi menor.

A partir de este compas, inicia un nuevo dibujo melódico



Del cuál inicia una larga sección modulante (compases 35 al 41) que va a desembocar en una nueva modulación a do mayor en el compas 42.

Sección modulante

Musical notation for a modulating section (measures 35-41) in E minor, showing a sequence of chords: i, VI, V/III, III, V/III, III, V7/II, II, V7/VI, VI, IV, vii, V7/VI, VI, V/II, V7/II, iv, ii, V7/VI, and Do mayor: I.

Tras dos compases de modulación (49 y 50) e insistiendo sobre un V7/vi retornara a la tonalidad principal de la obra, que es la menor.

Musical notation for a modulating section (measures 49-50) in E minor, showing a sequence of chords: V, V7/vi, vi, V, V7/vi, and la menor: i.

En los siguientes cuatro compases (52 al 55) juega a alejarse un poco de la tonalidad restablecida para, tras un rapido episodio cromatico descendente en los compases antepenúltimo y penultimo, concluir finalmente en la menor.

The image shows a single staff of music with four measures. The first measure is marked *piano*. The notation consists of eighth notes with stems pointing down, creating a descending chromatic line. The notes are: G4 (with a sharp sign), F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The final note G3 is followed by a double bar line. Below the staff, the chord symbols V7, i, V7, and i are written under the respective measures, indicating a progression from a dominant seventh chord to a tonic minor chord, then back to a dominant seventh chord and finally to a tonic minor chord.

II. Sonata para violín y piano Op. 12 No. 1 de Ludwig van Beethoven.

Las ciudades de Beethoven. Bonn y Viena.

Es interesante hacer un recuento de la vida de Beethoven desde las dos ciudades donde vivió, indudables centros políticos y del arte musical de la cultura europea. Beethoven nació en Bonn en 1770, ciudad de larga historia que desde 1275 había sido la sede oficial del arzobispo de Colonia y la capital del electorado y que mantuvo esa importancia hasta la invasión francesa en 1794. Cuando Maximiliano llegó a ser arzobispo elector Friedrich en 1761, se suscita un período de contracción económica debido a los excesos de su extravagante predecesor.¹⁹ En este período, sin embargo, las actividades culturales, en particular la ópera y el teatro, tuvieron un gran florecimiento en la corte, al mismo tiempo la literatura ilustrada de autores como Klopstock, Herder, Goethe y Schiller, cuyas obras se difundieron ampliamente en las décadas siguientes.²⁰

Por otro lado, la influencia de Viena había sido dominante hasta 1784. En ese año se convirtió en príncipe elector, Maximiliano Franz y un año más tarde, en 1785, la Academia de Bonn recibió el estatus de universidad con científicos y filósofos, muchos de ellos representantes de las ideas ilustradas, además, la biblioteca de la corte ofrece una colección de literatura ilustrada y periódicos políticos. En estos contextos se despliegan los años de formación de Beethoven, es decir, en un entorno que difícilmente podía haber dejado de estimular su pensamiento futuro político e intelectual y que tendría una influencia en el trabajo creativo de obras como *Fidelio*, *Egmont* y la *Novena Sinfonía*.²¹

Beethoven se estableció en Viena en 1792 en la época posterior a la muerte de Joseph II. Las ideas revolucionarias que emergieron de la Ilustración, de los intelectuales franceses, ingleses y de la filosofía de Kant, afirmaban la idea de que la actividad humana podría alcanzar cualquier cosa y, sin duda, podría lograr el derrocamiento del régimen

¹⁹ Lockwood, Lewis, *Beethoven the music and the life*, USA, Editorial W.W. Norton Company, 2003, p. 38.

²⁰ *Ibid.* p. 42.

²¹ *Ídem.*

aristocrático. En consecuencia, en Viena el poder recurre a la represión y los movimientos liberales se enfrentan a la violencia de la policía secreta.²²

La burguesía se alía a la aristocracia bajo el mutuo interés del poder y de la ganancia económica. Organiza entonces el ya legendario "pan y circo" para la resolución de los problemas internos, es decir, para pacificar el ámbito vienés. La población podía permitirse el lujo de comer y beber, y la nobleza mantenía casas suntuosas y grandes fiestas, en ese contexto es que el teatro, la ópera y todo tipo de música florecieron. Aunque algunos historiadores opinan ²³ que en ese momento hubo un relajamiento general de la moral no solo por la proliferación de los salones de baile y de burdeles, sino por la disminución de la discusión literaria y filosófica.

Entre los años de 1805 y 1809 la vida en Viena es muy contrastante, al lado de la hospitalidad y la opulencia hay carencias económicas y escasez de alimentos. Con la derrota de Napoleón la vida social y política europea se concentra en Viena. Metternich anuncia que el Congreso de la Paz tendrá lugar en esa ciudad el 14 de agosto de 1814. Así, Viena recibe a miles de personas de toda Europa entre ellos a muchos aristócratas en busca de refugio, la ciudad rápidamente retoma su papel como lugar de diversión, casi de carnaval, con bailes, recepciones, fuegos artificiales y conciertos.

En el arte musical, Beethoven ocupaba un lugar destacado, a él se le encargó componer piezas adecuadas a las diversiones ciudadanas, la más conocida es la cantata *Der glorreiche Augenblick*.²⁴ Su ópera *Fidelio* la escribe durante este período y por ella recibe además de éxito, honores y reconocimientos.

Viena sin embargo, muestra signos de empobrecimiento de la aristocracia que consecuentemente se retira de su tradicional papel de mecenas del arte musical. Prestamistas y banqueros asumen una nueva importancia y hay un aumento general en el poder de la burguesía que más tarde se convertiría en el patrón de la vida artística y

²² *Ibid.*, p. 45.

²³ Buchet, Edmont, *Beethoven leyenda y realidad*, Madrid, Editorial Rialp, 1991, p. 114.

²⁴ *Ibid.* p. 116.

musical. A pesar de la importancia de Austria, la ciudad entra en un proceso de declive político aunque logra mantenerse como un centro cultural para la vida artística.

El punto de vista del siglo XIX como la “era del romanticismo” contrarrestó con el siglo XVIII "era de la razón", incluso en la actualidad, a inicios del siglo XXI, estas dos caracterizaciones siguen teniendo mucho peso en el análisis de la creación musical. Así, la distinción usual se plantea entre los estilos clásico y romántico que de ninguna manera es enteramente falso de verdad, pero debemos resistir la tentación de dar demasiado crédito a tales generalizaciones cuando se trata de la historia de las ideas. Es cierto que la racionalidad en el siglo XVIII que apela al predominio del método científico quiere ser un contrapeso a las más antiguas creencias y supersticiones.

La Ilustración es reconocida como un fenómeno real que desemboca en la Revolución francesa y en la transformación del pensamiento que lleva a la reforma social y educativa, a la tolerancia religiosa y la más amplia difusión de la razón. Estas ideas de la ilustración se expresan en la creación musical en obras como *La Flauta Mágica* de Mozart y *La Creación* de Haydn ²⁵

Pero los orígenes del movimiento romántico se encuentran en el siglo XVIII, ejemplo de ello es la obra de Edmund Burke *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo bello y lo sublime* de 1757 en donde hace una caracterización de lo sublime indispensable para pensar la obra artística del romanticismo. Años más tarde Hoffmann la usaría para describir la *Quinta Sinfonía* de Beethoven en su famosa reseña de 1810. Las distinciones se vuelven aún más borrosas cuando nos damos cuenta de que todos estos movimientos o tendencias no sólo son diferentes manifestaciones nacionales e incluso locales, sino que tampoco puede aplicarse con igual facilidad a todas las artes.

En 1771, un año después del nacimiento de Beethoven, son publicadas varias obras filosóficas y literarias que representan la base de la creación artística romántica. Entre ellas

²⁵ Buchet, Edmont, *Beethoven leyenda y realidad*, Madrid, Editorial Rialp, 1991, p. 123.

podemos mencionar *Allegemeine Theorie der Künste schönen* (*Teoría General de Bellas Artes*) de Johann Georg Sulzer, una obra cuyo alcance y contenido reflejan los de la Enciclopedia francesa, editada por Diderot y d'Alembert entre 1751 y 1772; *Die Leiden des Werthers jungen* (*Las desventuras del joven Werther*) novela influyente de Goethe publicada en 1774; *Kritik der Urleilskraft* (*Crítica del juicio*) de 1790 escrita por el filósofo Kant un tratado estético de importancia fundamental para el análisis de la obra de arte.²⁶

Otro escritores como Herder, Tieck, Wackenroder y los hermanos Schlegel producen algunas de las piedras angulares de la crítica literaria romántica, y por último, indispensable mencionar la publicación del filósofo Schopenhauer *Die Welt als Wille und Vorstellung* (*El mundo como voluntad y representación*) de 1819, antes de que Beethoven escribiera las tres últimas sonatas para piano o los últimos cuartetos de cuerda, nos lleva firmemente a la vista de los mediados de siglo romántico y en particular la música de Wagner, iba a estar tan influenciada por el pensamiento de Schopenhauer.²⁷

Los ideales de universalidad, racionalidad y claridad también dieron paso a una forma de pensar de mayor valoración de la individualidad, la irracionalidad y la oscuridad. En lugar de la creencia de la existencia de una verdad absoluta y un conocimiento alcanzable propios del racionalismo, vino la convicción opuesta, que estos conceptos nunca podrían alcanzarse. El artista romántico se esforzó hacia el infinito, nunca alcanzable, y la lucha individual por los ideales del arte.²⁸

Cualquiera que sea el efecto de la estética romántica de Beethoven no cabe duda de que pronto se convirtió en el compositor romántico por excelencia y su música como el ejemplo supremo de las cualidades románticas de la música instrumental.²⁹ La declaración clásica es la opinión de Hoffmann de la *Quinta Sinfonía*, Hoffmann dice; “sólo música instrumental puede expresar con la naturaleza peculiar música de pureza la música es la más romántica

²⁶ Chanvoine, Jean, Chavarri, Eduardo, *Beethoven*, Buenos Aires, Editorial Tor, 1942, p. 54.

²⁷ *Ibid.* p. 54

²⁸ *Ibid.* p. 55

²⁹ *Ibid.* p. 57

de todas las artes”.³⁰ Hoffmann subraya que “La música instrumental de Beethoven abre <el reino de lo colosal y lo inconmensurable>”, con lo que recuerda la distinción entre lo sublime y lo bello: “los objetos sublimes son enormes en sus dimensiones, los bellos comparativamente pequeños”³¹ La música de Beethoven induce terror, horror y dolor, y despierta el anhelo interminable que es la esencia del romanticismo, al igual que Burke señaló que “la pasión provocada por el gran asombro y sublime en la naturaleza es que el estado del alma en todos sus movimientos se suspende con cierto grado de horror”.³² Hoffmann repetidamente hace hincapié en los sentimientos románticos de “nostalgia sin fin” “presentimiento de lo desconocido y presentimiento, la nostalgia indescriptible” que persisten a lo largo de las sinfonías, a través de la música. Precisamente lo que hemos sentido en la vida nos conduce a la vida en el ámbito de lo infinito.³³

Mecenazgo y el lugar del artista en la sociedad del siglo XIX

“El abajo firmante Thave decide colocar a Herr Ludwig van Beethoven en una posición donde las necesidades de la vida no le causen vergüenza ni obstruyan su genio poderoso”. Estas palabras provienen del contrato celebrado en 1809 entre Beethoven y sus clientes, el archiduque Rodolfo, el príncipe Lobkowitz y el príncipe el Kinsky.³⁴ Fue un acuerdo extraordinario ya que le otorgaba a Beethoven una renta de por vida para componer con entera libertad. Y aunque el valor de su anualidad era considerablemente, disminuiría debido a las circunstancias económicas posteriores en Austria, poniendo a Beethoven efectivamente en serias preocupaciones económicas.

¿Qué tiene de especial el acuerdo de renta vitalicia en que se reconoce a Beethoven como un artista? Alguien que ocupa una posición privilegiada en la sociedad y merecen una

³⁰ *Ibid.* p. 58

³¹ Buchet, Edmont, *Beethoven leyenda y realidad*, Editorial Rialp, Madrid España, 1991, p. 223.

³² *Idem.*

³³ *Ibid.* p. 225.

³⁴ *Ibid.* p. 226.

consideración especial debido a sus extraordinarios dotes. Durante gran parte de los siglos anteriores al siglo XIX, los músicos de todo tipo habían sido considerados más como artesanos que como artistas. No conocían la vida independiente, excepto quizás en Inglaterra, compositores e intérpretes eran empleados en general por la iglesia, la nobleza, o por algún orden municipal. No eran más que sirvientes, empleados con tareas específicas a realizar. Llevaban uniforme, recibían pobres salarios, y vivían sus vidas bajo la amenaza de despido inmediato y sin explicación. Así, durante su empleo como maestro de capilla en Esterházy Haydn estaba obligado a vestirse y comportarse de la manera requerida, para componer música y ser responsable de los instrumentos musicales de la casa del Príncipe Esterházy. A la mayoría de los músicos en empleos similares les estaba prohibido componer para otras personas sin autorización.

Estos términos y condiciones de empleo tienden a golpear al músico moderno como insoportablemente opresivo y degradante, aunque hay que recordar que tampoco eran de ninguna manera totalmente aceptables a los del siglo XVIII: el odio de Mozart a ser servidumbre bajo el arzobispo de Salzburgo era conocido por todos. A diferencia de Mozart, Haydn claramente disfrutó de una relación muy favorable con el príncipe Esterházy y logró alcanzar una posición de relativa independencia y poder.³⁵

Las alternativas eran de pequeñas proporciones, sobre todo para los compositores: escribir música era un negocio precario en un mundo donde no había derechos de autor no existían y los conciertos que eran difíciles y costosos de arreglar, donde la más constante fuente de ingresos era probablemente de enseñanza - pero al igual que todo lo demás, llevaba mucho tiempo y gozar de buena salud. Beethoven persistentemente anhelaba la seguridad de un puesto de trabajo permanente y, de hecho, fue su amenaza al aceptar la oferta como maestro de capilla en Kassel que condujo a la firma del acuerdo de renta vitalicia en 1809.

Durante el siglo XVIII varios desarrollos sociales, económicos y de otra índole acabaron poco a poco en un cambio en las circunstancias de los músicos. El principal de estos cambios fue la aparición de una clase media con un apetito insaciable por la música y la

³⁵ *Ibid.* p. 231.

disminución de la importancia de la iglesia y la corte como instituciones empleadoras. Los conciertos públicos crecieron en número, un hecho que aceleró la consolidación social del virtuoso viajero instrumentista. Beethoven, por supuesto, en un principio se dio a conocer en Viena como un pianista brillante, más que como compositor. Pero la música también se cultivaba en privado, y este desarrollo decisivo creó una enorme demanda de nuevas composiciones. La edición musical se expandió en consecuencia, como lo hizo la fabricación de instrumentos y un nuevo mercado fue creado para los compositores. El patrocinio institucional dio paso al patrocinio personal de individuos ricos y grupos de los mismos, pero incluso ese sistema se rompió debido a la disminución de las fortunas de la aristocracia en las consecuencias de las guerras napoleónicas. Lo que finalmente surgió fue el patrocinio de un público que paga por disfrutar el arte musical. Durante su vida Beethoven sufrió y se benefició de los tres tipos de patrocinio: el de la aristocracia, el del burgués y del público asistente a sus conciertos.³⁶

Hubo otros factores que contribuyeron al reconocimiento social del músico como artista y que son particularmente relevantes en el caso de Beethoven. Uno de ellos fue la alta valoración gradualmente otorgada a la música instrumental, consecuentemente, la obra de Beethoven fue reconocida y valorada como obra de arte.

Paralelamente, a ese nuevo lugar de la música instrumental también se incrementa el desarrollo de la apreciación estética del arte musical que suple al tradicional valor funcional de la música. Este desarrollo contribuye también a una especialización que acentúa la división entre profesional compositor y profesional ejecutante que da como resultado que los compositores generalmente ya no interpreten sus obras.

La sordera de Beethoven hacia el final de su vida lo aisló del desempeño profesional de hacer música ante el público por lo que la posibilidad de ser tomado en serio como compositor de tiempo completo era de importancia inmensa para la consecución de su carrera.

³⁶ *Ibid.* p. 232.

Obra de Beethoven

Beethoven dejó en todos los géneros de música obras maestras casi igualmente admirables. Compuso un ópera: *Fidelio*; un ballet: *Prometeo*; un melodrama: *Egmont*; dos oberturas de tragedias: las de Corolano y de las Ruinas de Atenas; otras seis o siete oberturas sobre tema indeterminados; dos grandes misas; un oratorio: Cristo en el monte de los Olivos; dieciséis cuartetos de cuerdas; otros varios cuartetos y quintetos para tres o cuatro instrumentos de viento y piano; tríos para piano violín y cello; treinta y dos sonatas para piano solo y otras más para piano con instrumentos de cuerda y de viento; El único concierto para violín, Op. 61 (que cuenta además con una transcripción para piano, obra del mismo Beethoven, Op. 61b) fue en su tiempo una obra controvertida que atrajo poca atención en su estreno, con el violinista Franz Clement en la parte solista.

Fue solo en 1850, de la mano del violinista Joseph Joachim, amigo de Johannes Brahms, cuando el concierto alcanzó notoriedad. La explicación de esta demora en imponerse se debió tal vez a la complejidad de su interpretación, que hizo que pocos violinistas se atreviesen a tocarlo por años argumentando que la participación del violín a la par con la orquesta les restaba protagonismo. Dentro de esta categoría de obras para violín y orquesta deben incluirse además dos breves *Romanzas para violín y orquesta*; cinco conciertos para piano y orquesta; una fantasía para piano con orquesta y coros; romanzas y canciones con acompañamiento de piano; un cuaderno de cánticos a una y a varias voces; una cantata o escena lírica con orquesta; coros con orquesta sobre diferentes poesías alemanas; dos volúmenes de estudio sobre armonía y contrapunto y por último, las nueve famosas sinfonías.

La sonata según Beethoven

La forma y contenidos de la sonata aun no eran precisos a principios del siglo XVIII, en 1762 el tratadista Marpug todavía la define así en sus piezas para clave:

Las sonatas son obras divididas en tres o cuatro fragmentos titulados simplemente allegro, adagio, presto, aun cuando su carácter pueda ser el de una alemanda, de una Courante o de una Giga.³⁷

La sonata había ido madurando a manos de compositores como Joseph Haydn quien estableció una manera cada vez mas delimitada, no solamente de los movimientos de la obra, sino también de las relaciones tonales entre ellos.

El primer allegro debía estar construido por la forma allegro sonata, cuya estructura se detalla a continuación:

- Exposición formada por dos temas, el primero en la tónica y el segundo a la dominante del primero si éste es mayor, y en el relativo mayor si el primero es menor; esta exposición solía repetirse casi por entero.
- Desarrollo, donde se presentan las variaciones armónicas, melódicas y rítmicas de los temas de la exposición
- Recapitulación, que prepara el regreso a la tónica mediante la presentación de los temas de la exposición

El segundo movimiento de la sonata se estableció como un movimiento contrastante en un tempo *Adagio* o *Andante*. En cuanto al *Allegro* o *Presto final*, se desarrolla generalmente en forma de *rondó*. Las sonatas estructuradas en cuatro tiempos admitían un *Minueto* con su *Trío*.

La práctica que regía la escritura del género sonata establecía que al primer tiempo en modo mayor sucediera un adagio en la dominante o en la subdominante; y si el primer tiempo estaba en modo menor, el adagio había de suceder en un tono relativo mayor. Todas

³⁷ Chanvoine, Jean, Chavarri, Eduardo, *Beethoven*, Buenos Aires, Editorial Tor, 1942, p. 146.

estas costumbres tenían por objeto preparar al oyente para lo que iba a escuchar y preverle contra la divagación que pudiera estorbarle el entender bien la idea del autor. La repetición exacta de la exposición en la forma sonata, al repetir los dos motivos fundamentales y fijarlos así en la memoria, permitía seguir con facilidad las peripecias del desarrollo y reconocer con más seguridad los recuerdos de los temas, aun cuando estén modificados al aparecer estos recuerdos en la recapitulación.

En la recapitulación, al volverse a presentar el segundo motivo en la tonalidad de la tónica (antes había sido expuesto en la dominante), daba la impresión de un equilibrio buscado durante mucho tiempo y conseguido por fin; era como un problema resuelto que satisfacía a la vez al entendimiento y a la sensibilidad.

Pero toda la solidez y la claridad que había adquirido el género sonata por el rigor de sus estructura, lo perdía en interés desde otro punto de vista, quedaba en esa estructura poco sitio para lo imprevisto, y entre la exposición de los temas y las frases del desarrollo, los periodos de recapitulación, las conducciones destinadas a unir esos diferentes fragmentos generalmente no presentaban ni belleza ni expresión. Una vez expuestas las premisas, era ya conocida de antemano la conclusión.

Beethoven adoptó las formas clásica, el concierto, la sinfonía y sonata, pero las modifico profundamente en su estructura y en su esencia. Seria desconocer profundamente la espontaneidad del arte beethoveniano si hablamos de procedimientos, entendidos como engranajes artísticos combinados y realizados.

Beethoven da ciertos giros en sus frases que le son personalísimos, he aquí cuales serian algunos de sus principales caracteres: los dos temas de la exposición adquieren cierta afinidad de estilo, obtenida bien por contraste o semejanza; el contraste es el más frecuente, y así desde el comienzo, la obra presenta una lucha entre dos principios, el conflicto se presenta con frecuencia antes de la intervención del segundo tema, uno de los cuales acabará, en una suerte de resolución, después de diferentes variaciones con lo que sabe el compositor sorprende a los públicos.

Por último, sabemos que Beethoven daba algunas veces la forma sonata a sus improvisaciones en cambio se esforzaba por conserva en sus sonatas el estilo de

improvisación; de ahí los numerosos calderones y silencios que suelen aparecer después de la exposición del primer tema. También emplea largas introducciones meditativas conclusión la retarda; igualmente los recitativos instrumentales en la libre lamentación en medio del desarrollo.

Beethoven ve en la sonata una especie de aparato de dialéctica musical que permite- según la forma predilecta de los filósofos de su país y su tiempo-, exponer una tesis, luego la antítesis y, por fin, concluir, bien afirmando la una o la otra, o bien por una síntesis. Y así es como nos explicaremos por qué Beethoven, sobre todo al final de su vida, introdujo en los desarrollos de la sonata una forma musical que hasta entonces le había permanecido extraña: la fuga.

Las sonatas para violín y piano.

Las diez sonatas de Beethoven para violín y piano son obras de gran virtuosismo y de gran inventiva y representan las grandes transformaciones de la sonata clásica. Las primeras nueve pertenecen al primer periodo, las tres primeras del Op.12 datan de 1799, las dos siguientes del Op. 23 y 24 son de 1800-1801. La sexta, séptima y octava pertenecen al Op.33 del año 1802 cuando también crea la *Segunda sinfonía*. La sonata Op. 47, conocida bajo el nombre de *Kreutzer*, fue escrita en 1802, por lo que es contemporánea de la *Sinfonía Heroica*. Solamente la sonata décima el Op.96 data de 1812. Beethoven trabajaba intensamente para lograr la escritura musical adecuada para cada instrumento. Sin embargo, en las sonatas utiliza sucesivamente los mismos motivos para dos instrumentos tan distintos como lo son el piano y el violín; se puede entonces decir que en estas sonatas hay pasajes que pueden ser incómodos a los violinistas. La técnica del piano de estas diez sonatas es igualmente demandante que la de las sonatas para piano solo.

De las diez sonatas, siete constan de tres movimientos y tres de cuatro. Si nos fijamos en los cuadernos de apuntes, vemos que fueron escritas en forma relativamente poco trabajada, por ejemplo, la Sonata en la mayor (op.12) fue escrita en un solo impulso, y no revela, más que una elegante facilidad. En el rondó final de la sonata en fa (Op. 24) escuchamos un tema tomado del aria de Vitelia en la ópera *Tito*, de Mozart. El espíritu alienta con más

fuerza en la sonata en do menor (Op.30), dedicada al emperador Alejandro; allí vemos ese espíritu en el tema inicial brusco y sombrío, debajo el piano murmura suavemente cuando dicho tema es recogido por el violín; lo vemos así mismo en la alegría del segundo tema, cuyo carácter es, a un mismo tiempo, coqueto y marcial, y lo vemos en el arrebatado fogoso al final. Todos estos tiempos ostentan claramente la marca de Beethoven.

En la última sonata no nos permite ver el fuego que resplandece en la sonata anterior ni ha vuelto a estilo clásico de las primeras sonatas es más bien una obra de transición, pero ha quedado la última y conserva el aspecto de un lugar de espera.

Sugerencias interpretativas

En la sonata no. 1 op. 12 se presenta una obra totalmente en forma clásica el primer movimiento es allegro respondiendo a su estilo clásico con la tradicional estructura de la forma sonata; muestra dinámicas contrastantes, las melodías son largas, forman una conversación con el piano. Las melodías y acompañamientos pasan del violín al piano y al revés a manera de pregunta y respuesta, en lo que uno se debe de fijar al interpretar esta sonata es que debe de haber una imitación del fraseo al momento en que se intercambian las voces es decir se tiene que tener en cuenta lo que hizo el pianista para poder darle una correcta interpretación y también el pianista debe de tener en cuenta esto cuando el violinista presenta los temas, lo cual implica para ambos intérpretes el manejo de las dinámicas ya que se debe de tener en cuenta que la voz que lleva el acompañamiento no debe de sobresalir de la melodía. El segundo movimiento sigue con la misma dinámica del manejo de voces que pasan de un instrumento a otro se debe de tener en cuenta que al momento de ser 1 tema y 4 variaciones cada una tiene diferente carácter. El tercer movimiento es donde se encuentra lo peculiar de Beethoven al presentar un Rondó, en el cual los *sforzandi* juegan un papel muy importante ya que siempre se encuentran en la parte débil del compás, para que esto se debe de tener en cuenta hacer la correcta acentuación de la parte fuerte del compás para que se entienda que el esforzando está en la parte débil.

Como parte del estilo clásico aparecerán continuamente a lo largo de la obra, dos notas ligadas sean corcheas, negras, o blancas, se deben de tocar la primera más fuerte que la segunda, haciendo un *diminuendo*, para concluir la frase o motivo. Otro aspecto importante a considerar son las escalas que aparecen, que sobresalen y tienden a ser muy transparentes al oído, se deben estudiar cada una individualmente a manera de método de escalas. También aparecen escalas en *stretto* para el piano y el violín, éstas deben ser estudiadas en *dueto* pero empezando muy lento y poco a poco subir la velocidad. Para el ensamble es muy importante tener una gran comunicación entre los dos ejecutantes ya que se debe de coordinar muchas pausas, respiraciones, calderones y entradas.

Análisis musical

La *sonata op. 12 no. 1 para piano y violín en Re Mayor* fue compuesta en 1798 en tiempos difíciles para Beethoven y muestra una fuerte influencia de Haydn y Mozart aunque ya también un definido estilo propio.

En el movimiento de apertura de la sonata en Re mayor, se puede escuchar uno de los recursos compositivos característicos de Beethoven, él es el primer gran compositor que insiste en la importancia de los fragmentos motívicos en lugar de frases largas. Hay una gran cantidad de intercambios de pequeños fragmentos musicales o motivos de ida y vuelta entre el violín y el piano, con un tratamiento diferente dictado por la naturaleza de cada uno de los dos instrumentos. La insistencia tanto en la igualdad de la asociación y en el fragmento como tal, difiere radicalmente de la del siglo XVIII, donde el acompañamiento está sujeto al protagonista melódico, y que tiene por objeto una canción integral o la danza.

La forma general de este movimiento puede ser apreciado en el siguiente recuadro.

A: EXPOSICIÓN.	B: DESARROLLO.	A': REEXPOSICIÓN.
Introducción: c. 1-5. Tema 1: 5-9. Tema variado: 13-19. Extensión/secuencia modulante: 20-40. Transición al Tema 2: 40-42. Tema 2: 43-46. Tema 2 variado: 50-54. Variaciones del Tema 1, modulaciones: 58-78. Transición a codetta: 79-82. Codetta con frase nueva: 83-90. Transición al desarrollo: 91-101.	Frase de nueva codetta: 102-105. Tema 1 variado: 106-125. Transición a Reexposición: 126-137.	Introducción: 138-143. Tema 1 con período temático: 143-149. Tema 1 variado: 150-155. Transición al Tema 2: 158-170. Tema 2: 171-175. Tema 2 variado: 175-183. Transición a Coda: 183-211. Coda: 212-226 (final).

Primer movimiento – Allegro con brío

Sección A: Exposición

Tiene la forma sonata. La exposición abre con una frase introductoria en re mayor jugando sobre el acorde de tónica, {1-5}.

Frase introductoria

Allegro con brio.

Allegro con brio.

Re mayor I

El tema 1 aparece en el compás 5, al que le sigue un período temático hecho por el piano, para después hacer éste mismo Tema 1 variado en el compás 13.

c.5 dramatismo tonal c.13

I V6/4 V2 I6 V2/IV IV6 I6/4 V I

periodo del tema 1
presentado por el piano

c. 13 Tema A con variaciones

I I6 V6/5 V2 I

A continuación sigue una transición al tema 2 el cual aparece en el compás 43, hecha primeramente por el piano, luego por el violín. Este nuevo tema está en la tonalidad de la menor.

Tema 2 en la menor

Cadencia rota

En el compás 58 comienzan variaciones del tema 1 y luego un pasaje con pregunta y respuesta en una amplia secuencia moduladora que dura hasta el compás 80 para dar lugar inmediatamente a una *codetta* con trinos a manera de *tutti* {83-86}.

Variación con tresillos

c. 51

Tema 2 variado

Codetta

c. 81 Codetta

Esto desemboca finalmente en el compás 87 con una introducción de una nueva frase en acordes con blancas y negras. En este momento aparece otra gran secuencia modulante a manera de transición al desarrollo, que culmina con un *tutti* en la mayor (c. 98) para repetirse toda la exposición.

c. 87 Nueva frase

Final de la codetta

Nueva secuencia modulante →

c. 91

p *cresc.*

$V_6/4$ V_6 I V V_7/V

Tutti en La mayor

c. 98

Sección B: Desarrollo

En el compás 102, comienza el desarrollo en Fa M, tomando la frase nueva de la codetta, con blancas y negras (cc. 87-89). Este es un desarrollo realmente breve que se desenvolverá

en la dominante, (La M) y retorna el Tema 1 de la exposición, pero variado para superponer elementos temáticos como la frase de la *codetta*, el tema 1, el periodo temático y la frase introductoria sumando a todo ello astutas tensiones armónicas. También es interesante la continuidad rítmica de la frase introductoria del piano que es constante desde el compás 126 hasta el 137, justo antes de que comience la reexposición.

Desarrollo



Frase de la *codetta*

Tema 1 variado

Fa Mayor

c. 126

Tema del piano de la introducción



C. 138 Reexposición



Re Mayor

C. 142



Tema 1

Ocurre entonces una variación del tema 1 (cc.150-155), luego le sigue una secuencia en la dominante del V y la transición en *tutti* hacia el tema 2, que aparece en el compás 168, esta vez en Re Mayor. Aparece el tema 2 variado con tresillos (cc.175-183), primero en el piano y luego en el violín.

c. 150
Tema 1 variado

Transición en tutti hacia el Tema 2

La mayor

Le sigue una secuencia del Tema 1 (variado), que también modula a Sib M, para luego modular a la coda mediante la secuencia y la codetta con trinos en *tutti* que caerá en Re Mayor, donde comienza la coda (c.214). Con la nueva frase del comienzo del desarrollo le sigue una reminiscencia, variación de la frase introductoria (cc.215-217). A esto le siguen escalas a modo de pregunta y respuesta hasta terminar a manera de *tutti* y dos grandes y acentuados acordes en staccato realizan una cadencia perfecta que restablece de forma esperada la tonalidad principal, Re Mayor.

Segundo movimiento: Tema con Variazioni

El segundo movimiento se encuentra cerca de la conocida aria o tema con variación propia del siglo XVIII. Sin embargo, algunas de las variaciones probablemente hayan parecido a sus primeros oyentes como un tanto extrañas. Figuras de acompañamiento que no acompañan siempre a un tema, a veces se vuelven prominentes en ambos instrumentos al mismo tiempo. Beethoven insiste en la importancia de materiales que otros compositores habrían considerado como relleno y pasado por alto.

La forma general es: Tema/Var.1/Var.2/Var.3/Var.4

El movimiento se encuentra en la mayor, la dominante de la tonalidad principal de la sonata, es decir re mayor. Comienza sobre la tónica tocando un tema que será repetido inmediatamente por el violín.

Andante con moto.

La mayor: I V I V/V V

Al terminar la presentación del tema por el piano y el violín tiene lugar en el piano un desarrollo temático de 8 compases en la dominante, mismo que será repetido por el violín.

Desarrollo temático

V ReM Sim V I

Al finalizar la repetición de este mismo material por parte del violín da comienzo la primera variación del tema que termina en V grado. Esta variación ocurre en el I grado y sobre esta, el violín ejecuta un acompañamiento o periodo temático.

VAR. I.

I V V I V/V V

Comienza aquí un desarrollo temático de ocho compases que incluye una pequeña transición modulante.

Desarrollo temático

Transición modulante ReM Sim Cadencia perfecta I

El tema variado 2 igualmente comienza en la tónica. Poco antes de concluir se aleja un poco de la tónica hacia un si menor, mas concluye en la tónica. Posteriormente viene otro desarrollo temático.

VAR. 2. Tema variado

I V I
V/V V Sim ---V-----I

Gran parte del desarrollo temático se encuentra en si menor, pero retorna finalmente a tonalidad original de La mayor.

The image displays two systems of musical notation for Variation 3. The first system features a violin part (top) and a piano accompaniment (bottom). The piano part includes dynamic markings such as *Sim*, *cresc.*, and *f*. Roman numerals **IV (ReM)** are placed below the piano part. The second system continues the piano accompaniment with Roman numerals **Sim**, **V**, **VI**, **V**, and **I** below the notes.

La variación 3 se un poco más compleja, aquí Beethoven restaura el tema y realiza un desarrollo temático de 32 compases.

The image shows the 'Tema variado' section of Variation 3. It is labeled 'VAR. 3. Minore.' and 'Tema variado'. The notation includes a violin part and a piano accompaniment. Roman numerals are placed below the notes: **I**, **VII**, **V/III**, **III**, **V/VII**, **VII**, **V**, **I**, **V/V**, **V**, and **I**. The section concludes with a *rit. cresc.* marking.

El desarrollo temático pasa primero por una transición modulante de 5 compases (cc.74-78) que comienza en el VII. Llega al compás 79 en el V y se mantiene alrededor de La mayor durante los restantes 18 compases de la variación (cc.79-96) con un pequeño alejamiento hacia el V/V en el compas 87.

La variación 4 es de tipo sincopado, tanto en el tema como por parte del acompañamiento. Estructuralmente es organiza con el tema sincopado, un periodo temático y una larga sección modulante.

Tema sincopado

VAR. 4.
Maggiore.

El tema que inicia con el carácter sincopado, va recuperando a ratos su carácter melódico fluido.

El violín presenta por último gestos melódicos de cierre que lo llevan a realizar un arco melódico ascendente, para recapitular el gesto de cierre y terminar en la tónica.

gestos melódicos de cierre

curva melódica ascendente

gesto melódico de cierre

Tercer movimiento: Rondo

En este movimiento vemos la huella del estilo del Beethoven del periodo medio y del tardío con la característica especial de que el movimiento de la música se detiene repentinamente y se retoma de nuevo. No es un quiebre tan radical como el pasaje de la cadencia de oboe en la Quinta Sinfonía, pero claramente es un efecto que Beethoven tenía en mente desde mucho tiempo antes.

La forma general es: A/B/A'/C/A''/B'/Coda

Comienza en Re mayor y presenta en la tónica el estribillo propio del rondo, el Tema A, repetido por el violín.

Estribillo (Tema A)

Al terminar el estribillo, comienza la parte B, el primer episodio que está compuesto de 35 compases. Este se inicia en la dominante, es decir La mayor.

Parte B

Mientras tanto, se va alejando de la nueva tonalidad ya que a partir del compas 29 inicia una sección modulante.

c.25

c.29 Inicio de sección modulante

-----Lam V/Lam (MiM7) -----Lam MiM

c. 33

DoM7(V/FaM) -----FaM LaM7 (V/Rem) iv/Lam

c. 37

Lam V7/Lam Lam LaM (I) ii I iv I V
(Kadencial) Cadencia perfecta

c.44

LaM I IV (IV) V I V (MiM7) SoIM paso cromático LaM7 (V/ReM)

Al mismo tiempo, a partir del compas 60 inicia el segundo episodio o parte B, constituido por 59 compases. En este largo episodio, después de una importante secuencia modulante (cc.65-76), modula finalmente a Fa Mayor.

dolce
p dolce
 FaMI V/V V I

Durante el resto de esta sección ira modulando para acercarse poco a poco a la tonalidad original de Re Mayor antes de retomar el estribillo del Tema A. La melodía lirica se desenvuelve sobre un acompañamiento continuo de arpeggios todo lo cual concluye con una rápido escala de tresillos de dieciseisavo ascendentes.

Volvemos al Tema A por tercera vez, presentado por el violín y después por el piano. Al terminar, comienza el episodio 3, que no es otra cosa que el Tema B, pero en Re Mayor, todo lo cual dura 35 compases (cc.135-169). A partir del compase 170 inicia la Coda en Si Mayor, compuesta por 60 compases (cc.170-230).

El material de la coda es nuevo: Ej.

Coda
p
 Si Mayor

Después de lo cual concluye tras 14 compases de cierre en los que intercala entre el violín y el piano acordes suspendidos.

pp *cresc.* *ff*
p *pp* *cresc.* *ff*
 V/V (MiM) V (LaM) SibM7 V(LaM) B.92 V I I

Beethoven demuestra con esta sonata que su pensamiento irá buscando siempre ensanchar las formas tradicionales homofónicas clásicas. El uso contextual de la forma le dará siempre el espacio que requiere para que las expansiones propias del pensamiento individualista del estilo romántico del cual él será el principal iniciador; muestra también que toda estructura heredada de sus predecesores es tan solo un vehículo expresivo temporal y flexible. Aún no hemos llegado al Beethoven plenamente maduro, pero esta sonata nos muestra algunos de esos momentos osados del compositor que irán desembocando en los aspectos fundamentales de su nuevo lenguaje estético. Ya se aprecia el ritmo como elemento motívico, la continuidad temática y la mencionada contextualidad de las estructuras tradicionales sensibles a transformación constante.

III. Sonata para violín y piano de Blas Galindo

Algunos datos biográficos

Blas Galindo Dimas nació el 3 de febrero de 1910 en un pueblo jalisciense ubicado entre Ciudad Guzmán, Sayula y Zapotitlán, llamado San Gabriel, que durante algunos años se llamo Venustiano Carranza, y que en la actualidad es una pequeña ciudad. Su infancia estuvo marcada por las actividades de la vida tradicional de los pueblos de Jalisco: el trabajo, la religión y la música. Él mismo cuenta que cuando llovía, las familias se congregaban a cantar con el acompañamiento de las guitarras. No había escuelas ni maestros de música, la enseñanza y el aprendizaje de la música se llevaba a cabo por imitación y repetición, las piezas de la región eran una y otra vez interpretadas y así los niños y jóvenes aprendían a tocar y a cantar. En la composición de canciones todos participaban, tradición que permanece en esa “zona mágica que ha aportado a la cultura nacional varios hombres prominentes, de creatividad asombrosa como Juan Rulfo”.³⁸

Sus primeros estudios musicales formales los hizo en un coro infantil que dirigía Antonio Velasco junto con las primeras lecciones de solfeo y de piano. En el coro estuvo hasta los 13 años, edad en que comenzó a cambiar de voz razón por la, como todos los adolescentes tuvo que abandonarlo.

Si bien Francisco Agea sostiene que en su juventud participó en la Revolución Mexicana y regresó a su pueblo a los 19 años, Blas Galindo omitió en sus escritos autobiográficos y en entrevistas su posible participación. Menciona que siguió trabajando durante toda esa época como empleado de la tienda, pues su padre, quien había perdido gran parte de sus bienes en las luchas políticas del estado de Jalisco, era comerciante de la localidad y requería del trabajo de los miembros de la familia para su sostenimiento. En mayo de 1931 se trasladó a la ciudad de México. Tenía la ambición inicial de estudiar leyes pero un amigo suyo, el

³⁸ “Don Blas en Celaya” *La Jornada*, abril 1993, citado en . Ruiz Ortiz, Xochiquetzal, *Blas Galindo Biografía antología de textos y catalogo*, México, CENIDIM, 1994

maestro Juan Santana que tocaba en la orquesta Sinfónica de México, lo invito a visitar el Conservatorio de Música donde escucho un ensayo de la orquesta y allí encontró su verdadera vocación. Se inscribió en el Conservatorio, donde estudió armonía, contrapunto, formas musicales e instrumentación con José Rolón, “la composición se llevaba en la parte escolástica que estudie con el maestro Rolón”, armonía, contrapunto y fuga”, piano con Manuel Rodríguez Vizcarra y análisis con Calendario Huízar [...] en las clases de análisis con el maestro Huízar el enfoque era muy tradicional, distinto a la clase de Creación Musical, donde aprendimos a salir de los cartabones de la música escolástica”³⁹

En 1932 Carlos Chávez, entonces director del Conservatorio, lo recibió en su clase de creación musical. Ahí conoció a Pablo Moncayo, Salvador Contreras y Daniel Ayala, alumnos de Chávez desde el año anterior. Para Blas Galindo las enseñanzas de su mentor fueron de gran valía, en todas las entrevistas que se le hicieron gustaba destacar la libertad que el maestro Chávez les inculcaba en el terreno de la composición. En dicha clase compuso su primera obra la *Suite no.1 para violín y violoncello*, que se estrenaría el 7 de noviembre de 1933 en el antiguo Teatro Hidalgo:

Cuando el maestro Chávez nos pidió una obra para dos instrumentos, yo trabajé en una obra para violín y violoncello... Entregué mi obra y la olvidé, hasta que un día caminando frente a la catedral vi unos carteles grandes que decían “Galindo”; yo pensé que ese apellido sería el de un boxeador o un torero. Pero cuando llegué al Conservatorio los muchachos ya me esperaban para felicitar me. El cartel decía “Galindo, estreno mundial: de la Suite para violín y violoncello...”

...Esta ejecución pública de nuestras obras constituyó, para nosotros, una autentica revelación, porque nosotros mismos no creíamos haber aventajado tanto en el escaso tiempo que teníamos de asistir a la clase del maestro Chávez. Las obras aunque en algunos casos, carecían de carácter y contenían deficiencias técnicas dejaban entrever, no obstante, ciertas cualidades aptas para ser desarrolladas con el estudio y el tiempo.⁴⁰

³⁹ García Bonilla, Roberto, “Rastro de un rostro o historias sin historia” entrevista a Blas Galindo, en *Pauta* 1992, p. 117, citado en Ruiz Ortiz, Xochiquetzal, *Blas Galindo Biografía antología de textos y catalogo*, México, CENIDIM, 1994

⁴⁰ *Ibíd.*, p. 135.

El Grupo de los Cuatro

Blas Galindo formó parte del coro del Conservatorio en 1934, en ese mismo año compuso *Cuadros* para coro mixto. Después de la salida de Carlos Chávez del Conservatorio la clase de creación musical desapareció. Fue entonces cuando Salvador Contreras impulsó entre sus compañeros la idea de reunirse para seguir estudiando y componiendo y también para presentar sus obras en concierto. Blas Galindo ya había sido asignado al puesto de maestro de música en la Escuela Normal Rural de Mixe en el Valle del Mezquital en el Estado de Hidalgo -donde organizó un pequeño grupo instrumental y una banda con campesinos del lugar- cuando recibió la invitación de Salvador Contreras para reunirse en México con Pablo Moncayo y Daniel Ayala y organizar un concierto con las obras de los cuatro. Dicho concierto se realizó el 25 de noviembre de 1935 en el teatro Orientación y allí Blas Galindo estrenó de la obra *Caporal* para coro mixto con letra de Alfonso del Río y *La Lagartija* y *Un Loco* ambas obras para piano. Ese concierto señalaba la presentación de un grupo de compositores quienes demostraban así un marcado deseo de conocer los avances de la escritura musical al tiempo que se identificaban con el nacionalismo artístico y musical de su tiempo marcado por las ideas posrevolucionarias.⁴¹

Gran parte de los críticos de ese entonces se ocuparon del concierto, presentado como “Concierto de un grupo de jóvenes compositores”. El crítico musical José Barros Sierra fue quien los llamó “Grupo de los Cuatro”, nombre que ellos aceptaron con gusto. En marzo de 1936 organizaron el primer concierto como “Grupo de los Cuatro”, en él interpretaron obras de Haendel, Poulenc, Beethoven y Debussy.

Por otro lado, también participaban en la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), organización presidida por Silvestre Revueltas.

En noviembre de 1940 el Grupo de los Cuatro, ofreció su último concierto en el Palacio de Bellas Artes, en esa ocasión Blas Galindo estrenó dos obras sinfónicas: la suite de ballet la *Danza de las fuerzas nuevas* y el preludio *Entre sombras anda el fuego*, ambas fueron

⁴¹ García Bonilla, Roberto, “Rastro de un rostro o historias sin historia” entrevista a Blas Galindo, en *Pauta* 1992, pp. 38, citado en Ruiz Ortiz, Xochiquetzal, *Blas Galindo Biografía antología de textos y catálogo*, México, CENIDIM, 1994

dirigidas por él mismo. Después de ese concierto los cuatro compositores decidieron que su desarrollo musical solo lo podían continuar de manera individual.

Desde su primera obra, la *Suite no.1 para violín y violoncello*, la crítica musical describe a Blas Galindo dentro de la corriente nacionalista. Sus obras de esa época hacen marcada referencias a temas indígenas o populares. Algunos musicólogos opinan que para Blas Galindo el componer alrededor de temas musicales populares no fue una inclinación teorizada o impuesta desde afuera, como les paso a otros muchos compositores de esa época, sino algo natural que le permitió incursionar con cierta facilidad dentro de la corriente musical en auge en ese momento.⁴²

Si bien hablamos propiamente de un periodo formativo, son pocas las obras de Blas Galindo que no fueron interpretadas en concierto. La experiencia de los constantes estrenos, así como el intercambio de ideas formales y estilísticas con el Grupo de los Cuatro, además de los consejos y críticas de Chávez y Huízar, fueron elementos determinantes en el desarrollo de su creación musical.⁴³

La consagración del compositor

Los años de 1939 y 1940 marcan un hito en la carrera profesional de Blas Galindo. En ese período realizo sus primeras obras orquestales, en las que refleja una madurez en su escritura. Sus dos ballets *Entre sombras anda el fuego* y *Danza de las fuerzas nuevas*.

De 1940 por encargo de Carlos Chávez escribe *Sones de Mariachi* obra que se estrenaría en la ciudad de Nueva York en el programa de música mexicana con motivo de la exposición “Veinte Siglos de Arte Mexicano”.

⁴² Ruiz Ortiz, Xochiquetzal, *Blas Galindo Biografía antología de textos y catalogo*, México, CENIDIM, 1994, p. 225.

⁴³ *Ibid.* p. 227.

En esta obra Galindo toma varios sonos populares, el *Son de la Negra*, *El Zopilote* y *Los cuatro reales*, y logra darles coherencia y unidad. Un año después hizo una nueva versión de los *Sones de Mariachi* para gran orquesta.

En su *primer concierto para piano y orquesta* (1942) Blas Galindo se sujetó a la forma clásica, si bien no cita textualmente temas de la música tradicional, como en los *Sones de Mariachi* o en sus ballets, pueden escucharse en él indicios de ciertas formas musicales del estado de Jalisco, como un “alabado” en el primer movimiento.

En 1941 y 1942 Blas Galindo recibió una beca de la Rockefeller Foundation para asistir a los cursos especiales de composición que impartía Aaron Copland en el Festival Musical de Berkshire, Massachusetts, dirigido por Serge Koussevitzky. Durante su primera estancia en los Estados Unidos escribió el *Sexteto de Alientos* y en su segundo viaje *Arroyos* para pequeña orquesta, ambas obras estrenadas durante el festival. El trato frecuente con músicos como Copland, Koussevitzky, Hindemith y Bernstein determinaron en Galindo la búsqueda de un estilo más universal, sin prescindir de sus propias características nacionalistas.⁴⁴

Es en 1945, al término de sus estudios musicales formales, cuando sus obras muestran ya un desarrollo musical sólido y que se considera que Blas Galindo cuenta ya con su propio estilo, ejemplo de ello son los *Cinco Preludios para Piano* y su *Sonata para Violín y Piano*.⁴⁵ Carlos Chávez fue quien opinó que Galindo ya estaba “en la etapa en que el músico creador cualquier obra la vuelve suya. Es la prueba de la sensibilidad sobre la técnica”. Para Chávez las obras de Blas Galindo compuestas en ese año demostraban que la forma estaba integrada y tenía coherencia.⁴⁶

⁴⁴ García Bonilla, Roberto, “Rastro de un rostro o historias sin historia” entrevista a Blas Galindo, en *Pauta* 1992, p. 39.

⁴⁵ *Ibid.* p. 40.

⁴⁶ Malmstrom, Dan, *Introducción a la música mexicana siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977, p. 123.

En 1947 obtuvo el primer premio en el concurso convocado por la Secretaría de Educación pública (SEP) con la obra *Cantata a la Patria*, estrenada el 18 de marzo de 1949 con motivo de la inauguración del edificio del Conservatorio Nacional de Música. En agosto de 1947 fue nombrado director del Conservatorio Nacional de Música, cargo que ejerció hasta 1960.

En lo siguiente Blas Galindo continúa su producción para las artes escénicas, escribe *La manda*, ballet basado en el cuento *Talpa*, de Juan Rulfo, *El sueño y la presencia*, *Los signos del zodiaco*, *La hija de Yori* sobre un cuento yaqui y la música de Don Juan Tenorio.

En 1948 el INBA designo a Blas Galindo como representante de México en el jurado del concurso Internacional Federico Chopin, realizado en Varsovia, Polonia. Al finalizar el concurso, Galindo dirigió una serie de conciertos sinfónicos en cinco ciudades polacas diferentes con programa integrados por obras de compositores mexicanos.

En 1961 funda la Orquesta Sinfónica del Instituto Mexicano del Seguro Social donde estrena y dirige en 1965 la cantata *Letanía erótica*. En 1968 es cofundador de la Academia de las Artes institución cuyo propósito fue agrupar en un cuerpo colegiado a distinguidas personalidades del ámbito de la creación artística. Ese mismo año es nombrado miembro fundador de la British Society.⁴⁷

Artista comprometido con la cultura nacional, Galindo dedica parte importante de su producción a la música vocal. En 1957, gana el Concurso de Composición, convocado por el gobierno del Estado de Jalisco, con la cantata *Homenaje a Juárez*, en la cual utiliza el Manifiesto Constituyente de 1857, obra que el propio compositor estrena en un concierto de gala en el Teatro Degollado el 12 de septiembre de 1958.

Una de las más conmovedoras inspiraciones de Pablo Neruda es, sin duda, el Poema número quince de los Veinte Poemas de Amor, en 1948 Blas Galindo toma estos versos

⁴⁷ Malmstrom, Dan, *Introducción a la música mexicana siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977, p. 126.

para plasmarlos musicalmente, y de una forma extraordinaria, en su partitura *Me gusta cuando callas* para cuatro voces a capella. Más tarde realizó una versión para orquesta de cuerdas a la que intituló *Poema de Neruda* que con el tiempo llegó a ser más conocida que la obra vocal original.

Innumerables son los premios y honores que este músico tapatío recibió en el transcurso de su vida. Así, en 1949 se le entrega la Condecoración de la Orden de Polonia; en 1954 la Insignia José Clemente Orozco; en 1957, por su *Segunda Sinfonía*, obtiene el premio José Ángel Llamas del Segundo Festival Latinoamericano de Caracas, Venezuela; en 1964 el Premio Nacional de Ciencias y Artes; en 1980 Medalla y Diploma que le otorgó la Sociedad de Compositores de Jalisco y el Departamento de Turismo; en 1983 el Galardón Ocho Columnas en 1988 el Premio INBA Sinaloa de Composición Musical y en 1991 la Medalla Wolfgang Amadeus Mozart. En 1990, con motivo de la celebración de los 80 años de este destacado jalisciense, el gobierno del Estado de Jalisco le otorgó un Diploma y una Medalla; y en 1992 la Organización de Estados Americanos (OEA) le entregó el Premio Interamericano de Cultura.⁴⁸

Se dice que uno de los galardones que el compositor más apreció fue el que le otorgó su estado natal en 1983, el Premio Jalisco, en cuyo evento el propio Galindo dirigió la Orquesta Sinfónica de Guadalajara y estrenó *Obertura mexicana #2* que contiene, entre otros temas de inspiración nacional, la popular canción *Qué te ha dado esa mujer*.

Su creación musical trascendió las fronteras nacionales, visitó escuelas de música en varios países europeos como comisionado mexicano; presentó sus obras en Estados Unidos, en Latinoamérica, Asia y Europa, donde también dirigió conciertos y dictó conferencias.

⁴⁸ Ruiz Ortiz, Xochiquetzal, *Blas Galindo Biografía antología de textos y catalogo*, México, CENIDIM, 1994, p. 236.

El 19 de abril de 1993, víctima del mal de Parkinson, fallece en la ciudad de México Blas Galindo, gran compositor y director de orquesta, autor de más de 150 obras entre las que destacan, además de las mencionadas, el *Concierto para flauta y sinfónica de viento*, el *Concierto para violoncello y orquesta*, los *Cinco preludios para piano*, la canción *Arrullo*, el *Concierto para flauta y orquesta* y la suite *Homenaje a Cervantes*.

En la ciudad de México el Centro Nacional de las Artes honra al artista al darle el nombre de *Blas Galindo* al auditorio de esa institución, también lo recuerda la Sociedad de Autores y Compositores como Vicepresidente de su Consejo Directivo

Nacionalismo musical mexicano

Se considera el período del nacionalismo musical mexicano las obras escritas desde el período revolucionario hasta 1958, año en que muere José Pablo Moncayo. Entre los principales representantes del movimiento del nacionalismo musical están José Rolón (1875-1945), Manuel M. Ponce (1882-1948) Silvestre Revueltas (1899-1940), José Pablo Moncayo (1912-1958), Carlos Chávez (1899-1978), Candelario Huízar (1883-1970), Luis Sandi (1905), Blas Galindo (1910) y Miguel Bernal Jiménez (1910-1956), entre los más importantes y representativos.

El nacionalismo musical mexicano no se puede pensar como un estilo homogéneo, por lo menos se puede hablar de dos vertientes: El primer nacionalismo cuenta con una influencia europea en el plano formal y armónico, que caracterizó a las obras de Manuel M. Ponce. Más tarde, a partir de los años treinta, se buscó en el indigenismo las bases para la nueva música mexicana, sin embargo éstas bases seguramente correspondían más en la imaginación que a bases indígenas, pues en realidad en esa época no se conocía con profundidad cómo había sido la música indígena antes de la conquista.⁴⁹ Sin embargo, esta producción de los nuevos compositores, en cierto sentido autónoma, efectivamente dio pie a una corriente que, pese a no poder separarse por completo de una influencia española ni

⁴⁹ Ruiz Ortiz, Xochiquetzal, *Blas Galindo Biografía antología de textos y catalogo*, México, CENIDIM, 1994, p. 24.

tampoco de la indígena, pues los mismos compositores eran producto de un mestizaje, anhela ser netamente mexicana.⁵⁰

El impacto de la Revolución mexicana en la música de concierto fue “el de un catalizador magnífico para consolidar dos tendencias muy importantes, especialmente en los años veinte: el nacionalismo y el modernismo revolucionario”, asegura el investigador Juan José Escorza⁵¹

No es que estos movimientos se deban ciento por ciento a la Revolución de 1910, pero ésta sí ayudó a consolidarlos, explica el subdirector del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez. “La Revolución trajo una mutación en los gustos de las élites musicales de México –afirma en entrevista–. Si durante el porfiriato sus gustos en la música de baile y de audición misma eran totalmente europeizados, la Revolución hizo confrontarnos con nuestra propia música, nos descubrió que teníamos un tesoro de música popular y que había que poner atención en ella”.⁵²

La música popular se tocaba en los ranchos, en las poblaciones rurales pequeñas o en las ferias, pero no tenía ningún significado para las clases altas. De acuerdo con Escorza, “la dinámica del movimiento revolucionario trajo una gran movilidad de las personas y hubo migraciones de unas zonas geográficas a otras. Eso produjo, por primera vez en un siglo, el conocimiento de las músicas de otras regiones. Y al conocerse más ampliamente esta música, la gente comenzó a aficionarse a ella: oía las danzas que se hacían en Yucatán, las chilenas de Guerrero o las balonas de San Luis Potosí”.⁵³

Esta difusión amplió considerablemente la conciencia de nuestra música popular, a la que no fueron ajenos los compositores clásicos, especialmente Manuel M. Ponce, agrega el investigador. “

⁵⁰ *Ibid.* p. 251.

⁵¹ Malmstrom, Dan, *Introducción a la música mexicana siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977, p. 116.

⁵² *Ibid.* p. 123.

⁵³ *Ibid.* p. 258.

Ponce fue el primer músico de gran prestigio y gran sabiduría que dijo: hay que atender a la canción mexicana. En Europa se había dado cuenta de la importancia que tenían las escuelas nacionales en la conformación de la música de entonces. Ya no era sólo la música centroeuropea la que privaba, sino que se escuchaban músicas de Polonia, Hungría, Noruega, Bélgica, España y otros países. Concibió crear una especie de escuela de composición mexicana a partir de las melodías nacionales, como habían hecho los europeos.⁵⁴

Al volver a México no sólo siguió en su tarea de recopilar canciones populares, sino que las editó y las arregló de modo que entraran a los salones de diversión de las élites ciudadinas de la Ciudad de México. Ponce, abunda Escorza:

[...] logra poner de moda la canción mexicana. Sus canciones, tanto recogidas de la tradición como compuestas por él con un sentido popular, son exitosas durante los gobiernos de Francisco I. Madero y Victoriano Huerta...⁵⁵

Es entonces que empieza a desarrollarse una forma de componer en el estilo popular que no tenía ninguna posibilidad antes de la Revolución. El fenómeno dio pie a lo que Juan José Escorza denomina:

...una corriente vernácula de composición erudita que va a ser muy vigorosa durante varias generaciones. No sólo la generación de Chávez y Revueltas, sino la siguiente, que comprende a Blas Galindo, José Pablo Moncayo, Miguel Bernal Jiménez y aún a la generación posterior, que comprendería a sus discípulos, entre los cuales habría que señalar a Leonardo Velázquez, Manuel Enríquez o Mario Kuri Aldana, que cultivan la tendencia nacionalista con mayor o menor fortuna.⁵⁶

Si Ponce abrió el camino mediante el rescate de las canciones criollas, puntualiza el entrevistado, Carlos Chávez y otros cultivaron la corriente indigenista:

Poco a poco se fue ensanchando la base de la escuela mexicana de composición hasta incluir una enorme variedad de tipos, vamos a decir, formativos, que nutrieron la estética de esta escuela hasta su extinción en los años cincuenta. La estética nacionalista se explica no

⁵⁴ *Ibid.* p. 267

⁵⁵ *Ibid.* p. 269

⁵⁶ *Ibid.* p. 270

sólo por el carácter popular y proletario de la producción, sino porque hubo un movimiento pendular que fue desde un extremo europeísmo hasta un extremo nacionalismo.⁵⁷

Sugerencias Interpretativas

El primer movimiento de la suite para violín y piano es una danza, en la cual se conjugan perfectamente características del nacionalismo como son los ritmos que asemejan a las danzas indígenas, y los acentos en la segunda parte del compás, además también se encuentran muchas disonancias, como es de esperarse en la música del siglo XX. El segundo movimiento es totalmente *cantabile*, recurso expresivo que logra el compositor con los constantes cambios de tiempo para los cuales es necesario dominar los grandes arcos y el vibrato amplio. El tercer movimiento tiene la peculiaridad de ser un son huasteco, se presenta un tanto más virtuoso que los demás movimientos con muchas hemiolas las cuales se logran con un cierto acento para que se sienta el cambio de división ternaria a binaria.

⁵⁷ Ruiz Ortiz, Xochiquetzal, *Blas Galindo Biografía antología de textos y catalogo*, México, CENIDIM, 1994, p. 283.

Análisis musical

I. Danza

La estructura del primer movimiento presenta una clara forma sonata: Exposición - Desarrollo-Reexposición-Coda. El primer movimiento puede considerarse escrito en la tonalidad de Sol Mayor e inicia con el motivo *a* haciendo uso de cuerdas dobles en el violín. El piano por su parte afirma el I grado durante dos compases para pasar a un v menor y volver al I.

The image shows the beginning of the first movement of 'Danza'. It is in 2/4 time, marked 'Allegretto' with a tempo of 80. The key signature is one sharp (F#), indicating G major. The score is for Violín (Violin) and Piano. The Violín part starts with a melodic line labeled 'motivo a' in brackets, marked 'mf'. The Piano part starts with a bass line in G major, marked 'p', and includes annotations for 'I', 'vm' (v menor), and 'I'.

Después de presentar el motivo *a'* junto con una ampliación cadencial hacia el I, escuchamos el motivo B debajo del cual se sucede una progresión de acordes cuartales que funcionan como acordes de 7ma.

This image provides a detailed view of the first movement's structure. It shows the Violín part with 'motivo a'' and 'Motivo B'. The Piano part features a 'progresion de acordes cuartales que funcionan como acordes de 7ma' (progression of quarter chords that function as 7th chords). Annotations include 'ampliación cadencial al I' (cadential expansion to I) and a boxed '1' indicating a first ending. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

A partir del compás 10 inicia la sección B con una interesante frase cuya duración se extiende hasta el primer tiempo del siguiente compás. Esta frase está compuesta por secuencia de cuartas.

secuencia por cuartas

B
semifrase

Las semi-frases del violín continúan y reposan en notas largas en el I grado para después retomar su marcha en dieciseisavos y octavos:

12

Entonces Galindo incluye un breve puente armónico que nos lleva hacia el modo menor de Sol y con ello una reexposición de A'.

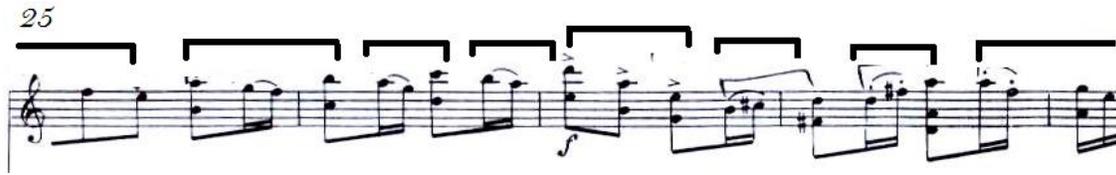
18

Puente al modo menor

napolitano

A'

Inmediatamente comienza una serie de motivos rítmico-melódicos en el violín la cual va a manera de escala:



Desde el compás 32 se retoman las semi-frases en cuartas que habían aparecido antes en el compás 10 pero transpuestas una tercera arriba.

secuencia por cuartas

B

semifrase

Continúan duplicaciones entre el violín y el piano en las que juega suprimiendo a veces algún dieciseisavo o invirtiendo la dirección de las notas. Esto se extiende hasta el compás 43 en donde tendremos un pequeño puente.

36

duplicaciones

43

cresc.

Del compás 45 al 51 tienen lugar unos motivos rítmicos  que son una extensión de los que habían aparecido con anterioridad en el compás 25.

Hacia el compás 60 reaparece el motivo B pero en una variación y tan solo por dos compases.



62 Reexposición

Con ello llegamos a la reexposición pero una octava mas alta que en la exposición. De ahí en lo sucesivo la reexposición será casi literal, llegando incluso a la modulación en sol menor en el compás 78. Una Coda en el compas 84 nos conduce a través de 11 compases de agitadas octavaciones:

84

Hasta el final _____

Donde ocurre la confirmación de la tonalidad.

I

II. Melodía en Lento

La estructura del segundo movimiento podría describirse de la manera siguiente: Exposición (Tema I-Tema II en piano-Tema I-Tema II en violín)/Segunda parte (Frasas A-B-C-D)-Coda-Frase A-B-Coda-Frasas de transición/Reexposición (Tema del violín-Tema del piano)

Es un movimiento lento en 4/4 en modo dórico. Predominan las anacrusas y utiliza la derivación temática para generar sus materiales. Inicia con una introducción que presenta una serie de pregunta/respuesta en el piano solo, lo cuál constituye el tema 1. Este pregunta/respuesta se va desarrollando paulatinamente.

musical score for the first theme in Dorian mode, 4/4 time. It features an 'Intro' section followed by three pairs of 'Pregunta' (question) and 'Respuesta' (answer) phrases. The first pair is labeled 'Respuesta a' and 'Respuesta b'. The second pair is labeled 'Respuesta b'. The third pair is labeled 'Respuesta'. The piece is marked 'pp' and 'modo dórico'.

En el último tiempo del compas 6 aparece el tema 2 con otra serie de preguntas respuestas que se van empalmando poco a poco. Esta aparición la podemos ver dividida en dos secciones (indicadas como A y B).

musical score for the second theme starting at measure 6. It is divided into two sections, 'A' and 'B'. Section A contains a 'Pregunta' and a 'Respuesta'. Section B contains a 'Pregunta' and a 'Respuesta'. The piece is marked 'p'.

A partir del compás 11 tenemos una sección imitativa entre las preguntas y respuesta.

musical score for the imitative section starting at measure 11. It shows a 'pregunta' (question) and 'respuesta' (answer) pair in the upper voice, and a 'pregunta' and 'respuesta' pair in the lower voice. The section is marked 'mf' and ends with a 'Final' and a 'Cadencia modal'.

Finalmente en el compas 18 aparece el violín y su primer tema. Lo tenemos en dos motivos. Motivo a y motivo b.

c. 18

Tema I del violin

motivo a

motivo a

motivo b

motivo b

Inmediatamente, en el compas 23 aparece el tema dos, dividido en tres motivos.

c. 23

Tema 2

motivo a

motivo b

motivo c

cresc.

La segunda parte del tema continua, igual en tres motivos. En este punto llegamos a la segunda sección de la pieza, en donde el piano y el violin ejecutan duplicaciones melódicas. Junto con ello tenemos la aparición de cuatro frases, mismas que estan divididas de dos a cuatro motivos. Mientras las frases se suceden, continuan las duplicaciones entre piano y violin.

En lo subsecuente persisten las duplicaciones y las frases subdivididas en motivos, así hasta llegar a la reexposición temática en el compas 67, primero el tema del violín y luego el del piano, contrario pues, a lo que ocurrio al principio. Es una breve reexposición pues al terminar el tema del piano finaliza el movimiento, en el re en

modo dorico en que inicio.

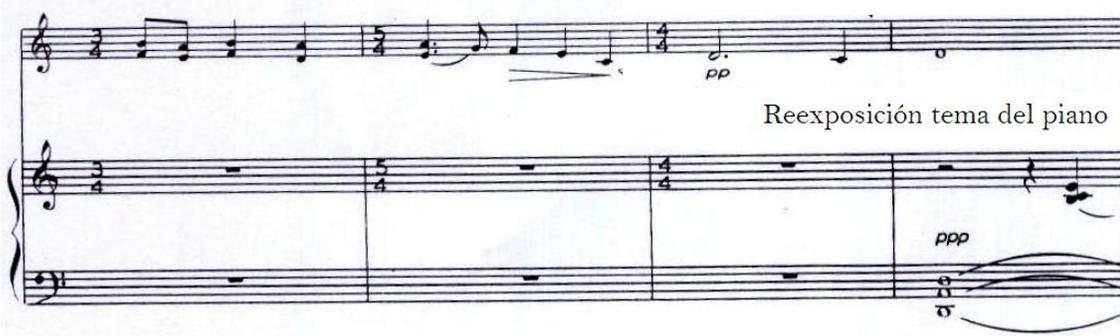
Reexposición tema del violin



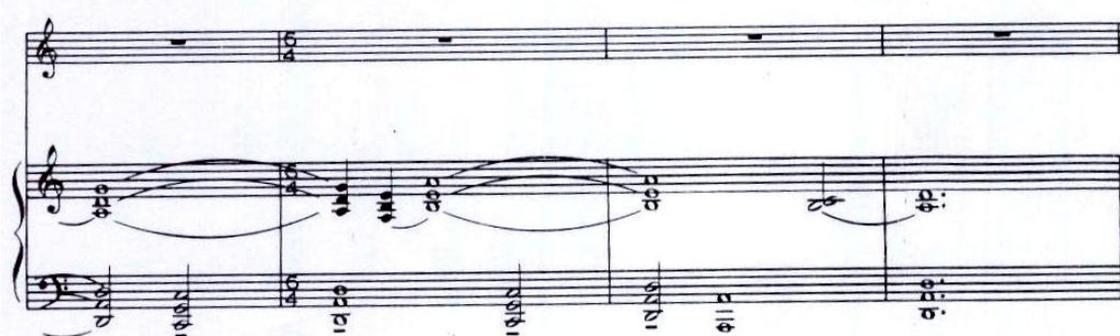
19

pp

Reexposición tema del piano



ppp



pp

p

III. Son Huasteco

El tercer movimiento está en la tonalidad de Re mayor y se inspira en la danza tradicional mexicana del son huasteco de ritmo ternario y ágil. La interesante construcción motivica se basa en tres, los cuales se intercalan del siguiente modo: a-b-c a'-c.

Allegro $\text{♩} = 66$

Violín

Piano

Intro

Frase A

a

b

c

a'

c

Después de presentar los motivos un puente de dos compases (iniciando en compas 11)

c. 11

nos lleva a una nueva sección de amplias frases en dieciseisavos.

Al terminar estos ocho compases aparece un pequeño motivo que mas adelante se

volverá muy importante.

dim.

En el compás 28 inicia lo que se puede caracterizar como una serie de variaciones temáticas, todas de una longitud de ocho compases. La primera es una frase de dos compases en dieciseisavos. Esta sección se repite de nuevo, agregando el elemento del ornamento que había aparecido

previamente y posteriormente el mismo motivo de  con variaciones.

c. 28



c. 32



En el compás 37 hasta el 46 hay una nueva variación, sobre lo cuál el piano ejecuta una serie de acordes cuartales.



En el compás 47 introduce el tremolo en el violín en esta nueva variación mientras el piano continúa las secuencias de acordes cuartales. El piano desplaza los acentos hacia el segundo tiempo, donde inicia las frases. En los cuatro compases siguientes, respeta la

acentuación ternario del propio compás, a pesar de que continuen los acentos en el segundo tiempo.

Una nueva sección con metrica de 5/16 nos presenta nuevo material temático dividido en motivos a, b y b' y una extensión de la última. El acompañamiento nos muestra que también implica una breve modulación a sol. Mas adelante, esta sección se repite, pero esta vez transportada hacia Do.

(Transporte a do)

Una coda que principia en el compás 121 nos lleva a una breve sección de piano solo que sirve para conectar hacia la reexposición. También retorna a la metrica de 3/8. La reexposición continua hasta llegar a la sección de cuerdas dobles en la que, junto con el acompañamiento del piano, crea la ilusión de un ritmo de 3/4.

Esto conduce a la última coda y al final. La coda se compone de reafirmaciones de frases compuestas por ritmos ternarios desplazados al segundo tiempo del compás debajo de lo cuál una cascada de cuartas y quintas en el piano conducen a la escala final que lleva a termino el movimiento y la pieza, con la reiteración de la tonalidad de Sol mayor.

Coda y final

IV. Concierto para violín no.1 en Sol menor de Max Bruch

Datos bibliográficos

Max Bruch nació el día 6 de enero de 1838 en la ciudad de Colonia y murió en Berlín en 1920. A lo largo de su vida Max Bruch desarrolló una intensa carrera tanto en la composición así como en su trabajo al frente de los más importantes conjuntos sinfónicos de su tiempo. Inicó su educación musical con su madre, Wilhelmine Almenrader, quien era una afamada soprano y profesora de música. A temprana edad se inició en la composición y a los once años ya había creado algunas obras de música de cámara.

En 1852 escribió una sinfonía y con ella se hizo acreedor a un premio además de una beca de la Fundación Mozart en Frankfurt, con ambos premios tuvo la posibilidad de estudiar composición y teoría con Ferdinand Hiller, y también piano con Reinecke y Ferdinand Breuning en la ciudad de Colonia. En 1858 se dedicó a ser maestro de música en su ciudad natal. En esa época escribió y representó su primera ópera, llamada *Scherz, List und Rache*. En los viajes que realizó entre los años de 1861 y de 1862, pasó por Berlín, Leipzig, Dresden, Viena y Munich, y en esta última fue donde conoció al poeta Emanuel Geibel quien se convertiría en el libretista de sus óperas. Bruch vivió también en Mannheim entre 1862 y 1864, en esa ciudad escribió su Op. 23 la cantata *Frithjof*, además vio el estreno, en el año 1863, de su ópera *Loreley*. Cuando volvió de París y Bruselas, tomó el cargo de director musical en Koblenz y allí permaneció entre 1865 y 1867 a partir de su nombramiento en el puesto de Kapellmeister de la corte en Sondershausen. En 1872 viajó a Berlín para el estreno de su tercera ópera intitulada *Hermione*. Entre 1873 y 1878 se dedicó a componer, en la ciudad de Bonn y en 1883 fue a Breslau a dirigir el Orchesterverein hasta el año de 1890.

El reconocimiento de la obra artística de Bruch dentro de la vida musical germana sucedió hacia fines de 1891, momento en el que le otorgaron el título de profesor para la clase de composición en la Academia de Berlín donde laboró hasta su retiro en 1910. Durante su vida tuvo la reputación de ser uno de los grandes compositores alemanes de su momento. El trabajo más conocido de Bruch es, sin duda, el *Concierto No. 1 en Sol menor* (1868), el

cual, a lo largo de las décadas, se ha convertido en una obra obligada de concursos y forma parte del repertorio de todos los violinistas. Su siguiente trabajo más famoso es la obra para violonchelo y orquesta intitolado Kol Nidrei. Esta composición es representativa de su interés por la incorporación de material melódico procedente de grupos étnicos europeos (rusos, escocés, celtas, y suecos) a las formas de la música académica. A pesar de su riqueza musical, estas obras, así como sus obras corales, sus tres sinfonías y la *Fantasía Escocesa* no han tenido el éxito del *concierto de violín* o del Kol Nidrei, y se les considera como “rarezas” aunque cuando son interpretadas en la sala de conciertos sorprenden a los públicos por su belleza.

El romanticismo musical

El romanticismo representa la expresión subjetiva por medio del sonido: a la claridad de la música clásica se opone la oscuridad que supone representar los sentimientos personales.⁵⁸ La exaltación de la sensibilidad no es algo nuevo. Todos los músicos han reivindicado a la música como un arte expresivo, incluso pasional, pero la novedad romántica reside en los medios compositivos y expresivos a través de los cuales se expresa la relación entre armonía, ritmo, timbre y melodía. El músico romántico, partiendo de los elementos musicales tradicionales, busca procedimientos de expresión personales en constante evolución, la originalidad se convierte en un criterio esencial del nuevo estilo.

La Revolución Francesa enseñó a los hombres el sentido de la palabra libertad y permitió a la nueva clase burguesa ocupar el lugar social preponderante. El nuevo régimen significó cambios estructurales en la sociedad contra los cuales va a desarrollarse el movimiento romántico. Estas transformaciones, que se produjeron en toda la sociedad europea a finales del siglo XVIII, alentaron a los músicos a deshacerse de los lazos que les unían a sus patronos eclesiásticos y cortesanos, por vez primera en la cultura occidental, los músicos alcanzan la posibilidad de vivir del ejercicio de la profesión de músico. Así, el músico se convierte en un artista, conquista su autonomía para la creación y, consecuentemente,

⁵⁸ Fubini, Enrrico, *El romanticismo: entre la música y filosofía*, Valencia, Universidad de Valencia, 1999, p. 22.

tendrá que buscar el éxito ante el público y no ante un mecenas. En esta nueva circunstancia social el siglo XIX conoció una amplia variedad de sesiones musicales públicas, el recital solista, el concierto sinfónico y las funciones de ópera, que fueron desarrollándose y extendiéndose por toda Europa y América con el paso de las décadas⁵⁹.

La nueva sociedad dominada por la burguesía generó transformación también en el ámbito del arte, surgió así, tanto en Europa como en América, una nueva práctica musical: las “veladas musicales” del salón burgués donde la música de piano ocupó un lugar preponderante ya fuera como instrumento solista y como el mejor de los acompañantes para la voz y el violín principalmente. El piano se transformó en un ornamento indispensable de la casa burguesa y jugó el papel de símbolo de arte y del poder del dinero.⁶⁰

En cuanto al estilo del romanticismo musical, se puede describir como la valorización de la música absoluta, es decir, un cambio fundamental de la función social de la música que ahora es el mejor representante de la experiencia estética.

Sus características generales se pueden describir como la búsqueda de libertad en cuanto a la forma por lo que predomina la fantasía, la expresión emocional libre, la irregularidad de las frases, todo ello en contra de las estructuras de la perfección clásica.

En cuanto al ritmo, se crean patrones menos regulares y se busca el virtuosismo por medio de pasajes que deben ser ejecutados a velocidades que serán cada vez más rápidas. El virtuosismo romántico del siglo XIX se expresa en el violín y en el piano aunque no se restringe a ellos, sino que alcanza al cello, al contrabajo, entre otros instrumentos, y por supuesto a la voz. El virtuosismo del violín inicia con la obra y las interpretaciones del mítico Paganini y prosigue en la obra de Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Brahms, Sibelius, Kreutzer y Pablo de Sarasate.

En cuanto a la expresión melódica se hace énfasis en el lirismo dada su extensión en registro y expresividad. Las estructuras armónicas se amplían y se vuelven cada vez más complejas, por medio de cromatismos y constantes disonancias. La textura de las obras

⁵⁹ *Ibid.* p. 32

⁶⁰ *Ibid.* p. 33

sinfónicas ya no es tan clara y transparente como las del repertorio del clasicismo debido al incremento de su densidad y a la ampliación tímbrica de la orquesta con los instrumentos de madera y de metal.⁶¹

La interrelación de la música con la poesía y la pintura deviene en la concepción de la música programática, es decir, se plantea la necesidad de un arte musical total y básicamente expresivo, podemos citar a dos de los más importantes exponentes de la música programática: Héctor Berlioz, y su recurso compositivo de la *idée fixe*, y Richard Wagner con el *leitmotiv*. El romanticismo musical representa no solamente la expresión del nuevo régimen de la sociedad burguesa, sino la valoración de la música como un arte por sí mismo, por sus formas y contenido, así como por su expresividad, originalidad y constante renovación.

El concierto para violín para violín nº 1 en sol menor Op. 26

Max Bruch compuso entre 1864 y 1866 su concierto para violín para violín nº1 en sol menor Op. 26. Tenía entonces veintiocho años y recientemente había aceptado el puesto fijo de director de música en la ciudad de Koblenz, después de haber ejercido como profesor y director de orquesta. El concierto se interpretó en público por primera vez el 24 de abril de 1866 durante un Festival en Baja Renania, con Otto von Königslow como solista y la dirección del mismo Bruch.⁶²

Más adelante fue revisado a profundidad por Joseph Joachim, que también había asesorado a Brahms con su concierto para violín. La nueva versión, dedicada a Joachim, pudo escucharse el 7 de enero de 1868 en la ciudad de Bremen, con el famoso violinista como intérprete y Karl Rheinthal en la dirección orquestal. Inmediatamente el concierto fue reconocido y admirado como uno de los mejores y más bellos que se habían escrito para ese instrumento. Bruch, en principio muy satisfecho por aquel éxito, al cabo de los años llegó a incluso a pedir que se prohibiera su ejecución, quejándose de que todas sus otras

⁶¹ Plantinga, León, *La música romántica: una historia del estilo musical en la Europa decimonónica*, Madrid, Editorial Torrejón de Ardoz, 2002, pp. 86-88.

⁶² *Ibid.* p. 90

composiciones quedaban oscurecidas por el famoso primer Concierto y de que a él sólo se le conocía por ser el autor del mismo.⁶³

En 1910, cuando tenía 72 años, decidió retirarse de sus cargos públicos y dedicarse por entero a la composición. Sin embargo, al final de la Primera Guerra Mundial, se encontró en muy precaria situación económica a causa de las caóticas condiciones económicas que imperaban. Bruch había vendido la partitura de su primer concierto para violín al editor Simrock a muy bajo precio aunque conservo una copia original para sí mismo. Para tratar de obtener algún dinero, envió la partitura autógrafa de su concierto al dúo de pianistas Rosa y Otilie Sutra (para las cuales había escrito su concierto en La bemol para dos pianos y orquesta, op. 88) a fin de que la vendieran en Estados Unidos, pero Bruch falleció en 1920 sin haber recibido ningún pago por ella. Las hermanas Sutra afirmaron haber vendido la partitura, aunque nunca quisieron revelar el nombre del comprador, y que enviaron el pago al compositor, aunque éste lo recibió en papel moneda alemán sin ningún valor. En la actualidad la partitura autógrafa se conserva en la Biblioteca Pública Pierpont Morgan de Nueva York.⁶⁴

Durante su vida Max Bruch fue un compositor reconocido y muy respetado en su país, Alemania. Sin embargo después de su muerte y con las nuevas corrientes musicales del siglo XX su nombre y su obra quedaron poco menos que olvidados a excepción del famoso concierto. Escrito en una época en la cual para los compositores era imprescindible que en sus obras afloraran las pasiones a partir también de la forma. En el primer concierto de Bruch aunque encontramos que la estructura nos refiere a formas clásicas el gran estilo romántico se muestra en los cambios drásticos de dinámica, de carácter, de fraseo y colores, también en los pasajes virtuosos que contrastan con otros muy melódicos, llevándonos desde un primer movimiento de un carácter profundo, solemne y melancólico contrastando con las grandes frases melódicas en el segundo movimiento y para finalizar nos muestra una gran energía en su tercer movimiento llena de acordes jugosos pasajes rápidos, melodías interminables que exigen de nosotros los intérpretes total entrega, como si nos quisiera exprimir toda la energía hasta la última nota.

⁶³ Fifield, Christopher, *Max Bruch his life and works*, New York, Editorial Boydell, 2005. p. 76

⁶⁴ *Ibid.* p. 77

Sugerencias Interpretativas

Consta este concierto de tres movimientos: *Preludio-Allegro moderato*, *Adagio*, y *Finale-Allegro enérgico*. Cuando Bruch compuso la obra no tenía intención de denominarla “concierto” precisamente porque el primer movimiento más que un movimiento orquestal es una introducción larga y profunda. Pero ahí reside en gran parte la grandeza de esta obra. Además de su brillantez lírica y melódica y de la sutilidad con que se presentan los temas, Bruch logra un delicado diálogo entre la voz solista y el conjunto orquestal. El movimiento comienza de manera suave con un par de golpes pianísimo del timbal con la flauta marcando la melodía. Con la aparición del tema melódico principal el violín solista comienza su melancólica expresión, en una coordinada combinación de sentimientos que va entre la alegría y el desaliento. La fuerza de este movimiento radica en la capacidad de Bruch por jugar con el tema principal en una secuencia de variaciones de la orquesta, de la parte solista o de ambos al mismo tiempo, para terminar con una cadencia final que presente el segundo de los movimientos. El *Adagio* tiene una en apariencia sencillez melódica, Bruch va conduciendo el movimiento con un tema que se repite de manera natural, pero que al mismo tiempo muestra un sentimentalismo intenso. El movimiento final es un *Allegro enérgico*, pieza para el lucimiento del solista en todo momento acompañado por la orquesta. Es una música que bebe al folklor popular alemán, con melodías brillantes, serenas y profundamente románticas que van cortando en varias ocasiones el desarrollo del movimiento. La obra concluye con un *Presto* final en el que interviene progresivamente la parte solista y el conjunto de la orquesta.

Análisis musical

Preludio: Allegro Moderato

El primer movimiento es inusual por tres cosas. La primera es que es un preludio que antecede al concierto en sí, y está conectado al segundo movimiento sin pausas, a la manera que Mendelssohn había desarrollado y popularizado unos años antes. La segunda, en que en realidad es una forma allegro sonata pues tiene la exposición de dos temas principales y un desarrollo, pero difiere en que la recapitulación se sustituye por una repetición de la introducción.

Introducción (Gm)	Exposición			Desarrollo (Sección modulante)	Recapitulación I	Coda VI
	Tema 1 I	Transición i-v	Tema 2 III			
(c. 1- 15)	(c.16-31)	(c.31-45)	(c.46-74)	(c.75- 140)	(c.141-152)	(c.153-170)

Sección A

Esta sección sirve como una introducción a los materiales principales del movimiento, aquí se introducen dos pequeñas cadenzas para el violín. La sección inicia con un *tutti* orquestal basado en un motivo de tres notas (Ej. 2) que conduce del 5to. Grado al 3ro. Con un ritmo de mitad + cuarto con punto + corchea. Este motivo será importante ya que a lo largo del primer movimiento y de toda la obra estará presente en su forma original y en sus formas modificadas, dándole unidad y continuidad a todo el movimiento; para estos fines se le denominará con el símbolo "α".

El ritmo de cuarto con punto más corchea se presentará en varios de los motivos principales de los temas.

A continuación se introduce una pequeña *cadenza* para el violín, formada por un arpeggio ascendente de Sol menor (a) seguido por un motivo que desciende por grados conjuntos desde el tercer grado al primero (b). Este segundo motivo es una variación del motivo presentado por el tutti inicial. Conserva el descenso por grados conjuntos, y el característico ritmo de cuarto con punto + corchea.

(b)

(b)

(a) α (b) α

Sección B

En esta sección se presentan los dos temas principales del primer movimiento, el primero de carácter enérgico y que recuerda a una marcha y el segundo, que es un tema lírico y más lento. Primer tema (cc. 16-31). El tema es presentado por el violín solista en la tonalidad principal y tiene la estructura de un periodo conformado por cuatro motivos principales

(modificado) b α α

El segundo tema inicia con la presentación del segundo tema en la región del relativo mayor (Bb). El tema es de carácter lírico y más lento; es presentado dos veces, la primera por el violín solista y la segunda por la orquesta. Comienza en el último tiempo del compás 45 y tiene una duración de 10 compases. Toda la primera frase tiene una dirección descendente cromáticamente y la respuesta equilibra el movimiento descendente con un movimiento que asciende poco a poco de manera ondulante. El tema se alarga dos compases más mediante la técnica de extensión: Al final del octavo compás se inserta una repetición modificada de los dos compases anteriores culminando en una cadencia abierta que permite la repetición del tema.

Extensión

A (descendente) B (ascendente)

Violin

El se tema se repite, esta vez los primeros seis compases son tocados por la orquesta mientras el violín hace un contrapunto, en compás 62 el tema cambia al violín solista una octava arriba.

Desarrollo (c. 75 – 140)

La sección del desarrollo inicia presentando la frase inicial del primer tema, esta vez en la región del relativo mayor y con cambio de dirección y ritmo en el tercer motivo (c. 75-78).

A continuación inserta una repetición modificada de los dos compases anteriores y continúa con la inserción de los motivos de la primer transición (c. , mientras prepara la modulación hacia sol menor.

En el final del compás 89 introduce el motivo inicial del segundo tema en la orquesta sobre un pedal de la dominante de sol menor

Coda

La coda funciona como una transición entre el primer movimiento y el segundo. Aquí se prepara modulación hacia la tonalidad del segundo movimiento, Mi bemol mayor; estableciendo una cadencia que es resuelta hasta el inicio del movimiento siguiente. En esta sección el tutti toca los motivos de la introducción y mediante un proceso de liquidación el motivo pierde sus rasgos característicos y disminuye el movimiento.

$vi6$ $iii6$ $ii6$ $l6$ $ii7$ vii ii v
attacca.

Adagio

El segundo movimiento se encuentra en la región de la subdominante. Mi bemol mayor y tiene una estructura de Rondó ABAB´A. La parte A presenta los dos temas principales en la tonalidad principal y culmina con la transición que modula hacia la región de la dominante. En la sección B se presenta el tema subordinado y posteriormente el segundo tema, esta vez en la dominante. La sección de A´ presenta los dos temas principales pero con un cambio de tonalidad , esta vez en la región de la mediante menor; Sol bemol. La sección B se repite en la tonalidad principal con algunos cambios en la duración de los temas y al final se añade una pequeña codetta que finaliza el movimiento.

A			B			A´			B´		A		
a	B	Puente	c	c	B	A	A	B	c	C	a	b	Coda
I	I		V	V	V	IIIb	IIIb	IIIb	I	I	I	I	I
(Eb)						(Gb)							
c. 1-15	c. 16-29	c. 29-46	c. 47-52	c. 53-63	c.64-67	c. 79-86	c.87-97	c. 98-112	c. 113-118	c. 118-132	c. 133-140	c. 141-148	c. 149-155

Sección A

El movimiento inicia lentamente con la presentación del primer tema en el violín solista. El tema tiene un carácter lírico y está construido a partir de cuatro motivos (a,b,c,d). Como se mencionó al inicio del primer movimiento, Bruch utilizará un motivo germinador (α) a lo largo de toda la obra; en este tema se encuentra presente en su forma modificada por medio de la técnica de disminución rítmica

Se puede observar que el motivo "b" del segundo compás se presenta en el compás 5 y 14 en su forma desarrollada: El cuarto ligado a un dieciseisavo se divide en un octavo ligado a un octavo con punto. En este mismo motivo se presenta internamente el motivo " α "

Sección B

Esta sección se encuentra en la región de la dominante (Bb) y aquí se presenta el tercer tema y el segundo tema con algunas modificaciones respecto al original.

Coda

Es la sección final se utiliza los materiales temáticos presentes en todo el movimiento a manera de resumen.

En compás 133 se cita la primer parte del tema A en la tonalidad principal con cambios armónicos. El tema no inicia sobre el primer grado, si no que inicia y gira en torno a la subdominante y hasta el octavo compás resuelve a la tónica donde inicia el segundo tema.

En el compás 140, se presenta la primer frase del tema B, la segunda frase de este es transportada una octava arriba por el violín solista (c.145) y la tercer frase es sustituida por una escala ascendente que alcanza el clímax en el compás 149, mientras la orquesta utiliza el motivo "a" del tercer tema en el proceso de la cadencia perfecta (c.147). Posteriormente se agrega una *codetta* de seis compases que cierra el movimiento.

Finale

Intro	A				B			A'		B			A''		Coda
bVI	a I (G)	A IV	a' I	Transi- ción	b V	b V	Pasaje	a' V	a' I	b iii	Ext.	Puent e	a'' bvi - I	Puen- te	I
c.1- 18	c. 19- 35	c.36- 57	c.58- 77	c.78- 104	c.104- 114	c.115 -144	c.145- 160	c.161- 179	c.180 -211	c.212 -231	c.232 -252	c.247 -279	c.279 -296	c.296 -319	c.320-330

Introducción

El movimiento inicia en la tonalidad del movimiento anterior (Eb) y se modula hacia la tonalidad principal de este movimiento (G). La orquesta presenta el motivo principal del movimiento y lo va condensando hasta llegar a un clímax donde se establece la nueva tonalidad e inicia el primer tema.

Motivo principal "a"

The musical score shows the introduction of the finale. It is in G major and 2/4 time. The tempo is 'Allegro energico' and the performance instruction is 'Tutti'. The violin part starts with a rest, then enters with a melodic motif labeled 'a' in blue. The piano accompaniment features a sixteenth-note pattern in the left hand and a more active line in the right hand. Dynamics range from *pp* to *sf*.

La primera presentación del tema (c. 19) la hace el violín solista del y se encuentra en la tonalidad principal (Sol mayor). El tema está construido a partir del motivo que fue

A continuación se presenta por segunda vez el tema, esta vez en la tonalidad de la subdominante y por el tutti. El tema no se repite literalmente, sino que se altera melódica y armónicamente a partir de la segunda frase:

Solo.
f

a b a b

1 3 3 1 3 3

I iii

21

f

I V_{2/V} V₆ V_{2/V} V₆

rf

Vii₇/ii V⁴₃ vii₆ V₇->V

Transición

La transición comienza en el compás 78 sobre una inflexión a la mediente. El violín solista hace un pasaje elaborado a partir de bordados en tresillos de octavo que descienden y ascienden continuamente. La primera frase de esta sección tiene un carácter descendente y el final de la frase está marcado por un arpeggio ascendente (c78-82). La segunda frase (c. 83) utiliza de nuevo el motivo constituido por el bordado, pero ahora ascendiendo y hace uso de un segundo motivo, un arpeggio descendente antes de finalizar con el arpeggio ascendente. La tercera frase (c. 87) es una repetición no literal de la anterior. La siguiente frase se elabora en base al motivo que apareció en la segunda frase sometido al proceso de liquidación. A continuación inicia una nueva frase (c. 94) que hace uso del motivo "d" del primer tema mientras se modula hacia la tonalidad de la dominante.

Puente

Inicia en el compás 145 en la tonalidad de la dominante. La orquesta utiliza el motivo principal del primer tema (a) mientras el violín solista hace un pasaje arpegiado con tresillos de octavo que recuerdan los motivos de la transición. El puente finaliza en el compás 161.

La siguiente presentación del tema es igual al original en sus primeras dos frases, en la tercer frase cambia melódica y armónicamente ya que modula a la región de la mediente (Si mayor). Esta presentación del tema es modificada por la inserción de un pequeño episodio de ocho compases (4 + 4) moviéndose en progresión de cuarta ascendente. En el compás 192, sobre la dominante de Si, el violín solista toca el motivo "a" seis veces consecutivas, continuamente ascendiendo hasta finalizar la frase con una escala ascendente donde se resuelve la dominante a Si mayor. A continuación se hace una progresión no exacta una cuarta justa arriba, en la tonalidad de Mi mayor. La siguiente frase (c.200) es equivalente a la tercer frase de ésta presentación.

Coda.

La parte final del movimiento (c. 320) está elaborada sobre un pedal de tónica y construida con el motivo "d" del tema principal. Su contorno melódico es ascendente y llega hasta el clímax total de la pieza en el compás 328 bajo el acorde cadencial seguido de la cadencia perfecta.

Conclusión

A lo largo de este trabajo la mayor dificultad con la que me enfrenté fue su propia elaboración, en el sentido de que la educación que se nos da a veces suele ser muy cuadrada, con esto quiero decir que; tomas datos, lees sobre el autor y te dicen cómo se debe ejecutar, uno no pregunta ¿por qué? ya que la respuesta sería “porque así es”. Uno trabaja durante años así, de repente llega al final de la carrera y hay que hacer un trabajo en la cual hay que poner la razón o el por qué de las cosas, la opinión propia de las obras y las sugerencias interpretativas, y es lógico que esto si se tiene, si se ha desarrollado pero uno no lo ha concientizado.

Hay un factor que me ha llamado la atención en torno a las etapas iniciales del estudio del violín, te dicen que lo primero es poner en orden las manos, que estén en una buena posición, que tengas buena afinación, que la postura sea correcta, etc., y después de un par de años te dicen: “bien ahora que ya lo tienes, has música”. Ahora me pregunto ¿por qué separar estos dos aspectos? ¿Es necesario en realidad todo eso para hacer música? Mi opinión es que no debería de ser así, si bien es importante tener buena postura, de los brazos de los dedos o del cuerpo en general, creo que esto es un gran aporte a la forma de tener una forma de pensamiento muy generalizado.

Comunmente no hacemos un trabajo como el de la Notas al Programa con todo lo que tocamos a lo largo de nuestras vidas y, sinceramente, antes de realizarlas, no le había dado importancia ni a la investigación sobre los autores ni al análisis musical. Pero ahora veo que es necesario porque me ha ayudado a prepararme, como cuando un actor prepara su personaje, le hace una historia, analiza su personalidad, determina como debería conducirse y finalmente, lo adentra en una obra. Es lo mismo con el músico, por ejemplo con el análisis musical es muy claro que para una buena interpretación es necesario también saber de armonía, para reconocer auditivamente las cadencias, el tema, las notas con mayor importancia por su función armónica dentro del discurso musical.

Creo que la importancia de este trabajo radica no en el cúmulo de información plasmada en él, sino en la creación de un criterio musical propio a partir de los conocimientos adquiridos.

Bibliografía

Buchet, Edmont, *Beethoven leyenda y realidad*, Editorial Rialp, Madrid España, 1991.

Chanvoine, Jean, Chavarri, Eduardo, *Beethoven*, Editorial Tor, Buenos Aires Argentina, 1942.

Fubini, Enrrico, *El romanticismo: entre la música y filosofía*, Editorial Valencia Universidad de Valencia, Valencia España, 1999.

Garrido, Pablo, *Introducción a la escritura violinística de Johan Sebastian Bach*, Revista Musical Chilena, Vol. 10 no. 49, Chile, 1955.

Graham, Wade, *La música y sus formas*, Editorial Altea, Madrid, España, 1981.

Malmstrom, Dan, *Introducción a la música mexicana siglo XX*, Editorial Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1977.

Lockwood, Lewis, *Beethoven the music and the life*, Editorial W.W. Norton Company, United States of America, 2003.

Orta Velázquez, Guillermo, *Biografías en la historia de la música*, Editorial Olimpo, México D.F., 1983.

Plantinga, León, *La música romántica: una historia del estilo musical en la Europa decimonónica*, Editorial Torrejón de Ardoz, Madrid España, 2002.

Ruiz Ortiz, Xochiquetzal, *Blas Galindo Biografía antología de textos y catalogo*, Cenidim, México D.F., 1994.

Schöder, Jaap. *Solo Violin Works*, Editado por Yale University Press New Haven and London, U.S.A., 2007.

Schweitzer, Albert, *J.S.Bach El músico poeta*, Editorial Ricordi Americana, Buenos Aires, Argentina, 1980.