



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE MEXICO



FACULTAD DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE  
LICENCIADO EN MÚSICA INSTRUMENTISTA (VIOLÍN)

PRESENTA

MÓNICA RAMOS MARTÍNEZ

ASESORES

ESTHER ESCOBAR BLANCO

ARÓN BITRÁN GOREN

México D. F. 2015

DIVERSIDAD CULTURAL E INTERCULTURALIDAD  
PROGRAMA UNIVERSITARIO





Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

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

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

A mis padres Elena y Rubén.

## Agradecimientos

En principio a mis padres y hermanos.

A Jesús y Raquel, que además de abrirme las puertas de su casa, me trataron como a una hija. Sin su ayuda, no habría podido. A mis primos Joss y Luis por tratarme como hermana y amiga.

A mí querido amigo y maestro Ariel Waller por sus enseñanzas, atenciones y la obra que compuso para mí.

Al maestro Arón Bitrán, mi guía y ejemplo a seguir, por compartir su conocimiento y escucharme con paciencia.

A la doctora Esther Escobar por su tiempo, atención, asesoría y comprensión.

A Nobuko Hara por sus horas de estudio y de ensayos. Por su interpretación en el piano de algunas obras para el examen público. Principalmente por todos sus consejos interpretativos.

Al maestro Gonzalo Camacho y mis amigas Taly, Ely y Ross por su ayuda para la interpretación de la música purépecha.

## Índice

Justificación	6
Programa	7
Introducción	8
1. El barroco	10
1.1 Johann Sebastian Bach	12
1.2 El violín barroco	14
1.3 La suite (partita)	15
1.4 Análisis	16
1.5 Conclusiones	23
2. Clasicismo	24
2.1 (Johannes Chrysostomus) Wolfgang Theophilus) Amadeus Mozart	27
2.2 Análisis	29
2.3 Conclusiones	35
3. Romanticismo	35
3.1 Niccolò Paganini	38
3.2 Análisis	40
3.3 Conclusiones	42
4. Siglo XX	43
4.1 Poema para violín y piano	45
4.2 Análisis	47
4.3 Conclusiones	51
5. Música Tradicional Purépecha	52
5.1 Análisis	54
5.2 Conclusiones	57

Bibliografía

58

Anexos

Resumen para el programa de mano

Partituras

Poema para violín y piano de Luis Ariel Waller González

Toro Alegre

Eréndira

Antiguo Son de Paracho

## Justificación

La diferencia entre una interpretación musical por investigación y una por inspiración consiste en que la primera tiene su origen en el saber; la importancia de la percepción sensorial (estilo), entendimiento (contexto) y la razón (interpretación) dan un resultado verdadero, mientras la segunda nace bajo la creencia y la opinión que ignoran la realidad de las cosas.

Por ello para mí es muy importante realizar una investigación sobre las obras que se abordarán, buscando buenas bases para la interpretación musical. Esto se dará con conocimiento en el campo correspondiente.

La inclusión de música tradicional purépecha en esta investigación se debe al apoyo que me ha brindado el Programa Universitario de Estudios de la Diversidad Cultural y la Interculturalidad (PUIC) y su Sistema de Becas. Este programa tiene como objetivo apoyar a los estudiantes miembros de pueblos originarios con ayuda económica para la manutención de sus estudios buscando su permanencia y la culminación de sus estudios universitarios.

El programa busca impulsar la formación académica profesional entre los estudiantes miembros de pueblos originarios de la UNAM, así como la revaloración y fortalecimiento de su identidad, generando conciencia sobre la importancia de su aporte y participación dentro de la sociedad mexicana.

## Programa

2da partita para violín solo  
en re menor BWV 1004

Johann Sebastian Bach  
(1685-1750)  
15'49"

- I. *Allemanda*
- II. *Courente*
- III. *Zarabanda*
- IV. *Giga*

Capricho 16 para violín sólo  
en sol menor Op. 1

Niccolò Paganini  
(1782-1840)  
1'48"

Poema para violín y piano\*

L. Ariel Waller González  
(n. 1946)  
5'54"

## INTERMEDIO

5to concierto para violín y orquesta KV 219  
en La mayor KV219 (reducción a piano)

Wolfgang Amadeus Mozart  
(1756-1791)  
29'06"

*Allegro aperto. Adagio. Allegro aperto*  
*Adagio*  
*Rodeau. Tempo di Menuetto. Allegro. Tempo di Menuetto*

Toro Alegre

Dominio público  
2'20"

Eréndira

Epitacio Jurado  
4'45"

Antiguo Son de Paracho

Dominio público  
3'30"

\*estreno mundial



## Introducción

El objetivo principal de estas notas al programa es tener un panorama bien fundamentado sobre las principales características de cada periodo de la música que se interpretará durante el concierto para mi titulación. Es necesario saber cuáles son las diferencias entre el lenguaje musical que se utilizó para la creación e interpretación de las obras barrocas, clásicas, románticas y las del siglo XX. Todas han sido el resultado de varios procesos en las sociedades.

El contenido de cada capítulo de la investigación tiene básicamente el siguiente orden:

Cada periodo tiene una definición. Definir nos ayuda a comprender por qué se le asigna a cada periodo un nombre, ayudándonos a describir de una manera concreta.

Después se encuentra un resumen sobre el lenguaje musical de cada época. Es aquí donde se concentra principalmente la investigación.

Cada periodo requiere de diferentes temas, por ejemplo, en el barroco es necesario hablar sobre las características del violín de esa época y también sobre las danzas que se utilizaban en la *suite*.

Se escribe un poco sobre la vida de los músicos que se interpretarán, sin otro objetivo más que el de saber cómo las sociedades en las que han vivido los han influenciado y ellos, a su vez, han influido sobre ellas.

El análisis es diferente en cada obra y esto depende de las características que en ellas encontré. En la *Segunda partita para violín solo* de Bach busqué sus figuras retóricas, guiándome con las definiciones que se encuentran en el libro *Música y retórica en el barroco* de Rubén López Cano. En el *Concierto número cinco para violín y orquesta* de W. A. Mozart, busqué las *formas* de cada movimiento y sus enlaces armónicos orientándome con el libro *Formas de sonata* de Charles Rosen. Para el *Capricho 16 op. 1* de Paganini, describí los pasajes más virtuosos desde el punto de vista técnico y armónico. En el *Poema para violín y piano* de Ariel Waller se describen las partes en las que se divide la obra y los elementos musicales que utilizó en cada una.

En el último capítulo hablo sobre la música tradicional purépecha. Del sentimentalismo cultural que contiene y del papel que juega en las fiestas tradicionales. Hago la descripción y el análisis de tres géneros: *Torito, Son y Abajeño*.

En las conclusiones se encuentra mi punto de vista sobre cada obra y el perfil a partir del cual las abordé.

Para complementar el análisis, se recurrió al programa iAnalyse. Este nos permite coordinar la partitura con alguna grabación e ir agregando textos o colores, para señalar el tema y/o armonía que se está escuchando. Es una herramienta que nos ayuda a explicar de una manera clara el análisis de las piezas. En la contraportada de este cuaderno, se encuentra un CD con los videos que se crearon con este programa. También al final del capítulo *Análisis* de cada obra, encontramos el enlace (URL) donde se pueden ver los videos en línea.

En la *Segunda partita para violín sólo* de Bach se muestran las figuras retóricas y la armonía.

En el *Concierto para violín y orquesta no. 5* de Mozart, se muestra la armonía y la forma.

En el *Capricho 16 op.1* de Paganini se puede ver la armonía.

En la obra *Capricho para violín y piano* de Ariel Waller, se encuentran marcadas las secciones en las que se divide la obra y las apariciones del tema principal.

Para el *Torito, Son y Abajeño* purépechas fue necesario crear las partituras y una grabación propia.

## 1. El Barroco

Como punto de partida de esta investigación y antes de comenzar con la descripción de este periodo en la historia de la música, creo conveniente definir el término barroco desde el punto de vista cronológico y estético.

La palabra barroco ha sido incorporada en fecha reciente al vocabulario de la historia de la música para designar tanto un periodo cronológico que se extiende desde fines del siglo XVI hasta mediados del siglo XVIII, como el estilo típico de ese periodo. [...] se desarrollaron ciertas maneras de organizar el material musical, ciertos ideales de sonoridad musical, y ciertos tipos de expresión musical [...]. El empleo del término barroco para clasificar a la música de 1600 a 1750 sugiere que los historiadores creen que sus atributos se asemejan, en cierto modo, a los de la arquitectura, la pintura y la literatura contemporáneas, y acaso también a los de la ciencia y la filosofía de la época. [...] Así barroco - que acaso proceda de una palabra portuguesa que significa 'de forma irregular' - se utilizó durante mucho tiempo en el sentido peyorativo de 'anormal, extravagante, exagerado, de mal gusto, grotesco'; esta palabra se define así en los diccionarios [...] (Grout 1980, pp.319-320).

Se entiende que para la época del Renacimiento, el Barroco es un nuevo lenguaje, es una serie de nuevas aportaciones dentro de un ambiente musical que se regía por lo modal y no lo tonal, por el contrapunto y no la armonía, por la consonancia y no la disonancia, por lo vocal y no lo instrumental. Alrededor de esos 150 años, se han encontrado diferentes características musicales y según su desarrollo, Bukofzer lo clasifica en tres etapas y en cada una de ellas trata de mencionar diferentes elementos que las distinguen. Recordemos que los cambios estilísticos son procesos que se manifiestan de forma paulatina y no se dan al mismo tiempo en todos los lugares ni en todas las personas.

El Primer Barroco (1580 - 1630):

[...] oposición al contrapunto e interpretación muy violenta de las letras, plasmadas en los recitativos afectivos con ritmo libre. Debido a ello, apareció una necesidad extraordinaria de disonancia. La armonía tenía carácter experimental y pretonal, es decir, sus acordes aún no tenían una orientación tonal. Por ello no se contaba todavía con la facultad de saber cómo sostener un movimiento prolongado, y en consecuencia, todas las formas eran a pequeña escala y divididas en secciones. Entonces se inició la diferenciación entre los idiomas vocal e instrumental, y llevó la batuta la música vocal [...] (Bukofzer 1947, pp. 31-32).

### El Barroco Medio (1630 - 1680):

[...] dio pie sobre todo a la creación del estilo bel canto aplicado a la cantata y la ópera, y con él surgió la distinción entre aria y recitativo, las secciones individuales de las formas musicales empezaron a evolucionar y se volvió a utilizar la textura contrapuntística. Los modos se redujeron a mayor y menor, y una tonalidad rudimentaria que limitaba el tratamiento de la disonancia libre, característica del primer barroco, regía las progresiones de los acordes. La música instrumental y la vocal tenían una misma importancia [...] (Bukofzer 1947, p. 32).

### El Barroco Tardío (1680 - 1730):

[...] se caracteriza por una tonalidad plenamente establecida con progresiones reguladas de los acordes, tratamiento de las disonancias, y estructuras formales. La técnica contrapuntística culminó con la absorción plena de la armonía tonal. Las formas adquirieron grandes dimensiones, apareció el estilo de concierto y con él el ritmo mecánico adquirió una mayor importancia. El intercambio de idiomas llegó a su punto más alto; la música instrumental dominó la vocal [...] (Bukofzer 1947, p. 32).

Consideremos que las obras de arte musicales, son una abstracción donde se reúnen manifestaciones sensitivas, visuales y psicológicas, y en el arte barroco encontramos una inclinación clara a la expresión de afectos emocionales. En la música barroca menos es más, porque al utilizar el mínimo de gestos y refinados colores de sonidos, se aumenta la capacidad de expresar emociones contrastantes con extensos rangos de efectos.

La música barroca es el resultado de un estudio extenso de gestos retóricos con los que se puede marcar el inicio, la llegada y el cierre de un discurso musical por medio de invenciones, atenuaciones y cambios de nivel dentro de él y se caracterizan con repentinos cambios de energía, fuerza y carácter.

A partir de 1535, pero sobre todo desde 1599 y hasta 1792, teóricos musicales centroeuropeos importaron sistemáticamente términos, conceptos y estrategias de la antigua retórica clásica al estudio de diversos aspectos de la música. Este tipo de teoría fue conocida con el nombre genérico de Música Poética en referencia directa a la poética literaria. Se trata de las primeras teorías modernas sobre la composición musical (López 2000, p. 15).

La resonancia y el silencio son elementos fundamentales; los lugares donde se llevaban a cabo las presentaciones musicales, solían tener las características necesarias para distribuir el sonido a todos sus rincones y lo podemos comprobar visitando las iglesias

barrocas que cuentan con grandes cúpulas. En ellas el sonido se amplifica y es por eso que la respiración (silencio) es un elemento fundamental en la interpretación barroca.

Ahora bien, los músicos de la época buscaban representar emociones con sonidos, partiendo del principio básico de la imitación y para ello recurren a varios elementos:

[...] El principio básico y fundamental en la representación musical de los afectos en la música, reside en la imitación. Gracias a una compleja red de asociaciones analógicas, la música, por medio de alguno de sus elementos: diseño melódico, escalas, ritmo, estructura armónica, tempi, tonalidad, rango melódico, forma, color instrumental, estilo, figuras retóricas musicales, etc. imita los movimientos corporales resultantes de la acción de un afecto o pasión del alma [...] (López 2000, p. 58).

## 1.1 Johann Sebastian Bach

(Eisenach, 1685 - Leipzig, 1750)

Uno de los compositores y músicos más reconocidos de este periodo, es el célebre J. S. Bach.

[...] Johann Sebastian Bach (Eisenach, 1685 - Leipzig, 1750) compositor y organista alemán nació en el seno de una familia de músicos. [...] Aprendió música de su padre, Johann Ambrosius, [...] a cuya muerte J. S. marchó a Ohrdruff, para proseguir sus estudios con su hermano mayor, Johann Christoph. Tras sus inicios profesionales en Lüneburg, Weimar y Arnstadt, en 1705 realizó estudios con Dietrich Buxtehude, que fueron de gran influencia en el estilo del joven Bach. En 1707 se casó con su prima segunda Maria Barbara Bach; el matrimonio se instaló en Mülhausen, donde J. S. tomó el puesto de organista en la iglesia de San Blas, regresando en 1708 a Weimar para entrar en la corte del duque Ernst, donde permaneció hasta 1714. Allí compuso unas treinta cantatas, obras para órgano y clavicémbalo; su nombre comenzó a sonar como el de un organista virtuoso.

Desde 1717 hasta 1723 fue Kapellmeister en Cöthen, en la corte del príncipe Leopoldo, periodo durante el que escribió importante música para conjuntos instrumentales (conciertos para violín, conciertos de Brandemburgo, etc.) y para instrumentos solistas, incluidas algunas de sus célebres partituras de carácter didáctico (El Clave bien temperado I, Invenciones, Orgelbüchlein).

Enviudó en 1720, casándose al año siguiente con Anna Magdalena Wilcke, cantante e hija de músico. En 1723 el matrimonio se trasladó a Leipzig, ciudad donde J. S. se instaló definitivamente, asumiendo el puesto de Kantor (director musical) en la iglesia de Santo Tomás y en la escuela eclesiástica de Leipzig. A pesar de sus continuos conflictos con las autoridades, su arte era demasiado respetado como para que las críticas pudieran desembocar en despido; [...]

Bach practicó todos los géneros, excepto la ópera; en todos dejó obras paradigmáticas. Potencia intelectual, genio sublime del contrapunto, organista virtuoso, paradigma del compositor barroco luterano, apoteosis de la música sacra, son términos empleados habitualmente al referirse a Bach [...] (Camino 2002, pp. 82-83).

En la música de Bach se encuentran complejas manifestaciones artísticas, “escarba y profundiza hasta que encuentra lo que, a su criterio, es la idea esencial que debe ser ilustrada por medio de la música [...]” (Schweitzer, 1955, p 270).

La lógica del arte es la lógica de la asociación de ideas y la impresión artística es tanto más poderosa cuando la complejidad de las asociaciones de ideas conscientes e inconscientes del artista se comunican por medio de la obra de una manera más intensa y completa. El arte es la transmisión de las asociaciones de ideas (Schweitzer, 1955 p. 268).

Y para ello recurre a las imágenes y metáforas. Bach busca las palabras esenciales, las que deben representarse mediante música. Cada frase musical origina un nuevo criterio dependiente del ritmo de las palabras y el fraseo del texto, “una imagen distinta reclama un nuevo tema” (Schweitzer, 1955 p. 273).

Bach era un conocedor profundo de la técnica y alcance de los instrumentos de arco. Alrededor de 1720 compuso las *Tres sonatas* y las *Tres partitas para violín solo* en Cöthen, Alemania, a raíz de ser nombrado maestro de capilla de la corte del príncipe Leopold de Anhalt, y logró en ellas efectos polifónicos e independientes:

[...] Bruhns, el célebre discípulo de Buxtehude, tocaba en el violín obras a varias voces y sentado al órgano se acompañaba con el pedal. La técnica de la ejecución en dobles cuerdas, tanto como la del doble pedal era, pues, familiar a los artistas de Alemania del Norte y Bach aprendió de ellos [...] (Schweitzer, 1955 p. 158).

Al analizar las obras para violín sólo, nos damos cuenta de que cuando Bach componía, lo hacía buscando un sonido poderoso como el del órgano y con la flexibilidad del fraseo del violín.

## 1.2 El Violín Barroco

Durante este periodo las características del violín eran diferentes a las de la época actual. Tenía menos tensión, usaba cuerdas de tripa, la barra armónica y el diapason eran más cortos y el puente más bajo. El arco era mucho menos pesado y extenso, las

cerdas más tensas y se sujetaba más cerca al centro, además de que era cóncavo, de allí el nombre de 'arco'. Estas cualidades posibilitan los golpes (de arco) requeridos en la música barroca. “La música de Bach no requiere de gran sonido y lo demuestran los instrumentos barrocos” (Schröder, 2007 p.8). El sonido del barroco es transparente y sus articulaciones refinadas. Con un violín y un arco barroco se baila, habla y canta.

Cuando se interpreta repertorio barroco, debe considerarse que en gran medida está escrito para danzar, por lo tanto, pensar en pasos y saltos, continuos movimientos del cuerpo, un ritmo orgánico y estable y refinados movimientos (ornamentos) con pies y manos, es completamente necesario.

La notación barroca es aproximada en cuanto a la duración de las notas. Frecuentemente se escuchan variantes en los valores de los sonidos: algunas notas largas no lo son tanto y notas cortas pueden ser más cortas de lo que está estrictamente escrito. Esto dependerá de la función que tengan según el discurso musical y de la figura que se trate. Esta información demuestra que en la época barroca las indicaciones agógicas no son las mismas que las de la actualidad y nos lo demuestran los instrumentos y su mecánica de aquel periodo.

“El ritmo de los temas de Bach no es en absoluto el ritmo del compás” (Schweitzer, 1955 p.337). En las frases se encuentra un discurso simple y claro además de lógico según las articulaciones que escribió el maestro “[...] no hay detalle de fraseo, por menudo que sea, que no tenga gran importancia [...]” (Schweitzer, 1955 p.334).

### 1.3 La *Suite* (*Partita*)

En la época barroca, la música al igual que la danza, era parte de la expresión artística. Los bailes eran eventos de mucha importancia que la aristocracia europea utilizaba en cualquier acontecimiento. Debemos resaltar que había una serie de danzas con un orden establecido, lo que en francés se conoce como “*Suite* u *ordre*: sucesión, serie, pero también comitiva, cortejo. [...] En Italia se prefería denominarla *sonata da camera*; [y] en Alemania, *partita* [...]” (Camino 2000, pp. 67 - 68). Estas danzas eran independientes entre sí y se organizaban de una manera en la que hubiera un contraste rítmico entre cada una pero, compuestas en la misma tonalidad para mantener un sentido de unidad.

Desde siempre, las danzas sociales se bailaban de dos en dos, había dos tipos, 'la danza de pasos', con un ritmo binario moderado, y la 'danza de saltos' con un ritmo ternario y ágil; a veces a estos dos tipos seguía una tercera danza con un tempo aún más rápido. Desde el punto de vista musical, la segunda danza era solamente una transformación de la primera con el ritmo modificado [esto] constituyó el núcleo de lo que más adelante sería la suite de variaciones [...] (Bukofzer 1947, p. 58).

El orden de las danzas en la *suite* barroca es el siguiente, “[...] orden que sólo se convirtió en regla con la suite del barroco tardío [...]” (Bukofzer 1947, p. 273).

### *Allemanda* o Alemana

Danza en compás de cuaternario, originaria de Alemania. Se introdujo en las cortes reales durante los siglos XVI y XVII; se bailaba por líneas de parejas [...] es una danza tranquila de tempo moderado, dividida en dos partes con repetición (Camino 2000, p. 43).

### *Courante*

[...] danza francesa, de ritmo ternario, que se bailaba por parejas. Existen dos tipos: la italiana, rápida; y la francesa, lenta y contrapuntística [...] movimiento vivo, a menudo con ritmos complejos; se divide en dos partes más repetición (Camino 2000, p. 49).

### Zarabanda

(Sarabande, en su denominación [francesa]). Danza en compás ternario, originaria de España (en el siglo XVI, el bailarín Zarabanda la creó, dándole su nombre). Adoptada en el siglo XVII por la corte francesa, se transformó en una danza procesional de tempo lento y carácter expresivo (Camino 2000, p. 70).

### *Giga*

Danza folclórica vivaz, para uno o dos bailarines, en compás de 6/8 o de 9/8; es originaria de Escocia, y se extendió por Irlanda e Inglaterra durante los siglos XVI y XVII, modificándose en cada país. La giga inglesa fue adoptada por la corte de Luis XIV de Francia, donde su tempo se hizo más moderado. De estilo imitativo [...] (Camino 2000, p. 51).



## 1.4 Análisis

Las cinco danzas tienen motivos en común, lo cual les da un sentido de unidad: todas comienzan con una sucesión armónica en el bajo: re, do#, re, sib y la. Éste elemento en común da a la *suite* una cohesión firme. “Las danzas tienen un color bastante oscuro, aunque todas las cuerdas abiertas del violín son parte de la escala de re menor” (Schröder, 2007 p.116).

### *Allemanda*

Podemos ver en esta danza un ejemplo de la polifonía. Está escrita en 4/4. Es casi una improvisación, con frases libres, el *tempo moderato* hace posible la realización de las articulaciones para formar las frases.

Tiene dos secciones de dieciséis compases, cada una se divide según las progresiones armónicas, en dos frases de ocho compases.

En la primera frase se mantiene en re menor, presenta el tema en los dos primeros compases (fig. 1).

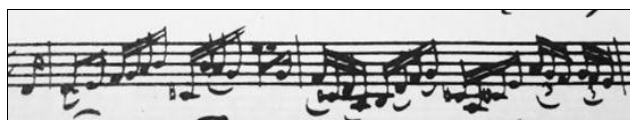


fig. 1, compás 1 y 2

El tercer tiempo del segundo compás inicia con una figura retórica llamada *Gradatio*, que consiste en la repetición ascendente o descendente por grado conjunto de un fragmento musical, con la finalidad de crear sorpresa en el oyente. (López 2000, p. 121) (fig. 2 y 3)



fig. 2 y 3, compases 2, 3, 4 y 5.

En la segunda frase hace una modulación a la menor y presenta un nuevo motivo rítmico en regiones de subdominante y dominante (fig. 4).



fig. 4 compases 8 y 9.

En la tercera frase, del compás 17 al primer tiempo del 23 presenta la re-exposición del tema. Lo inicia en la dominante de re menor. En este fragmento también presenta una figura llamada *Gradatio*, del tercer tiempo del compás 20 al tercer tiempo del compás 21 (fig. 5).



fig. 5, compases 16 al 24.

En la última frase tiene mucho movimiento armónico, inicia en sol menor, modula a sib menor, fa mayor, mi mayor, re mayor, fa mayor, sib mayor, re menor, sol mayor, mi b mayor y termina en re menor. Presenta figuras de *Gradatio*, del compás 24 al 25 y del cuarto tiempo del 27 al tercer tiempo del compás 30 (fig. 6).



fig. 6, compases 22 al 32.

## Corrente

Está escrita en 3/4 y es rápida, se caracteriza por sus cambios de altura (saltos) y la sensación de caminar a velocidad rápida.

Tiene el tema de la *Allemanda* oculto en sus primeros cinco compases (fig. 7).

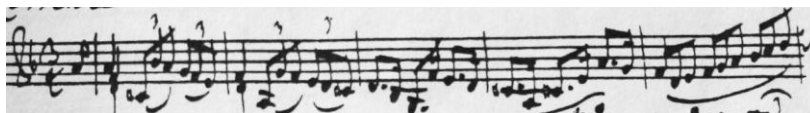


fig. 7, compases 1 al 5.

Se divide en dos partes, la primera de 24 compases y la segunda de 30. La primera parte tiene 4 frases, del compás 1 al primer tiempo del 5, del 5 al 13, del 13 al 17 y del 17 al 25; se desarrollan principalmente en la tonalidad de re menor, sol mayor y la menor.

Del compás 7 al 9 (fig.8), 17 al 19, y entre 20 y 22 (fig. 9) presenta la figura de *Synonimia*, que es la repetición de un fragmento musical transportado a otro nivel y que implica una atenuación o amplificación del significado original del fragmento musical repetido (López 2000, p. 119).

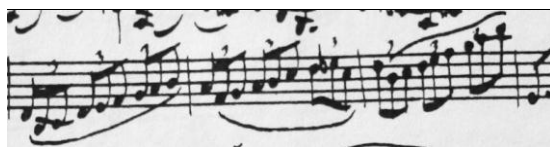


fig. 8, compases 7 al 9



fig. 9, compases 17 al 25.

En la segunda parte hay cinco frases, del compás 25 al 29, del 29 al 34, del del 34 al 38, del 38 al 44 y del 44 al 54. Se desarrolla principalmente en la mayor, sib mayor y re menor. Del compás 32 al 33 (fig. 10) presenta una *Synonimia* y del 40 al 43 un *Gradatio* (fig. 11).

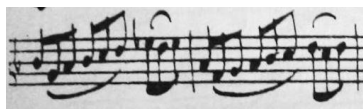


fig. 10, compases 32 y 33

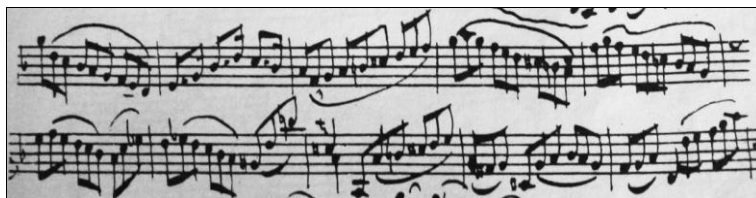


fig. 11, compases 37 al 46.

### Zarabanda

Se distingue una forma de 8+4+4+8+4 compases. Su carácter es profundo y serio, en un compás de 3/4. En los dos primeros compases se exponen los típicos pasos de la danza con acento en el segundo tiempo (fig. 12). Los temas se presentan en un *tempo* lento y se va enriqueciendo la armonía, exigiendo claridad en el fraseo y el pulso que parecen desvanecerse.

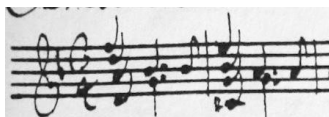


fig. 12, compás 1 y 2.

En el compás 20 presenta una *Synonimia* (fig. 13).

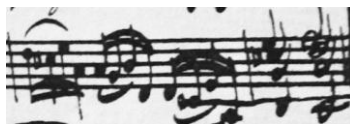


fig. 13, compases 20 y 21.

### Giga

Tiene dos partes de veinte compases. Está escrita en 12/8, es rápida, sus frases son irregulares y su textura polifónica. En los primeros cinco compases se escucha el motivo

de la *Allemanda* en la línea del bajo. En cada compás hay cuatro tiempos con tres notas cada uno, de las cuales dos están agrupadas y una suelta.

Entre el compás 1 y 2 (fig. 14), 8 y 9 (fig.15), en el 14, 15, 16 (fig. 16) y 29 (fig. 17) hay una *Synonimia*.



fig. 14, compases 1 y 2.



fig. 15, compases 6 al 10.

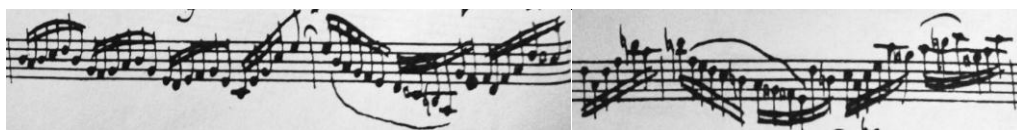


fig. 16, compases 14 al 16.

Del compás 3 al 4 (fig. 17), 7 a 8 (fig. 18), 12 a 13 (fig. 19), 16 a 18 (fig. 20), 27 a 28 (fig. 21), 33 a 34 (fig. 22) y 36 a 37 (fig. 23) un *Gradatio*.

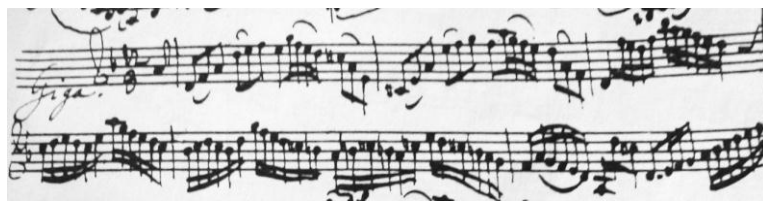


fig. 17, compases 1 al 5.



fig. 18, compases 6 al 10.

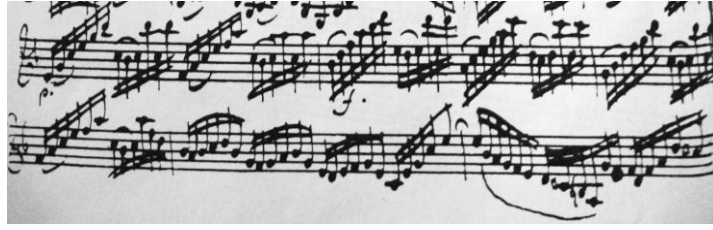


fig. 19, compases 11 al 15.



fig. 20, compases 16 al 19.



fig. 21, compases 25 al 30.



fig. 22, compases 32 al 37.

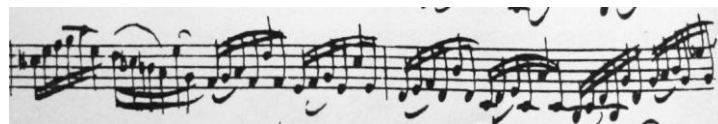


fig. 23, compases 36 y 37.

En los compases 10 a 11 (fig. 24) y 25 a 26 (fig. 25) presenta una nueva figura llamada *Epanadiplosis*, que es la repetición sin ninguna modificación de un fragmento musical (López 2000, p. 117).



fig. 24, compases 9 al 12.



fig. 25, compases 23 al 26

El video del análisis se puede ver y escuchar en el siguiente enlace:

*Allemanda*: <https://www.youtube.com/watch?v=hYCHINMv6gM>

*Corrente*: <https://www.youtube.com/watch?v=S2w-9IGAuZk>

*Zarabanda*: <https://www.youtube.com/watch?v=lHJWJO4NTL0>

*Giga*: [https://www.youtube.com/watch?v=NqeloSZR-\\_c](https://www.youtube.com/watch?v=NqeloSZR-_c)

## 1.5 Conclusiones

Durante la investigación me di cuenta de la importancia que tiene la articulación y la agógica barroca. Es un lenguaje que se basa en los detalles y lo podemos comprobar visitando iglesias, viendo pinturas o escuchando la música escrita en esta época.

Abordar una de las *Sonatas y Partitas para violín solo* de Bach es un reto que requiere de un profundo conocimiento de ésta música y de la técnica violinística de la época.

He tenido mucho cuidado al momento del estudio de la obra respecto a las articulaciones y arcadas que están escritas en el manuscrito de Bach; ha sido una tarea compleja debido a que uso violín y arco modernos y por su construcción y peso, respectivamente, es difícil lograr algunos golpes de arco que requieren ligereza. También el uso de la mayor cantidad de cuerdas abiertas y mantenerme mayormente en primera o segunda posición, dentro de las posibilidades, me han ayudado para darle mayor resonancia al sonido.

Respecto a la articulación, cuando hay un grupo de dos notas ligadas, la primera es más larga que la segunda; las notas correspondientes al bajo son largas y resonantes. Cuando hay cambios armónicos importantes se hacen muy marcados y las cadencias tienen un ligero *rallentando*.

Lo más importante al interpretar la obra es considerarla como un organismo vivo que requiere respirar.



## 2. Clasicismo

En el siguiente capítulo se aborda al sucesor del periodo barroco: el clásico. Para iniciar con su descripción, nuevamente recurriré a una definición del término.

[...] Classicus se refiere a las clases de la sociedad romana, en especial a la clase más alta, no sólo en lo que a personas respecta sino también en lo referente a objetos y logros en muchos campos. Los logros de alto nivel por lo general implican un cierto tipo de permanencia, cierto valor y validez duraderos. [...] A los efectos de poseer esta cualidad de permanencia, una obra de arte debe poseer cualidades universales. Debe hablarnos de una forma directa, a un nivel humano válido del modo general; no debe estar sujeta al tiempo, dado que su elocuencia no debe depender de lo accidental, de lo local o de las convenciones de una época o lugar [...] (Pauly 1986, pp. 12-13).

Algunos estudiosos evitan los términos *pre-clásico* y/o *clásico* debido a su complejidad estilística:

[...] J. P. Larsen ha sugerido la siguiente terminología:

I. Barroco Tardío, hasta aproximadamente 1740.

II. Estilo de Medios de Siglo (prefiere este término a *pre-clásico*) c.1740-1770.

III. Estilo Clásico, c. 1770-1800.

IV. Romanticismo Temprano, desde aproximadamente el año 1800.

[...] (Pauly 1986, p. 20)

Para comprender el lenguaje musical conocido como clásico, debemos hacer mención sobre un movimiento llamado Ilustración. Es un movimiento complejo que pone en duda todo tipo de pensamiento in-comprobable a través de las ciencias aplicadas. Es el origen de los cambios más importantes que surgen en la búsqueda de la libertad individual, la igualdad de los derechos humanos y la educación universal.

Aquí es donde surge la nueva clase media, a la que la mayoría de las personas pertenecen, las que exigirán sus derechos individuales y se opondrán a las del estado.

[...] las doctrinas relativas a los derechos del individuo, en oposición a los derechos del estado - algunas de las cuales se incorporaron a la Declaración de Independencia y a la Constitución Norteamericanas- surgieron a partir de las críticas a las terribles desigualdades entre las gentes comunes y las de clases privilegiadas en el continente europeo. Esta crítica social tuvo especial acrimonia en Francia, durante los años que precedieron a la Revolución. Los progresos en la

aplicación de los descubrimientos científicos vinieron de la mano con los comienzos de la revolución industrial; el surgimiento de la filosofía con sentimientos y de la glorificación del hombre «natural» coincidieron con el surgimiento de la clase media [...] (Grout 1980, p.490)

Por lo tanto los gobernantes ya no sólo apoyan a las artes y letras, ahora se ocupan en programas de reforma social. Se busca a humanos que se apoyen con un instinto fraternal y de allí surge “el movimiento de la francmasonería que se difundió velozmente por toda Europa en el siglo XVIII, y que contaba con sus adherentes a reyes, poetas y compositores. [...]” (Grout 1980, p. 491).

Con una nueva clase social muy numerosa e influyente, las artes y la enseñanza tenían que volverse accesibles a ella. Surgió un proceso de popularización de las temáticas y los modos de presentación de las obras artísticas.

En la música, los conciertos públicos ahora tienen una audiencia moderna muy numerosa en comparación a los conciertos y las academias privadas.

[...] Como es natural, un público aficionado demandaba y compraba música fácil de comprender y de tocar. [...] se sobre entendía que la música de la Ilustración debía encontrarse con el oyente en el propio terreno que éste, y no obligarle a realizar un esfuerzo para comprender lo que sucedía. Esta música otorgó una preferencia avasalladora al modo mayor. Debía agrandar (por medio de sonidos gratos y una estructura racional) y conmover (mediante la imitación de sentimientos), pero no asombrar con demasiada frecuencia (a causa de una elaboración excesiva) ni desconcertar jamás (debido a demasiada complejidad).

La música en cuanto ‘el arte de gustar mediante la sucesión y combinación de sonidos agradables’, debía eludir de complejidades contrapuntísticas, que sólo podían apreciar los pocos eruditos en cuestiones tan abstrusas [...] (Grout 1980, pp.492-493).

Esta nueva sociedad estaba muy interesada en hacerse notar como una clase culta y civilizada, símbolos de gran importancia durante el siglo XVIII en Alemania y Francia. Los músicos dependían en gran medida de las clases más influyentes y por lo tanto de sus preferencias.

En Alemania al igual que en Francia, las personas que desarrollaban su actividad en éste ámbito [el musical] todavía dependía en gran medida del favor, del mecenazgo y, por lo tanto, también del gusto de los círculos aristocráticos cortesanos [...] y de los patricios burgueses de las ciudades orientados hacia estos círculos [...] (Norbert 1991, pp. 21-22).

Y por lo tanto algunas de las características del estilo musical clásico son un lenguaje universal, sin límites regionales, con accesibilidad en cualquier país. Es elegante, entretenido, expresivo, sencillo y natural, sin ningún tipo de complicación técnica innecesaria. Esta música se encuentra representada entre los años 1770 a 1800 y los músicos más representativos son “Gluck, Haydn, Mozart y el joven Beethoven” (Grout 1980, p. 494).

Las orquestas eran parte de las organizaciones indispensables asalariadas que los gobernantes consideraban indispensables en sus territorios. Y había una gran cantidad de ellas en los territorios de Alemania e Italia y por lo tanto un amplio panorama musical.

[...] el hecho de que fracasaran los intentos de integración al sur y norte de los Alpes, en los territorios heredados del sacro imperio Germano-Romano, dio origen a una gran cantidad de formaciones de estados menores [...] (Rosen 1972, pp. 35-36).

[...] un músico burgués de éste tiempo dependía de un puesto en la corte o del trabajo que pudiera tener en el entorno de un patriciado cortesano [...] en Alemania (Austria incluida) al igual que en Italia, existía la posibilidad de ponerse al servicio de otro señor si se sentían insatisfechos del que tenían en un momento dado. Esto se debía a la particular estructura del poder en estos países. Esta estructura fue muy importante para el desarrollo de la música de los territorios Alemanes e Italianos [...] (Norbert 1991, p.35).

## 2.1 (Johannes Chrysostomus) Wolfgang (Theophilus) Amadeus Mozart (Salzburgo, 27 de enero 1756 - Viena, 5 de diciembre 1791)

La vida de Mozart, un músico catalogado como clásico en la historia de la música, ha sido estudiada por muchos teóricos. En el libro *Mozart o la música instantánea*, encontramos datos importantes que tienen la intención de describir el ambiente y las influencias que tenía el gran genio. Me enfocaré únicamente desde su infancia y hasta el momento en que compone los conciertos para violín, ya que la vida y obra total de este autor es demasiado amplia e innecesaria para los fines de estas notas al programa.

El papel de Leopoldo, padre de Mozart, es la base de su crecimiento musical. Leopoldo tenía gran reputación en Salzburgo como músico de la corte del príncipe-arzobispo y como maestro particular de música. En 1756, año del nacimiento de Mozart, publicó un ensayo sobre un método profundo de violín, y bajo las instrucciones del mencionado

método, comenzó a impartir lecciones de música, además de cálculo, gramática, literatura alemana, latín e italiano a su hijo Mozart a la edad de 6 años. Los resultados eran extraordinarios y Leopoldo no dudó en mostrarlos al mundo (Petit 1993, pp. 20-29).

La infancia de Mozart consistió en constantes viajes por toda Europa; Leopoldo conseguía cartas de recomendación dirigidas para príncipes, nobles y dignatarios religiosos quienes le remuneraban, según su consideración, las muestras de talento de sus hijos (Petit 1993, pp. 31-32).

Se advierte [...] el gran equívoco que desde el principio pesó en las relaciones entre Mozart y su público. Todos estos nobles, todos estos príncipes, todos estos condes, es su mayor parte, no veían en Mozart sino un mono sabio que maravillaba a todos, sin que fuesen capaces de descubrir el menor rasgo de genio en este niño incomparable [...] (Petit 1993, p. 35).

El panorama no era muy alentador para la vida de los Mozart, hasta la intervención del barón Grimm en París el año 1763, quien tiene un papel importante en el mundo cultural parisiense y publicó un artículo en el que hace una invitación a ver las maravillas que realiza Mozart junto con su hermana. Lo interesante en este artículo es la descripción de los *trucos* que hacía Mozart a su corta edad, con lo que nos podemos dar cuenta de sus capacidades como músico.

Lo de menos es que este niño ejecute con la mayor precisión los trozos más difíciles con unas manecitas que apenas pueden abarcar la sexta; lo increíble es verle improvisar durante una hora seguida, abandonándose a la inspiración de su genio y a una multitud de ideas arrebatadoras que enlaza perfectamente, con gusto y sin confusión alguna. [...] Interpreta largo tiempo sobre el teclado oculto por un paño y lo hace con la misma velocidad y precisión que si estuviera descubierto. No tiene problema alguno para descifrar todo lo que se le presente escrito. Escribe y compone con una facilidad maravillosa, sin necesidad de recurrir al clave y buscar los acordes. Yo le he escrito un minueto y le he pedido que me escriba el bajo continuo; el niño ha tomado la pluma y sin utilizar el clave ha puesto el bajo a mi minueto. No tiene dificultad alguna para transportar y ejecutar las melodías que se le presenten y en el tiempo que se le exija [...] (Petit 1993, pp. 47-48).

Además de los intereses monetarios de Leopoldo, procuraría siempre el aprovechamiento máximo de los viajes para el crecimiento musical de Mozart. Durante su estancia en París, se dejó influenciar por la claridad sonora y la luminosidad de la música francesa (Petit 1993, 39-57).

En 1769 Mozart es nombrado por el arzobispo Sigmund von Schrattenbach maestro de cámara de la corte en Salzburgo. El conde muere en 1771 y su sucesor será Hieronymus Colloredo. Estos hechos marcan una cantidad importante de obras compuestas por Mozart según las necesidades de la corte. Sigue viajando con la autorización del conde Colloredo y en 1773, en Viena, tiene su primer contacto con la masonería, que más tarde será su *club* privilegiado. También escucha los últimos cuartetos de Haydn a partir de lo cual:

[...] se dispuso a escribir seis nuevos cuartetos para cuerda, los célebres *Cuartetos Vieneses* (KV 168 a 173) que constituye el testimonio indiscutible de lo que puede originar, en un hombre como Mozart, el auténtico «flechazo» que recibió al descubrir los cuartetos de Haydn (Petit 1993, p. 124).

Durante éste periodo Mozart escribió muchas obras encomendadas por la corte del príncipe-arzobispo como sonatas para piano, misas, serenatas para orquesta, divertimentos, serenatas de iglesia, un concierto para fagot, una ópera bufa y algunas sinfonías.

En 1775 compone para su superior, como para sí mismo, cinco conciertos para violín, que son toda su producción en este género.

El primero —ligero, voluble, encantador— es el *Concierto en si bemol*. Es, con mucho, el menos interpretado de los cinco conciertos violinísticos, y es una lástima, porque está lleno de encanto, incluso aunque se manifieste un cuidado arquitectónico extremo. [...] Dos meses más tarde nace el *Concierto en re mayor*, que, según todos los comentaristas, acusa marcadamente la influencia del estilo francés. En septiembre es el *Concierto en sol mayor*, sin duda, el más interpretado de la serie y que en cualquier caso es, con mucho, el más original, el más rico, aquel en que la personalidad de Mozart comienza a mostrarse con claridad. [...] Posiblemente el quinto de los conciertos [...] posee una densidad emocional semejante al anterior: se trata del *Concierto en la mayor*, que, compuesto en diciembre, es de una variedad, de una diversidad de tono absolutamente inesperados: es en este concierto en el que se encuentra un final que viene como cortado por una especie de «largo» intermedio, en la menor, de una factura muy curiosa. Aquí el color es voluntariamente exótico, al menos según lo que se podía permitir un músico en el siglo XVIII. Para un austriaco que vivía en Salzburgo en 1776 lo exótico es el cercano, el muy cercano Oriente. Es decir, una región geográficamente próxima en la que los estilos musicales estaban muy alejados de esta música 'europea' que se podía escuchar en París, en Viena o en Londres. En esta especie de no man's land que comienza en los territorios de la doble monarquía, en Hungría, a pocas leguas de Viena, el folklore se tiñe de todas las influencias zingaras así como de las czardas

húngaras. Pero además, aún no hacía un siglo que los turcos eran los dueños incontestados [indiscutibles] de toda la región, y la moda de lo ‘turco’ no estaba muerta, ni mucho menos. Es evidente que [...] para un vienés, la música turca [...] está representada solamente por ritmos y giros melódicos que nada tienen que ver con el verdadero folklore turco. [...] En todo caso, en este final del *Concierto en la*, se encuentra una divertida y reveladora mezcla de ‘turquerías’ convencionales y de czardas auténticas que dan un gracioso encanto a las últimas páginas del concierto. Nos queda por citar el *Concierto en re*, compuesto en octubre de 1775 y [...] se le denomina el *Concierto de Estrasburgo* (Petit 1993, pp. 133-136).

## 2.2 Análisis

*Concierto para violín y orquesta kv 219 en La Mayor.*

En el *Concierto en la mayor* del 20 de diciembre de 1775 se fusiona la influencia alemana con la francesa. “El concierto es una forma que se asemeja al aria, donde se opone a un individuo contra la masa (orquestal), el sólo contra el *tutti*; esa es la esencia de ambas formas” (Rosen 2007, p. 83).

Durante el periodo clásico la mayoría de las obras fueron hechas simétricamente, buscando la exaltación de la sensibilidad. Para esto las cadencias juegan un papel fundamental, “el estilo del concierto es particularmente rico en cadencias aparentemente finales” (Rosen 2007, p. 83).

En el *Concierto en la mayor*, encontramos algunas de las características que describen al concierto clásico, por ejemplo que:

[...] el primer sólo va de la tónica a la dominante, el segundo termina generalmente en la relativa menor y el tercero (en éste caso la re-exposición) permanece todo el tiempo en la tónica. [...] El primer *tutti* siempre presenta la mayoría de las ideas de la obra.

Las proporciones cadenciales servían de marco. Era evidentemente esencial al sentido de enmarcación que la sección primera y la última no solo terminaran con el mismo esquema temático, sino en la misma tonalidad. La identidad de esa tonalidad es, incluso, más importante que una identidad del contenido temático. Los compositores se decidieron por ejecutar sólo los párrafos finales del *tutti* inicial al final del movimiento (Rosen 2007, pp. 83-84).

Esto lo podemos observar en los compases 37 al 39 (fig. 26) que son iguales al 224 al 226 (fig. 27).



fig. 29, compases 139 a 145.

El segundo movimiento es un “canto soñador y sensual” (Curson p. 73). Los primeros *tutti* y *solo* se desarrollan en la tónica (fig. 30).

fig. 30, compases 21 al 29.

El segundo *tutti* es una modulación a la dominante, que es donde se desarrollará el segundo sólo (fig. 31).

fig. 31, compases 62 al 67.

Termina con un *tutti* como puente hacia el tercer sólo (fig. 32), que está nuevamente en tónica.





fig. 32, compases 83 al 86.

En el movimiento final de éste concierto:

Mozart utiliza el título de Rondeau, que toma en cuenta su carácter francés. Prevalece una modalidad galante, pero hay interacciones sorprendidas de melodías folklóricas o de carácter popular. Debe haber causado sorpresa también la sección Alla Turca que interrumpe repentinamente el suave Rondeau (Pauly 1986, p. 173).

Consta de cinco temas, su forma es entonces: A B A C A D A B' A'

El tema A está en La mayor (fig. 33).



fig. 33, compases 1 al 12.

El tema B comienza en La mayor y modula a Mi mayor (fig. 34).



fig. 34, compases 23 al 31.

El tema C está en fa sostenido menor y es completamente contrastante a los anteriores (fig. 35).



fig. 35, compases 77 al 83.

El tema D está en la menor y es la sección conocida como *Alla Turca*. Es una sección que se desarrolla en forma de tema con variaciones [a a' a'' a''' a'''' a''''' a a'''''] (tema a, fig. 36).



fig. 36, compases 131 al 145.

El video del análisis se puede ver y escuchar en el siguiente enlace:

*Allegro aperto*: <https://www.youtube.com/watch?v=7nIrcP42E84>

*Adagio*: <https://www.youtube.com/watch?v=7u04DmnfTaQ>

*Rondo*: <https://www.youtube.com/watch?v=Pv0mVhVe00E>

## 2.3 Conclusiones

En este concierto podremos escuchar el inicio del estilo clásico.

El estilo es un elemento fundamental para abordar cualquier tipo de obra, el de la música de Mozart tiene características particulares. Su mayor complejidad es la perfección; música transparente y pura, donde cualquier nota o frase que no esté en su lugar se hace notar.

La tonalidad de La mayor complica el trabajo violinístico; debido a la manera de afinar el violín (por quintas mi, la, re y sol), la resonancia que se provoca en el instrumento es mucha, siempre y cuando se afinen todos los arpeggios escritos.

La articulación de todos los motivos es un elemento sumamente importante, cada uno tiene una misión musical, no se deben tomar a la ligera y se debe estar seguro de hacerlos sonar a todos.

La mejor manera de trabajarlo es lentamente para la afinación y cuidando cada movimiento de las manos para no hacer nada extraordinario que más adelante nos pueda estropear la ejecución. Nunca debemos olvidar respirar y darle a cada frase su tiempo.

### 3. Romanticismo

Ahora me referiré al *Capricho número 16* de Paganini que está catalogado como una obra romántica, pero ¿por qué romántico? Definir este periodo en la historia de la música es complejo para los estudiosos del tema:

El romanticismo es un término difícil de definir cuando queremos referirnos a un periodo porque sus protagonistas, en oposición a sus predecesores racionalistas, se mostraron muy cautos en lo que a definiciones se refiere. La frase de Víctor Hugo acerca de que el romanticismo era 'una especie de fantasía vaga e indefinible' se aproxima tanto a su meta como cualquier otro intento para lograr una definición concreta (Longyear 1969, p 12-13).

Durante el periodo romántico se dieron diversos cambios en el pensamiento del músico. El compositor deja de ser compositor para convertirse en artista. Longyear reconoce tres características que se manifiestan en el nuevo periodo musical:

En primer lugar, este movimiento fue una manifestación internacional, muy marcada en Alemania y con bastante influencia en Inglaterra, Francia y Rusia, aunque también resultó evidente en Bohemia, Polonia, España e Italia. En segundo lugar, el siglo XIX fue una época de extremos contrastes y cualquiera que sea la idea que expresó produjo su contraparte exacta. [...] En tercer lugar, el romanticismo repudió el énfasis clásico respecto al ajuste armonioso de la disciplina, la moderación y la adaptación, confiriendo más valor a la lucha que a la realización, al devenir más que a lo que es, a lo emocional e inspirador más que a la expresión racional (Longyear 1969, pp. 12-13).

Refiriéndonos a la manifestación internacional que se produjo en estos países europeos, encontramos al nacionalismo, una herramienta que muchos músicos utilizaron para caracterizar su música según el lugar del que eran originarios o donde llevaban a cabo su vida profesional. También lo hacían para componer en base al estilo característico de un cierto lugar. Algunos lugares donde ésta corriente se manifestó fuertemente son: Alemania, Italia, Holanda, Bélgica, Rusia, Hungría, Polonia y España.

Sobre los contrastes extremos que se daban en la música, se entiende que la necesidad del músico por expresar sus sentimientos de una manera independiente y libre daba como resultado contrastes entre un músico y otro. Contrastes que los hicieran de alguna manera únicos y reconocibles. La manera de definir musicalmente algún estado emocional, un paisaje o una poesía variaba según el compositor:

Otro contraste dentro de la música romántica es el que existe entre la música absoluta y la programática. También aquí Berlioz y Mendelssohn nos ofrecen un ejemplo clásico. Para el primero, la música le resulta inadmisibles sin la mezcla de elementos adicionales tomados de otras artes. [...] Necesitaban del estímulo de la poesía, aun cuando seguían las reglas puramente musicales. [...] Le debemos a Mendelssohn la afirmación más acertada que nunca se haya hecho como justificación de la música absoluta; en una carta fechada en 5 de octubre de 1842 decía que los pensamientos expresados por la buena música no son tan vagos como para que no puedan decirse con palabras, sino que son demasiado definidos para poderlos verbalizar. La buena música, continúa, no se hace más significativa o inteligible mediante interpretaciones «poéticas»; muy al contrario, es así menos significativa, menos clara (en Einstein 1947, p. 16).

Y como tercer punto Longyear se refiere a que después de la búsqueda de la belleza mediante lo apolíneo, la sociedad europea cambia el rumbo e intenta encontrarla en lo dionisiaco, es una nueva manera de acercarse a la sensibilidad humana. Una sociedad nueva de la cual Rousseau era portavoz y quien manifiesta haber percibido que todo depende de acuerdos políticos, “[...] que sea cual sea la postura adoptada, un pueblo nunca será otra cosa que aquello en que su forma de gobierno lo convierte” [...] (Meyer 2000, p. 255) y que la desigualdad social se reduce a rico o pobre, lo cual se define desde el nacimiento, las normas y convenciones políticas.

El romanticismo es una continua búsqueda de igualdad y personalidad, con el objetivo final de total libertad. Sin duda en el ámbito musical fue muy visible el cambio de estilo. Con esta nueva visión, los músicos del siglo XIX comenzaron a separarse de sus patronos eclesiásticos y cortesanos, “[...] por vez primera, se hacía posible vivir del ejercicio libre de la profesión de músico [...]” (Plantiga 1992, p. 23).

Surgió entonces una nueva institución musical llamada Academia, donde se discutían e investigaban toda clase de materias, y se organizaban conciertos públicos que condujeron a una oposición entre arte y entretenimiento, entre música seria y popular. En consecuencia el compositor se cuestionaba si debía componer para él mismo, para el público selecto y conocedor o el público anónimo y sin conocimientos musicales profundos, quienes le darían popularidad e incluso un sustento de vida. Si el triunfo y la supervivencia dependían de sus oyentes, deberían ser muy explícitos y oportunos, “[...] el logro de la inmediatez de formas de expresión directamente entendibles, [...] los románticos querían un arte que hablase enseguida a todos [...]” (Meyer 2000, pp. 275-276).

Sin embargo hay puntos de encuentro en toda esta transformación musical y uno de ellos es la búsqueda constante de un sonido profundo y expresivo:

En el desarrollo de la música, el sonido en sí siempre ha desempeñado un importante papel; claro está que en ningún momento ha sido del todo insignificante —pues si la música no suena, difícilmente puede denominarse música— pero su papel ha ido cambiando, y nunca fue tan predominante como en el periodo romántico del siglo XIX. [...] La expresión más inmediata de esta nueva relación fue el desarrollo orquestal del siglo XIX (Einstein 1947, p.17).

El resultado de esta búsqueda del sonido fue la integración de más y nuevos instrumentos en la orquesta. La transformación e innovaciones tecnológicas y metalúrgicas de la Revolución Industrial dieron como resultado cambios en los instrumentos, por ejemplo aumentaron las llaves para las maderas y las válvulas para los metales. Inevitablemente esto cambió el timbre de estos instrumentos y por añadidura de la orquesta. Este fue un recurso que los compositores supieron aprovechar considerando que “[...] conseguir la claridad no es ya un objetivo; la ambigüedad e incluso la oscuridad son consideradas como características de la nueva sensibilidad formal [...]” (Morgan 1994. p, 21).

En las obras los compositores hacían uso de registros sonoros poco usuales en los instrumentos, esto con el fin de dar cualidades especiales a los timbres. También el cromatismo y la disonancia fueron herramientas para la expresión musical, tanto que “[...] a finales de siglo muchas veces resulta difícil, sino imposible, determinar en qué tonalidad se hallaba una composición musical” (Morgan 1994, p.22).

Finalmente si nos preguntamos cuál es el estilo y las ideas musicales que caracterizan al romanticismo, una buena respuesta sería

[...] una preferencia por lo original más que por lo normativo, una persecución de efectos únicos y extremos en cuanto a expresión, la utilización de un vocabulario armónico muy rico, así como nuevas y sorprendentes figuraciones, texturas y colorido tonal [...] (Plantinga 1992, p.32).

### 3.1 Niccolò Paganini

(Génova 1782- Niza 1840)

Una de las características más importantes del romanticismo fue el virtuosismo, y uno de los músicos de la época más destacados en este aspecto fue el guitarrista, compositor y violinista Niccolò Paganini. Se colocó como el violinista más virtuoso de todos los tiempos dentro de la historia de la música.

Pudiera parecer que el Romanticismo, como movimiento cargado de subjetividad, de introversión hacia las zonas más secretas y personales del alma, habría de ser un periodo de impulsos musicales intimistas; [...] Pero, por extraño que suene, esta intimidad concuerda perfectamente con la brillantez máxima y el alarde virtuoso más evidente (Einstein 1947 p. 14-15).

Paganini nació en Génova en 1782. Su padre, un aficionado, lo enseñó a tocar violín. Después, gracias al violinista Giacomo Costa quien fuera el mejor violinista conocido de la orquesta del teatro, Paganini dio su primer concierto público en 1794. El año siguiente tomó clases con Alessandro Rolla en Parma quien le sugirió tomar clases de composición con Paer. Cuando regresó a Génova en 1801, durante la invasión napoleónica, permaneció en Lucca. En 1805 se convirtió en el violín solista del gobierno de este lugar, bajo el mando de la princesa Elisa Baciocchi, hermana de Napoleón. Al final de 1809, decidió marcharse para viajar durante los próximos 18 años por toda Italia, haciéndose de gran popularidad y reputación. Fue en 1828 cuando comenzó su primera gira de conciertos en el extranjero, visitando Viena, Praga, las principales ciudades de Alemania y en 1831 visitó París y Londres. Su carrera internacional como virtuoso violinista terminó en 1834, cuando, después de un insatisfactorio viaje por Inglaterra, regresa nuevamente a Parma. Regresó a la sala de conciertos en Niza con considerable éxito en Marsella. Después en París abrió un mal logrado negocio, el Casino Paganini, donde había juego y música. Se marcha a Niza con una creciente enfermedad, donde muere en 1840.

Paganini publicó relativamente poca de su música, la mayor parte fue guardada para su uso exclusivo durante los viajes como virtuoso. Los *24 Caprichos para violín solo*, se publicaron alrededor de 1820 en Milán. Fueron escritos muchísimo antes, probablemente en 1805, el primer año en el que Paganini fue empleado por la Princesa Elisa Baciocchi en Lucca. Sus caprichos son un remarcable compendio de la técnica

violínica de Paganini, sin considerar los trucos que él improvisaba frente al público en las salas de concierto (Castello 1993, pp. 2, 3).

Los caprichos son “piezas instrumentales breves, normalmente de humor ligero, ocasionalmente fantasiosas, [...] en las que el compositor actuaba con mucha libertad” (Camino 2002, p. 46). Libres y de corta duración; Paganini uso en ellos triples cuerdas, melodías con armónicos a una, dos y hasta tres voces, *pizzicati* con la mano izquierda, arpeggios, escalas, escalas cromáticas, décimas, saltos de cuerdas y virtuosos golpes de arco, entre muchas otras técnicas que hasta entonces no se habían usado.

Se cree que su habilidad tan impresionante de ejecutar piezas de suma complejidad, se debió al *síndrome de marfan*, mismo que él padecía. Algunos de los síntomas de este síndrome son: articulaciones demasiado flexibles, estatura muy alta, brazos y piernas delgados y dedos en forma de araña; también causa crecimiento excesivo de los huesos largos del cuerpo.

El síndrome de marfan es causado por defectos de un gen llamado Fibrilina-1, el cual juega un papel muy importante como pilar fundamental para el tejido conectivo del cuerpo [...] (Michael A. Chen, 2014 web).

Paganini fue fuente de inspiración para algunos compositores:

Preciso es reiterarse que Paganini interesaba más a los pianistas que a los propios violinistas. Éstos últimos no podían imitarle, porque él era inimitable [...] pero los virtuosos del piano sí podían intentar transferir estos logros en su propio instrumento, emulando la técnica del violín. Y fue precisamente lo que hicieron: Chopin, Liszt, Schumann y Brahms [...] (Einstein 1947, pp.200-201).



### 3.2 Análisis

#### *Capricho 16 op.1 en sol menor*

Es homofónico; comienza exponiendo el tema, la primera parte tiene 16 compases con dos frases de 8 cada una. En la primera frase hay muchos arpeggios y pocos intervalos por salto (fig. 28), mientras que la segunda se construye a la inversa, muchos saltos y pocos arpeggios (fig. 29). En ésta parte se expone al tema “A” y se establece la tonalidad de sol menor utilizando primero, cuarto y quinto grado.

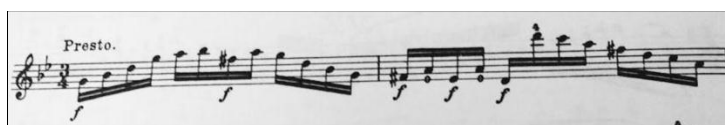


fig. 28, compases 1 y 2.



fig. 29, compases 6, 7 y 8.

En la segunda parte o parte “B” hace una serie de modulaciones, comienza en do menor, luego si menor y sigue cambiando. En esta sección combina arpeggios y saltos en cada compás, más adelante usa escalas cromáticas que nos llevan por diversas tonalidades en poco tiempo. El compás 21 expone nuevamente el tema, pero en re menor con variaciones (fig. 30), enseguida aparece un pasaje con trecenas entre una escala cromática (fig. 31).

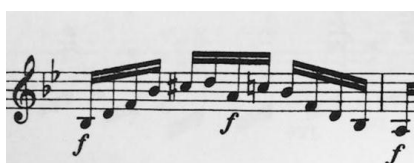


fig. 30, compás 21.



fig. 31, compases 25 y 26.

En el compás 27 (fig. 32) se presenta un tema nuevo construido con arpeggios pero con una nueva articulación que nos da la sensación de un cambio de compás, presenta tres veces el tema y comienza un pasaje con escalas por terceras descendentes a las que responden unas cromáticas.



fig. 32, compases 27 al 32.

En el compás 35 (fig. 33) encontramos un pasaje muy virtuoso de saltos entre primera cuerda y tercera o cuarta, lo cual exige una gran precisión en el cambio de cuerda y afinación.



fig. 33, compás 35.

El compás 39 (fig. 34) tiene un golpe de arco que confunde al oyente como si cambiáramos de figuras rítmicas, de 16avos a tresillos, pero se trata de un dos contra uno en el arco, que da una sensación de inestabilidad.

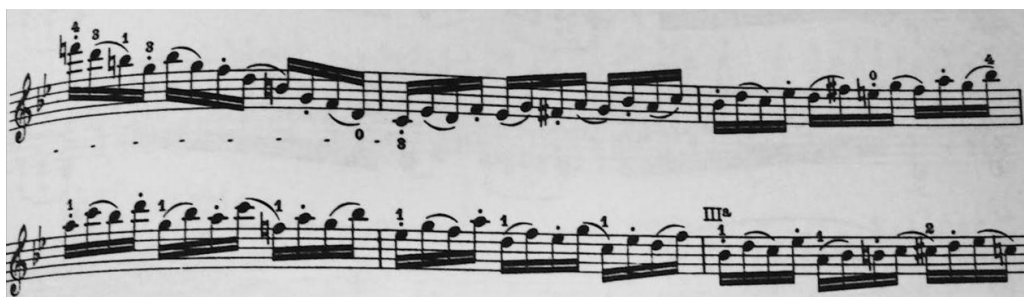


fig. 34, compases 39 al 44.

La *coda* (fig. 35) es una serie de escalas cromáticas con un juego de saltos entre primera y cuarta cuerda con alturas y posiciones muy abiertas. Termina en la tonalidad inicial.



fig. 35, compases 45 al 53.

El video del análisis se puede ver y escuchar en el siguiente enlace:

[https://www.youtube.com/watch?v=SOBCbA\\_LXKM](https://www.youtube.com/watch?v=SOBCbA_LXKM)

### 3.3 Conclusiones

Para lograr una interpretación virtuosa se tendrán que resolver todos los pasajes de la obra lentamente y de forma totalmente mecánica, respetando cada detalle de articulación y matiz. Una vez resuelta al 100% esta parte del estudio, se puede subir la velocidad poco a poco evitando detenerse con cada tropiezo. La belleza de éste capricho se basa en el virtuosismo y éste en la limpieza, la afinación y la velocidad.

#### 4. Siglo XX

El fenómeno estilístico y estético que representa la música del siglo XX es completamente diferente a cualquier otro en la historia musical. En ella encontramos “[...] el acontecimiento más significativo a la hora de dar forma a lo que sería la música moderna [...]” (Morgan 1994, p.17).

Junto con el nuevo siglo, llegaron muchos y provechosos descubrimientos tecnológicos y científicos que permitieron un nivel más alto en la vida de las personas, pero el inicio de la Primera Guerra Mundial terminó con el optimismo:

[...] se produjeron una serie de signos de insatisfacción personal y de agitación social que formaron los componentes indispensables que ayudarían a destruir el tipo de vida existente [...] (Morgan 1994, p.28).

[En este periodo] un radical y agresivamente nuevo tipo de música requirió la brutal destrucción de los hábitos que se habían establecido durante el largo e ininterrumpido reino de la tonalidad tradicional [...], la caída de la tonalidad tradicional trajo consigo nuevos principios de organización que tuvieron una tendencia con los desarrollos revolucionarios que se estaban dando en el resto de las artes [...] (Morgan 1994, p.31).

El cambio más significativo, hablando en términos musicales, se dio cuando Arnold Schönberg rompe definitivamente con el sistema tonal tradicional publicando su tratado de dodecafonismo en el año 1907. Para la nueva estructuración del lenguaje musical, Schönberg estableció

[...] un tipo de escritura serial, es decir, basada en series que comprenden las doce notas de la escala dodecafónica. Estas series constituyen la materia musical básica de una composición determinada, estableciendo su punto de partida, generando los temas, las frases y las ideas accesorias, así como las armonías consecuentes o derivadas [...] (Eimert 1959, p. 14).

Había una nueva dirección en el gusto, un nuevo tipo de arte que en 1911 ya se conocía como expresionismo. Es una nueva actitud crítica, que busca una representación de la realidad “[...] el artista expresionista proyecta su yo en las cosas y hace de cada obra ‘la expresión de su ser’ [...]” (Casals, pp. 28-29).

Al fin de la guerra, en 1918, Europa se encontró devastada y, con ello, las orientaciones artísticas cambiaron radicalmente. La música comenzó a construirse de manera más

compleja, con funciones y responsabilidades sociales libres, desarrollando nuevas formas estructurales, atonales y con nuevas miradas estéticas.

En los años 30 la tendencia hacia 'lo popular' continuó, con la idea de atraer a la mayor cantidad de público posible, quizá influenciada por las ideas del socialismo y comunismo. Tendrían que llegar los efectos catastróficos de la Segunda Guerra Mundial para generar un cambio importante en el lenguaje musical. La guerra dejó a los habitantes destrozados, la moderna tecnología bélica trajo muchas muertes humanas y más estragos sociales.

En la década de los treinta, hubo un amplio número de emigración de músicos europeos hacia Estados Unidos (como: Stravinsky, Schoenberg, Bartok, Hindemith, Weill y Milhaud), poniendo a este país como una nueva potencia cultural musical internacional.

Este movimiento migratorio fue uno de los muchos factores que desde una posición periférica condujeron a los Estados Unidos hasta el centro de las actividades musicales y artísticas de Occidente [...] (Morgan 1994, p. 346).

Siguiendo el cambio del lenguaje musical, hallamos en 1952 un famoso ensayo que hace el compositor vienés Boulez, titulado *Schönberg ha muerto*:

[...] Boulez comienza alabando al viejo maestro por haber inventado el sistema dodecafónico; para después criticarlo por no haberlo desarrollado en toda su extensión. [...] Según el punto de vista de Boulez, había que realizar un tratamiento consciente de todos los elementos musicales, no sólo de los melódicos, sino también de los rítmicos, de los dinámicos, de las texturas y finalmente de los formales, de acuerdo con unos procedimientos estrictamente seriales y que no tuvieran ninguna relación con ningún punto musical anterior. El compositor alemán Karlheinz Stockhausen, escribió acerca de Webern: 'El principio schenbergiano de la serie temática se ha roto... Lo esencial ha dejado de ser un único Gestalt (un tema o motivo) escogido por el compositor. Ahora todo se basa en una secuencia de proporciones melódicas, de duraciones y de sonoridades' [...] (en Morgan 1994, p. 354).

[Así nos enfrentamos con una realidad musical de] carácter internacional de 'un solo mundo' que caracterizó al período de posguerra, resultado de la rápida expansión de los desarrollos tecnológicos, especialmente en el campo del transporte y de las comunicaciones. [...] Este intercambio rápido y cada vez más desarrollado de materiales culturales y de información, hizo posible el rasgo quizá más característico de la cultura contemporánea: su penetrante pluralismo. [...] Lo que diferencia a esta cultura de las anteriores es la ausencia de principios estéticos y

técnicas prefijadas, o lo que es igual, el tipo de características que se asumen a la hora de construir las bases necesarias de toda cultura o estilos definidos [...] (Morgan 1994, pp. 346-347).

Ahora en la música existen varias técnicas de composición como serialismo e indeterminación que fueron seguidas por la [...] *música textual, el minimalismo, la música étnica, música ambiental, la neotonalidad* [...] (Morgan 1994, pp. 348).

#### 4.1 Poema para Violín y Piano

Luis Ariel Waller González

Dentro de este contexto y este nuevo lenguaje musical surge la obra *Poema para violín y piano*, del compositor mexicano Ariel Waller (México, D. F., 23 de enero de 1946), quien imparte clases en la Facultad de Música de la UNAM. La obra fue escrita a petición de Mónica Ramos, gracias a la relación amistosa que ha habido desde hace años entre alumna y maestro. Es una obra serial y la serie fue organizada siguiendo el nombre de Mónica Ramos, donde cada sonido gramatical se representa con un sonido musical, según su parecido con la nomenclatura inglesa de las notas. El buscar un tema o motivo musical basado en un nombre ha sido una herramienta utilizada por algunos compositores como Franz Liszt, Robert Schuman o Henry Gorecky quienes usaron el nombre BACH para hacer algunas de sus obras.

He aquí la relación sílaba-sonido de la serie utilizada por el compositor:

<b>Sílaba</b>	Mo	Ni	Ca	Ra	M	O	S
<b>Nota</b>	Do	Mib	La	Lab	Mi	Do	Si

A partir de esta serie, el maestro forma los acordes que acompañarán la melodía formada con la secuencia de notas que observamos en el pentagrama superior de la siguiente imagen:



La partitura se describe en palabras del propio maestro:

[...] La partitura tiene una influencia totalmente polifónica. Utilizo indistintamente la secuencia serial que se forma a partir de Mónica o de Ramos; con el objeto de que la alumna que se titulará pueda mostrar el dominio de su instrumento. La partitura cuenta con algunos pasajes en los que se demanda virtuosismo, otros donde se pide al ejecutante cuerdas dobles o triples y el registro comienza en Sol 4, hasta La 7, lo cual representa un dominio de la primera hasta, por lo menos, la séptima posición en el violín.

La partitura tiene una forma relativamente libre, como sería el poema sinfónico, en este caso un poema para violín y piano; forma musical que corresponde a la última parte del romanticismo, en la que Franz Liszt fue el mayor representante y tardíamente Richard Strauss.

Tiene una frase inicial en la que se presenta el tema y en el compás 10 está la escala Mónica, pero con notas 'adornadas'.

La obra está relacionada con el carácter del alumno, un poco alegre, un poco jovial y en ocasiones muy alegre, muy jovial, pero siempre con un carácter fuerte y decidido, que no permite las degradaciones de género. Esa es la idea inicial.

La segunda parte es lenta con motivos musicales que evocan a una persona sola, a la defensiva, un poco hosca, pero sin embargo muestra en el fondo a una mujer con necesidad de cariño y de afecto.

En el moderato, el violín tiene una parte virtuosa mientras que el piano toca un motivo con carácter fúnebre en que se representa la inexorable 'partida' y separación del alumno que se esculpe por varios años y que, finalmente, deberá partir para luchar por su vida.

Hay una sección, un coral en el piano en tempo primo, que representa a la alumna apasionada. Al final, es parte de esa despedida. Luego viene ese juego pianístico y ella sigue en esa actitud volátil, del amor que necesita, su vida de sufrimiento, su soledad. Los trinos, como si fueran un llanto [...] (Waller 2014, comunicación personal)

El compositor se considera influenciado en un principio por los románticos Beethoven, Schubert y Schumann. Más adelante, en su proceso de crecimiento y educación musical, tuvo acercamiento a la provincia mexicana, por lo que en su lenguaje hay una presencia nacionalista. Hizo una investigación muy profunda sobre Igor Stravinski, dejándose influenciar, profundamente, por su *ostinato* y su ritmo complejo. Toma de las ideas musicales contemporáneas técnicas de composición, como la escala por cuartas,

hexafonía, pentafonía y algunas técnicas extendidas, sin caer en la pérdida de todo significado, la ausencia de sentido, la arbitrariedad y lo caprichoso del lenguaje conocido como *teatro de lo absurdo* ya que lo considera innecesario.

## 4.2 Análisis

La partitura tiene una forma libre; se podría considerar un poema sinfónico (sin ser para orquesta sinfónica), en el que se desarrolla un tema descriptivo y que el compositor estructura de la mejor manera para expresar su contenido sentimental. Existen determinados elementos musicales que se diferencian a lo largo de la obra. Ello nos dará pie a encontrar secciones diferentes entre sí: Sección A del compás 3 al 41, sección B del compás 42 al 81, sección C del compás 82 al 113, sección D del compás 114 al 133, sección E del compás 134 al 166 y una *Coda* del 167 al 175.

Comienza presentado en el violín, la *serie* o motivo (fig. 36) que usará en toda la partitura con contrapunto en el piano.

The image shows a musical score for violin and piano, measures 3 to 7. The score is in 4/4 time and marked 'Allegro' with a tempo of 100. It features a violin part and a piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings such as 'f', 'mf', and 'p'. The violin part includes dynamic markings such as 'f' and 'ff'. The score is divided into two systems. The first system contains measures 3 to 5, and the second system contains measures 6 to 7. The key signature is one flat (B-flat).

fig. 36, compases 3 al 7

En la sección A, nos sumerge en el lenguaje que utilizará durante toda la obra: muy rítmico, con síncopas, insistente en sus motivos y con cortas frases melódicas en el violín, acompañadas de motivos rítmicos y disonantes en el piano.



En la sección B, desarrolla el motivo en los registros agudos del violín. Hace un juego entre un solo de violín y un sólo de piano, como si fuese una sección de antecedente y consecuente que, en la mitad, se funde en un pasaje contrapuntístico por terceras, quintas u octavas, e imitación, desembocando en una especie de cadencia, en donde el violín expone un tema, responde el piano y lo resuelven juntos (fig. 37).

fig. 37, compases 72 al 80.

En la parte C el ambiente musical cambia, se vuelve más *cantabile*, sin dejar de ser insistente con el ritmo interno. Comienza con un *lento* en el piano para después introducir una frase con dobles cuerdas en el violín (fig. 38), resolviendo hasta los compases 98 al 103, con un solo muy amplio y *cadencial* en el violín. A este responde el piano guiándonos hacia un puente que nos lleva a la siguiente sección (fig. 39).

fig. 38, compases 81 al 92.

fig. 39, compases 102 al 113

En la sección D, encontramos un *moderato*, una serie de cromatismos entre los que se entreteteje al motivo *Mónica Ramos*. Hay un cambio súbito en el pulso, lo que provoca un ambiente estable y tranquilo (fig. 40).

fig. 40, compases 114 al 119.

La parte D inicia con un puente que toma el motivo de la sección C. Resuelve en la sección E, una serie de *ostinati* en el piano formado por grados conjuntos, acompañando al violín, que hace motivos sincopados (fig. 41). Ello crea una atmósfera de tensión que nos llevará a la *coda*.

133

138

*p* *mp* *mp* *cresc.*

fig. 41, compases 133 al 142.

La parte final *coda*, es una presentación ordenada de los sonidos del motivo principal de la obra. Tiene el fin de liberar toda la tensión que se provocó anteriormente (fig. 42).

167

168

*ff* *f*

13

fig. 42, compases 167 y 168.

El video del análisis se puede ver y escuchar en el siguiente enlace:

<https://www.youtube.com/watch?v=ayCMtB3b9mU>

### 4.3 Conclusiones

En primer lugar, es un gran honor contar con amistades de tan alta calidad humana, como lo es la del maestro Waller. Su música me ha parecido llena de vida y de energía, con un rico color disonante, que no permite distraernos de su discurso musical (así como tampoco en sus clases).

En la obra *Poema para violín y piano*, explota el potencial violinístico y pianístico, tanto de los instrumentos como de los instrumentistas. Abordar esta obra es complejo desde el principio: el lenguaje musical del maestro Waller no es sencillo. En un principio parece que es fácil utilizar sólo las notas del motivo que va a desarrollar en la obra pero, la combinación de voces, el ritmo y el juego con el tiempo va exigiendo un cuidadoso y delicado análisis.

Sobre la interpretación, es raro e interesante verse a sí mismo descrito musicalmente. La pregunta que en mí surgió fue: si yo fuera sonido, ¿así me escucharía? En todo caso, la partitura es una guía, es a partir del sonido, del momento en vivo donde se puede ejercer una opinión. La versión de mí, musicalmente hablando, a partir de la visión de alguien que no soy yo. La interpretación musical no corre a cargo únicamente del violín, también existe el elemento pianístico, porque uno no se crea sólo, se acompaña del mundo, y el piano, como el mundo, me guía y en ocasiones también me sigue.

## 5. Música Tradicional Purépecha

En la República Mexicana hay un fuerte apego a las tradiciones. En los pueblos indígenas, la forma de vida está regida por la convivencia humana, por la comunidad, que resulta en una identidad cultural. La música es un pilar que distingue cada cultura y hace que el hombre reconozca su identidad. Esta identidad da la libertad de que se encuentre y reencuentre consigo mismo. Ese es el momento en el que se libera de todo lo ajeno a él y esta libertad le da la posibilidad de gozar efímeramente las vivencias que lo recrean día a día (Núñez 2014, p. 27).

En la zona lacustre de Pátzcuaro, Michoacán se encuentra la comunidad de Tócuaro, Municipio de Erongarícuaro, a 15 Km. de Pátzcuaro por la carretera federal no. 14. En ella encontramos una vasta riqueza cultural: coloridos bordados en tela de manta, elaborados ornamentos en maderas, rica gastronomía y una fuerte manifestación de ceremonias católicas.

En Tócuaro se realizan dos fiestas al año y en ellas participa todo el pueblo. La patronal, dedicada a San Andrés que es celebrada del 30 de noviembre al 2 de diciembre y “La fiesta grande”, celebrada del 2 al 5 de febrero, día de la Candelaria. Otras de las festividades importantes en las que participa gran parte de la comunidad son las bodas. Éstas tienen un fuerte apego a las tradiciones de la zona y en ella, al igual que en las fiestas comunitarias, se utilizan principalmente tres géneros musicales purépechas: el *toro*, el *son* y el *abajéño*. Cada uno con significados específicos. Otra manifestación musical de estos pueblos es la *pirekua*, género que se caracteriza por el canto en lengua purépecha. Para el caso de este trabajo no incluí este género porque, a pesar de que gusta mucho en Tócuaro, allí no se habla la lengua, por lo tanto no se cantan *pirekuas*.

El *toro* se utiliza para llevar a la gente de un lugar a otro, prácticamente se les lleva a la casa del anfitrión bajo la amenaza de ‘ser corneados’ por el toro, representado por cuernos de toro o botellas de tequila, que son ‘bailadas’ por varios anfitriones de la fiesta. Se podría preguntar: ¿por qué el *toro* se baila con una botella de tequila?, porque la forma de la botella es parecida al cuerno del toro y, al igual que un toro, el tequila ‘tumba’ como en los jaripeos rancheros.

Se baila con pasos ligeramente rápidos y ‘como valseando’; el *toro* embiste a las personas y estas ‘lo torear’ con un rebozo, un delantal o flores.

Una vez que se llega al destino, todos bailan un *son* y un *abajño*.

El *son* representando la seriedad del festejo con su ritmo lento y sus melodiosas frases, es una muestra de respeto:

Un tipo de música que evoca una cierta nostalgia o melancolía, especialmente por su influencia del vals y la presentación de melodías en rangos agudos, pero habría que advertir que el estilo musical de sones es un reforzante de la identidad nativa, y esto se debe además a los atributos regionales que surgen de las temáticas que se representan en los temas alusivos de las piezas [...]. Entre los motivos inspiradores de los compositores nativos hay que mencionar las temáticas floridas en relación a la feminidad, pero además las de tributo a personas y personajes, situaciones sociales o emocionales (Chamorro 1992 pp. 56-59).

Se baila con pequeños pasos de un lado a otro al ritmo de la música, en círculos o en el mismo lugar, eso lo indicará el caballero. El movimiento de la dama y el caballero es prácticamente igual en el *son*.

El *abajño* es una muestra de felicidad y regocijo que con su ritmo rápido se vuelve parte fundamental de la festividad:

Los abajños purépecha [...] son géneros que también se expresan mediante zapateados, y esta expresión corporal se manifiesta en el contexto secularizado de las fiestas, bien sea de manera formal para representar las danzas tradicionales como viejitos, negritos, rancheros, o bien entre las audiencias sin mayor formalidad, [...] los abajños representan la conducta externa, al momento más pagano de las fiestas en la que se manifiesta más claramente la interacción y participación de la colectividad. Algunas de las reacciones colectivas que provocan los abajños, son gritos, invitación a la bebida, zapateado, euforia y competencia (Chamorro 1992, p. 55).

Se baila con un zapateado virtuoso por parte del caballero, quien persigue a la dama o, simplemente luce sus pasos. Puede ser en círculos y con vueltas, o en el mismo lugar. En este género se debe coordinar la danza con la música, específicamente entre el caballero y el bajo, ya que el zapateado se considera parte de la música. El paso de la dama es igual que en el *son* pero más rápido y respondiendo con vueltas a la provocación del caballero.

La danza en las sociedades indígenas se encuentra más estrechamente vinculada al ritual de lo que está la música por sí misma; en torno a cada danza existe infaliblemente algún suceso de tipo comunitario, del ciclo de vida o aun de carácter incidental. A su vez, un alto porcentaje de la música indígena se encuentra vinculado a la danza (Nava 1999 p. 51).

No tan solo la música es un componente cultural, sino todo tipo de fuente audible que proviene de un contexto social, incluyendo aquellos sonidos que se encuentran detrás de la ejecución musical, tales como sonidos animales, explosiones de la pirotecnia, gritos, silbidos y exclamaciones de la audiencia (Chamorro 1994 p. 47).

## 5.1 Análisis

Para el conocimiento de la música purépecha debemos familiarizarnos con sus características musicales específicas. Entre las más destacadas encontramos un rico contrapunto entre las líneas del bajo y las melodías principales, el ritmo en 3/4 y/o 6/8 y el uso constante de la *hemiola*.

La presencia de las líneas del bajo acompañante en *pirekuas*, *sones* y *abajenos* delimita un estilo muy característico de este tipo de música y son algunas de las unidades mínimas que nos hacen reconocer la existencia de un estilo regional de tocar y crear música en base a la *hemiola*.

En la música *p'urepecha* la *hemiola* se presenta en ambos estilos (*son* y *abajeno*), bien sea como un tipo de inestabilidad rítmica por la alternancia de 6/8 y 3/4; o del tipo 3/8 más estable. Aunque el tiempo musical tiene sus particularidades, ya que para un 6/8 la música *p'urepecha* se escucha en movimientos rápidos, mientras que el segundo caso se interpreta por movimientos lentos (Chamorro 1994, pp. 173-174).

### *Torito*

Es un género alegre en un tiempo moderado donde no hay mucho contrapunto y podría escribirse en 6/8. Una de las características principales que lo diferencian del *abajeno* es que no utiliza *hemioles*. Su ritmo es completamente estable debido al uso que se le da en las fiestas purépechas. Integrar la *hemiola* podría desestabilizar el paso y el andar se dificultaría, es difícil caminar al mismo tiempo que se baila.

“[...] se caracterizan por sus frases cortas repetidas insistentemente” (Chamorro 1994, p. 145). En la primera parte, hay un motivo de uno a dos compases que se va repitiendo hasta resolver al quinto grado, haciendo una pequeña cadencia. En la segunda parte, se hace una melodía pequeña que imita la brama de un toro. Se desarrolla generalmente en

el primer grado. “Argemiro Ascencio [músico tradicional purépecha originario de Ichan Michoacán] sostiene que la simulación de la brama de un toro, por medio de instrumentos de viento es una de las diferencias que se reconocen entre abajeños y toritos” (Chamorro 1994, p.155).

En *Toro Alegre* de compositor anónimo, encontramos la parte A del compás 1 al 8 y la parte B del compás 9 al 16. Y sólo utiliza el primer y quinto grado durante toda la pieza. La imitación de la brama del toro se hace en los *Glissando* que se escriben entre la parte A y B (fig. 43) y los compases 13, 14 y 15 (fig. 44) en los violines. La vihuela se mantiene todo el tiempo estable en el tiempo y ritmo.



fig. 43, compases 8 al 10.



fig. 44, compases 13 al 15.

## Son

Es un género lento con melodías que se construyen en 4 o 6 compases. Existe un rico contrapunto entre el bajo y las melodías principales que, generalmente, van por terceras y donde se hace uso constante de *hemiolas*. Tiene por lo menos dos secciones, aunque algunos pueden contener cuatro o más. El bajo es fundamentalmente melódico y las secuencias armónicas se desarrollan entre el primero, cuarto y quinto grado. En cuanto



a las tonalidades, pueden dirigirse a tonalidades mayores vecinas, o cambiar de modo mayor a menor y viceversa.

El *son Eréndira* de Epitacio Jurado está compuesto por cinco partes. La parte A en re mayor comienza en el compás 1 y termina en el 19. Se desarrolla en el primero, cuarto y quinto grado. Es una sección muy expresiva, con una melodía muy *cantabile*. La parte B, del compás 20 al 28 hace un cambio de tonalidad a la mayor, y también utiliza los grados primero, cuarto y quinto. Es de un carácter alegre y rítmico. La parte C va del compás 29 al 44, regresa a re mayor y se desarrolla en el quinto grado. En esta parte, los bajos tocan una melodía por terceras y en forma de canon, mientras los violines los acompañan con sutiles trinos. La parte D es una melodía tan delicada como la primera en re mayor, comienza en el compás 45, termina en el 59 y se desarrolla en el primero y quinto grado de re mayor. La última parte está en sol mayor, de carácter alegre y ligero, con *pizzicati* en los violines; va del compás 60 al 75. El *son* regresa a la parte A y allí termina.

### *Abajeño*

Abajeño es una categoría originalmente atribuida a la tradición musical de los mestizos de la Tierra Caliente de Michoacán y del sur de Jalisco, que originó como un tipo de música campesina de las tierras bajas en el occidente de México (Chamorro, 1994 p. 143).

Es un género alegre y rápido, sus frases van de cuatro a seis compases y hace un uso constante y muy marcado de *hemíolas*. El contrapunto entre las melodías y el bajo es muy virtuoso. Tiene por lo menos dos secciones que se desarrollan en el primero, cuarto y quinto grado.

En su formato regional se pueden caracterizar por ser composiciones a base de secuencias de frases cortas y combinaciones hemolíticas apoyadas permanentemente por un compás de 6/8 que refuerza las líneas acompañantes del bajo y la armonía (Chamorro, 1994 p. 144).

En *Antiguo Son de Paracho* de autor anónimo encontramos cinco secciones. La introducción del compás 1 al 19. Parte A del compás 19 al 34, parte B del 35 a 42, parte C del 43 al 50 y el final del 51 al 54. Está en sol mayor y se desarrolla en el primero, cuarto y quinto grado. La forma es la siguiente:

Introducción, AA, BB, CC, BB, AA, BB, CC, BB, final.

Las obras se pueden leer y escuchar en el siguiente enlace:

Toro Alegre: <https://www.youtube.com/watch?v=tHJv9SITLNM>

Eréndira: <https://www.youtube.com/watch?v=V8KxCoEeMWg>

Antiguo Son de Paracho: <https://www.youtube.com/watch?v=XTALFHlePns>

## 5.2 Conclusiones

Nací y crecí en una comunidad purépecha, afortunadamente. He estado inmersa en sus manifestaciones culturales directa e inconscientemente. Es una manera de vida que no tiene nada de extraordinario, ni para bien ni para mal, hasta que lo ves desde afuera. Resulta muy agradable escuchar hablar a otras personas, de fuera de las comunidades, sobre la cultura purépecha y sus valiosas tradiciones. Pero más agradable y magnífico es sentirse y ser parte de ésta comunidad.

Durante mi infancia y principalmente adolescencia visité muchas comunidades purépechas gracias las participaciones musicales que teníamos unos amigos y yo. Convivimos de cerca son sus fiestas, danzas, vestidos, comidas y hasta las bebidas. Es fácil darse cuenta de que hay un fuerte apego religioso y que esto guía las diferentes festividades. También que en cada comunidad las fiestas tienen particularidades, sobre todo las dedicadas al “Santo Patrono” y las fiestas grandes de los pueblos. Las fiestas son una forma de convivir y Tócuaro no es la excepción.

En el anexo de estas notas al programa se encuentran las transcripciones de los ejemplos musicales que se interpretarán en el recital público, con la instrumentación que se utilizará para esta ocasión. Es importante aclarar que se trata sólo de una sugerencia de escritura musical, con el fin de compartir y dar a conocer a estos géneros. En la tradición musical purépecha, por lo regular no se utiliza partitura, el aprendizaje de ésta música se hace de manera oral e imitativa y los ensambles no tienen una estructura establecida, es decir, se puede interpretar una misma obra con uno, dos, tres o más instrumentos. Por lo tanto las transcripciones son una aproximación a lo que se toca.

## Bibliografía

### Bach

Schweitzer, Albert (1955). *J.S. Bach, El músico poeta*. (Trad. Jorge D'urbano ) Buenos Aires. Ricordi Americana.

Salazar, Adolfo (1951). *Juan Sebastian Bach, Un ensayo*. México D. F. Fondo de Cultura Económica.

Schröder, Yaap (2007). *Bach's solo Violin Works. A performer's Guide*. New Haven And London. Yale University Press.

Geiringer, Karl y Geiringer, Irene (1982). *Johann Sebastian Bach, La culminación de una era*. (Trad. Salustio Alvarado) Madrid. Altalena Editoriales S. A.

López, Rubén (2000). *Música y Retórica en el Barroco*. Barcelona. Amalgama.

Camino, Francisco (2002) *Barroco, Historia, compositores, obras, formas musicales, discografía e intérpretes de la música barroca*. Madrid. Allero y Ramos, Editores.

Bukofzer, Manfred F. (1947). *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*. (Trad. Clara Janés y José Ma. Martín Triana) New York. Alianza Editorial.

Grout, Donald Jay (1980). *Historia de la música occidental I*. (Trad. León Maemes) Madrid. Alianza Editorial.

### Partituras

Bach, Johann Sebastian (1976). *Sei solo a violino senza Basso Acompagnato*. Redaktor: Helena Dunicz – Niwiriska. Edicion Facsimilar. Poland. PWM Edition.

### Audio

Podger, Rachel (2002). *Johann Sebastian Bach, complete sonatas & partitas for violin solo* (CD-audio). Germany. Channel Classics Records.

### Mozart

Norbert, Elías (1991). *Mozart. Sociología de un genio*. (Trad. Marta Fernández-Villanueva Jané y Oliver Strunk) Barcelona. Península.

Curzon, Henri de (1942). *Mozart*. (Trad. Eduardo L. Chavarri) Buenos Aires. Tor.

Rosen, Charles (2007). *Formas de sonata*. (Trad. Luis Romano Haces) Madrid. Mundimúsica Ediciones.

Rosen, Charles (1986). *El estilo clásico, Haydn, Mozart, Beethoven*. (Trad. Elena Giménez Moreno). Madrid. Alianza Música.

Pauly, Reinhard G. (1965). *La música en el periodo clásico*. (Trad. Gerardo V. Huseby) Buenos Aires. Victor Leru.

Grout, Donald Jay (1980) *Historia de la música occidental, 2*. (Trad. León Maemes) Madrid. Alianza Editorial.

Petit, Pierre (1993). *Mozart o la música instantánea*. (Trad. Joaquín Campillo Carrillo). Madrid. Ediciones Rialp, S. A. (obra original publicada en 1991).

#### Partituras

Mozart, Wolfgang Amadeus (1983). *Concerto in A major for violin and orchestra no. 5 KV 219*. Edited by Christoph-Hellmut Mihling. Bärenreiter Urtext.

#### Audio

Oistrakh, David (1990). *Mozart - Tchaikowsky Violin concertos* (CD-audio). Switzerland. Tuxedo Music.

#### Paganini

Plantinga, León (1992). *La música romántica. Una historia del estilo musical en la época decimonónica*. (Trad. Celsa Alonso) Madrid. Akal.

Einstein, Alfred (1947). *La música en la época romántica*. (Trad. Elena Giménez) New York. Alianza Música.

Meyer, Leonard B. (2000). *El estilo en la música, teoría musical, historia e ideología*. (Trad. Michel Angstadt) Madrid. Pirámide.

Camino, Francisco (2002). *Barroco, historia, compositores, obras, formas musicales, discografía e intérpretes de la música barroca*. Madrid. Ollero y Ramos, editores.

Longyear, M. Rey (1969). *La música del siglo XIX, el romanticismo*. (Trad. Carlos Coldaroli) Buenos Aires. Editorial Víctor Lerú.

Casello, Frédéric (1993, folleto de CD). *Paganini 24 Caprices, Op. 1 Ilya Kaler, violin*. Munich. Naxos.

## Páginas Web

Michael, A. Chen. (2014 web). “Síndrome de Marfan” en *MedlinePlus* <http://www.nlm.nih.gov/medlineplus/spanish/ency/article/000418.htm> [consultado el 15 de octubre de 2014].

## Partituras

Paganini, Niccoló (1984). *Capricen für violine opus I*. Herausgegeben von Carl Flesch. Frankfurt, London, New York. Edition Peters Nr.1984.

## Audio

Malikian, Ara (2003). *Paganini 24 Caprices* (CD-audio). Germany. Warner music Manufacturing Europe.

## Waller

Soto, Eduardo (1988). *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto II*. México D.F. Fondo de Cultura Económica.

Eimert, Herbert (1959). *¿Qué es la música dodecafónica?* (Trad. Juan Pedro Franze y Francisco I. Parreño) Buenos Aires, Argentina. Nueva Visión.

Morgan, Robert P. (1994, 1999). *La música del siglo XX. Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*. (Trad. Patricia Sojo) Madrid. Ediciones Akal S.A.

Casals, Josep (s/f). *El expresionismo. Orígenes y desarrollo de una nueva sensibilidad*. Montesinos Editor, S. A. Barcelona.

Perle, George (1999). *Composición serial y atonalidad. Una introducción a la música de Schönberg, Berg y Webern*. (Trad. Paul Silles Mc Laney) Barcelona. Ed. Idea Música.

## Entrevista

Waller, Luis Ariel, comunicación personal, 6 de noviembre de 2014, 5:39 pm.

## Parituras

Waller, Luis Ariel (2014). *Poema para violín y piano*. México. s/p.

## Audio

Waller, Luis Ariel (2014). *Poema para violín y piano* (Archivo de audio AIFF).

## Música Purépecha

Chamorro, Arturo (1992). *Universos de la música purépecha*. Zamora Michoacán. El Colegio de Michoacán.

Chamorro, Arturo (1994). *Sones de la guerra. Rivalidad y emoción en la práctica de la música p'urhépecha*. Zamora Michoacán. El Colegio de Michoacán.

Núñez, Rubén Darío (2014). *Tlahuitoltepec - Ichan: el sonido de los pueblos naturales*. Morelia Michoacán. Gospa Editorial.

Nava, L. E. Fernando (1999). *El campo semántico del sonido musical p'urepecha*. México D.F. Instituto Nacional de Antropología e Historia.

### Partituras

Anónimo (2015). *Toro Alegre*. (adaptación Mónica Ramos) México. s/p.

Jurado, Epitacio (2015). *Erendira*. (adaptación Mónica Ramos) México. s/p.

Anónimo (2015). *Antiguo Son de Paracho*. (adaptación Mónica Ramos) México. s/p.

### Audio

*Toro Alegre*, Mónica Ramos, Violín I, Taly Gutierrez, Violín II, Elizabeth Arza, Violoncello, Gonzalo Camacho, Vihuela (2015). México. s/p.

*Erendira*. Mónica Ramos, Violín I, Taly Gutierrez, Violín II, Gonzalo Camacho, Guitarra Séptima (2015). México. s/p.

*Antiguo son de Paracho*, Mónica Ramos, Violín I, Taly Gutierrez, Violín II, Elizabeth Arza, Violoncello, Gonzalo Camacho, Vihuela (2015). México. s/p.

## **Segunda Partita para violín solo**

En la época barroca, la música al igual que la danza, era parte de la expresión artística. Los bailes eran eventos de mucha importancia que la aristocracia europea utilizaba en cualquier acontecimiento. Debemos resaltar que había una serie de danzas con un orden establecido, lo que en francés se conoce como “Suite u ordre: sucesión, serie, pero también comitiva, cortejo. [...] En Italia se prefería denominarla sonata da camera; [y] en Alemania, partita [...]”.<sup>1</sup> Estas danzas eran independientes entre sí y se organizaban de una manera en la que hubiera un contraste rítmico entre cada una pero, compuestas en la misma tonalidad para mantener un sentido de unidad.

Las danzas tienen motivos en común, lo cual les da un sentido de unidad: todas comienzan con una sucesión armónica en el bajo: re, do#, re, sib y la. Éste elemento en común da a la suite una cohesión firme. “Las danzas tienen un color bastante oscuro, aunque todas las cuerdas abiertas del violín son parte de la escala de re menor”.<sup>2</sup>

## **Capricho 16 op.1 g menor**

Paganini publicó relativamente poca de su música, la mayor parte fue guardada para su uso exclusivo durante los viajes como virtuoso. Los 24 Caprichos para violín solo, se publicaron alrededor de 1820 en Milán. Fueron escritos muchísimo antes, probablemente en 1805, el primer año en el que Paganini fue empleado por la Princesa Elisa Baciocchi en Lucca y son un remarcable compendio de la técnica violinística.

Los caprichos son “piezas instrumentales breves, normalmente de humor ligero, ocasionalmente fantasiosas, [...] en las que el compositor actuaba con mucha libertad” (Camino 2002, p. 46).<sup>3</sup> Libres y de corta duración; Paganini usó en ellos triples cuerdas, melodías con armónicos a una, dos y hasta tres voces, pizzicati con la mano izquierda, arpeggios, escalas, escalas cromáticas, décimas, saltos de cuerdas y virtuosos golpes de arco, entre muchas otras técnicas que hasta entonces no se habían usado.

## **Poema para violín y piano**

Es una obra serial y la serie fue organizada siguiendo el nombre de Mónica Ramos, donde cada sonido gramatical se representa con un sonido musical, según su parecido con la nomenclatura inglesa de las notas y a partir de la cual el maestro forma los acordes que acompañan la melodía. He aquí la relación sílaba-sonido de la serie utilizada por el compositor:

Sílaba	Mo	Ni	Ca	Ra	M	O	S
Nota	Do	Mib	La	Lab	Mi	Do	Si

La partitura se describe en palabras del propio maestro:

[...] La partitura tiene una influencia totalmente polifónica. Utilizo indistintamente la secuencia serial que se forma a partir de Mónica o de Ramos [...]. La partitura cuenta con algunos pasajes en los que se demanda virtuosismo, otros donde se pide al ejecutante cuerdas dobles o triples y

---

<sup>1</sup> Camino, Francisco (2002) Barroco, Historia, compositores, obras, formas musicales, discografía e intérpretes de la música barroca. Madrid. Allero y Ramos, Editores. pp. 67 - 68

<sup>2</sup> Schröder, Yaap (2007). Bach's solo Violin Works. A performer's Guide. New Haven And London. Yale University Press. p.116

<sup>3</sup> Camino, Francisco (2002), *op. cit.* p. 46.

el registro comienza en Sol 4, hasta La 7, lo cual representa un dominio de la primera hasta, por lo menos, la séptima posición en el violín [...].

La obra está relacionada con el carácter del alumno, un poco alegre, un poco jovial y en ocasiones muy alegre, muy jovial, pero siempre con un carácter fuerte y decidido, que no permite las degradaciones de género. Esa es la idea inicial.

La segunda parte es lenta con motivos musicales que evocan a una persona sola, a la defensiva, un poco hosca, pero sin embargo muestra en el fondo a una mujer con necesidad de cariño y de afecto.

En el *moderato*, el violín tiene una parte virtuosa mientras que el piano toca un motivo con carácter fúnebre en que se representa la inexorable 'partida' y separación del alumno que se esculpe por varios años y que, finalmente, deberá partir para luchar por su vida.

Hay una sección, un coral en el piano en tempo primo, que representa a la alumna apasionada. Al final, es parte de esa despedida. Luego viene ese juego pianístico y ella sigue en esa actitud volátil, del amor que necesita, su vida de sufrimiento, su soledad. Los trinos, como si fueran un llanto [...].<sup>4</sup>

### **Concierto para violín y orquesta kv 219 en La Mayor.**

En el Concierto en la mayor del 20 de diciembre de 1775 se fusiona la influencia alemana con la francesa. "El concierto es una forma que se asemeja al aria, donde se opone a un individuo contra la masa [orquestal], el solo contra el *tutti*; esa es la esencia de ambas formas".<sup>5</sup>

[...] es en este concierto en el que se encuentra un final que viene como cortado por una especie de «largo» intermedio, en la menor, de una factura muy curiosa. [...] En esta especie de no man's land que comienza en los territorios de la doble monarquía, en Hungría, a pocas leguas de Viena, el folklore se tiñe de todas las influencias zingaras así como de las czardas húngaras. Pero además, aún no hacía un siglo que los turcos eran los dueños incontestados [indiscutibles] de toda la región, y la moda de lo „turco“ no estaba muerta, ni mucho menos. Es evidente que [...] para un vienés, la música turca [...] está representada solamente por ritmos y giros melódicos que nada tienen que ver con el verdadero folklore turco. [...] En todo caso, en este final del Concierto en la, se encuentra una divertida y reveladora mezcla de „turqueries“ convencionales y de czardas auténticas que dan un gracioso encanto a las últimas páginas del concierto.<sup>6</sup>

### **Toro alegre**

En los pueblos indígenas, la forma de vida está regida por la convivencia humana, por la comunidad, que resulta en una identidad cultural. La música es un pilar que distingue cada cultura y hace que el hombre reconozca su identidad. Esta identidad da la libertad de que se encuentre y reencuentre consigo mismo.

En las fiestas comunitarias, se utilizan principalmente tres géneros musicales purépechas: el *toro*, el *son* y el *abajño*. Cada uno con significados específicos.

El toro se utiliza para llevar a la gente de un lugar a otro, prácticamente se les lleva a la casa del anfitrión bajo la amenaza de „ser corneados“ por el toro, representado por cuernos de toro o botellas de tequila, que son „bailadas“ por varios anfitriones de la fiesta. Se podría preguntar: ¿por qué el toro se baila con una botella de tequila?, porque la forma de la botella

---

<sup>4</sup> Waller, Luis Ariel, comunicación personal, 6 de noviembre de 2014, 5:39 pm.

<sup>5</sup> Rosen, Charles (2007). Formas de sonata. (Trad. Luis Romano Haces) Madrid. Mundimúsica Ediciones. p. 83.

<sup>6</sup> Petit, Pierre (1993). Mozart o la música instantánea. (Trad. Joaquín Campillo Carrillo). Madrid. Ediciones Rialp, S. A. (obra original publicada en 1991). pp. 133-136.



es parecida al cuerno del toro y, al igual que un toro, el tequila „tumba“ como en los jaripeos rancheros.

Se baila con pasos ligeramente rápidos y „como valseando“; el toro embiste a las personas y estas „lo torear“ con un rebozo, un delantal o flores.

Es un género alegre en un tiempo moderado donde no hay mucho contrapunto y podría escribirse en 6/8. Una de las características principales que lo diferencian del abajeño es que no utiliza hemiolas. Su ritmo es completamente estable debido al uso que se le da en las fiestas purépechas. Integrar la hemiola podría desestabilizar el paso y el andar se dificultaría, es difícil caminar al mismo tiempo que se baila.

“[...] los „toritos“ se caracterizan por sus frases cortas repetidas insistentemente”.<sup>7</sup> En la primera parte, hay un motivo de uno a dos compases que se va repitiendo hasta resolver al quinto grado, haciendo una pequeña cadencia. En la segunda parte, se hace una melodía pequeña que imita la brama de un toro. Se desarrolla generalmente en el primer grado. “Argemiro Ascencio [músico tradicional purépecha originario de Ichan Michoacán] sostiene que la simulación de la brama de un toro, por medio de instrumentos de viento es una de las diferencias que se reconocen entre abajeños y toritos”.<sup>8</sup>

### **Eréndira**

El son representando la seriedad del festejo con su ritmo lento y sus melodiosas frases, es una muestra de respeto:

Un tipo de música que evoca una cierta nostalgia o melancolía, especialmente por su influencia del vals y la presentación de melodías en rangos agudos, pero habría que advertir que el estilo musical de sones es un reforzante de la identidad nativa, y esto se debe además a los atributos regionales que surgen de las temáticas que se representan en los temas alusivos de las piezas [...]. Entre los motivos inspiradores de los compositores nativos hay que mencionar las temáticas floridas en relación a la feminidad, pero además las de tributo a personas y personajes, situaciones sociales o emocionales.<sup>9</sup>

Se baila con pequeños pasos de un lado a otro al ritmo de la música, en círculos o en el mismo lugar, eso lo indicará el caballero. El movimiento de la dama y el caballero es prácticamente igual en el son.

Es un género lento con melodías que se construyen en 4 o 6 compases. Existe un rico contrapunto entre el bajo y las melodías principales que, generalmente, van por terceras y donde se hace uso constante de hemiolas. Tiene por lo menos dos secciones, aunque algunos pueden contener cuatro o más. El bajo es fundamentalmente melódico y las secuencias armónicas se desarrollan entre el primero, cuarto y quinto grado. En cuanto a las tonalidades, pueden dirigirse a tonalidades mayores vecinas, o cambiar de modo mayor a menor y viceversa.

---

<sup>7</sup> Chamorro Escalante, Arturo (1994). Sones de la guerra. Rivalidad y emoción en la práctica de la música p'urhépecha. Zamora Michoacán. El Colegio de Michoacán. p. 145.

<sup>8</sup> Chamorro Escalante, Arturo (1994), *op. cit.* p. 155.

<sup>9</sup> Chamorro Escalante, Arturo (1992). Universos de la música purépecha. Zamora Michoacán. El Colegio de Michoacán. pp. 56-59.

## **Antiguo Son de Paracho**

El abajeño es una muestra de felicidad y regocijo que con su ritmo rápido se vuelve parte fundamental de la festividad:

Los abajeños purépecha [...] son géneros que también se expresan mediante zapateados, y esta expresión corporal se manifiesta en el contexto secularizado de las fiestas, bien sea de manera formal para representar las danzas tradicionales como viejitos, negritos, rancheros, o bien entre las audiencias sin mayor formalidad, [...] los abajeños representan la conducta externa, al momento más pagano de las fiestas en la que se manifiesta más claramente la interacción y participación de la colectividad. Algunas de las reacciones colectivas que provocan los abajeños, son gritos, invitación a la bebida, zapateado, euforia y competencia.<sup>10</sup>

Se baila con un zapateado virtuoso por parte del caballero, quien persigue a la dama o, simplemente luce sus pasos. Puede ser en círculos y con vueltas, o en el mismo lugar. En este género se debe coordinar la danza con la música, específicamente entre el caballero y el bajo, ya que el zapateado se considera parte de la música. El paso de la dama es igual que en el son pero más rápido y respondiendo con vueltas a la provocación del caballero.

Abajeño es una categoría originalmente atribuida a la tradición musical de los mestizos de la Tierra Caliente de Michoacán y del sur de Jalisco, que originó como un tipo de música campesina de las tierras bajas en el occidente de México.<sup>11</sup>

Es un género alegre y rápido, sus frases van de cuatro a seis compases y hace un uso constante y muy marcado de hemiolas. El contrapunto entre las melodías y el bajo es muy virtuoso. Tiene por lo menos dos secciones que se desarrollan en el primero, cuarto y quinto grado.

---

<sup>10</sup> Chamorro Escalante, Arturo (1992). *op. cit.* p. 55.

<sup>11</sup> Chamorro Escalante, Arturo (1994). *op. cit.* p. 143.



# Poema para Violín y Piano

a mi alumna Mónica Ramos, para su recepción profesional.

Ariel Waller

Allegro ♩ = 100

Measures 1-5 of the score. The piece is in 4/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). Measure 1 is in 4/4, and measures 2-5 are in 3/4. Dynamics include *f* (forte) and *ff* (fortissimo). The piano part features a steady bass line of eighth notes in the right hand and dotted eighth notes in the left hand.

Measures 6-9 of the score. Measure 6 is in 4/4, and measures 7-9 are in 3/4. Dynamics include *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano). A trill is marked in measure 7. The piano part continues with eighth notes in the right hand and dotted eighth notes in the left hand.

Measures 10-12 of the score. Measure 10 is in 4/4, and measures 11-12 are in 3/4. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte). The piano part features eighth notes in the right hand and dotted eighth notes in the left hand.

13 *pizz.*

*f* *p* *p* *mf*

17 *arco* *tr*

*mf* *mf* *mp*

22

*mf* *mp*

25

*mf* *mf*

28

*mf*

30

*mf*

32

*mf* *p* *mp* *cresc poco a poco*

35

*mf* *mp* *mp*

38

*f* *ff*

42

*p* *mf*

46

*mf*

49

*tr* *mf*

6 52

*f*

55

*f* < *ff* *f*

*mf*

60

*f* *f*

63

*tr*



67

67

70

70

72

72

libre ♩ = 80

pizz. arco

75

75

pizz. arco

77

Musical score for measures 77-78. The system consists of three staves: Treble, Grand Staff (Treble and Bass), and Bass. Measure 77 features a treble staff with six groups of sixteenth-note triplets, each marked with a '3' and an accent (>). The grand staff has a whole rest. Measure 78 continues with six groups of sixteenth-note triplets in the treble staff, each marked with a '3' and an accent (>). The grand staff has a whole rest. Measure 79 begins with a treble staff containing a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and then a triplet of eighth notes. The grand staff has a whole rest.

79

Musical score for measures 79-80. The system consists of three staves: Treble, Grand Staff (Treble and Bass), and Bass. Measure 79 features a treble staff with a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and then a triplet of eighth notes. The grand staff has a whole rest. Measure 80 features a treble staff with a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and then a triplet of eighth notes. The grand staff has a whole rest.

81

$\text{♩} = 40$  Lento accel..  $\text{♩} = 100$  a Tempo

Musical score for measures 81-82. The system consists of three staves: Treble, Grand Staff (Treble and Bass), and Bass. Measure 81 features a treble staff with a whole rest. The grand staff has a whole rest. Measure 82 features a treble staff with a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and then a triplet of eighth notes. The grand staff has a whole rest. Measure 83 features a treble staff with a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and then a triplet of eighth notes. The grand staff has a whole rest. Measure 84 features a treble staff with a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and then a triplet of eighth notes. The grand staff has a whole rest. Measure 85 features a treble staff with a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and then a triplet of eighth notes. The grand staff has a whole rest. Measure 86 features a treble staff with a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and then a triplet of eighth notes. The grand staff has a whole rest. Measure 87 features a treble staff with a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and then a triplet of eighth notes. The grand staff has a whole rest. Measure 88 features a treble staff with a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and then a triplet of eighth notes. The grand staff has a whole rest. Measure 89 features a treble staff with a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and then a triplet of eighth notes. The grand staff has a whole rest. Measure 90 features a treble staff with a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and then a triplet of eighth notes. The grand staff has a whole rest.

89

Musical score for measures 89-90. The system consists of three staves: Treble, Grand Staff (Treble and Bass), and Bass. Measure 89 features a treble staff with a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and then a triplet of eighth notes. The grand staff has a whole rest. Measure 90 features a treble staff with a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and then a triplet of eighth notes. The grand staff has a whole rest.

93

Musical score for measures 93-96. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 93 starts with a treble clef staff containing a quarter note with an accent and a flat, followed by rests. The grand staff begins with a piano (p) dynamic. Measure 94 features a forte (f) dynamic in the treble staff and a piano (p) dynamic in the bass staff. Measure 95 has a mezzo-piano (mp) dynamic in the bass staff. Measure 96 has a mezzo-forte (mf) dynamic in the bass staff.

97

Musical score for measures 97-101. The system consists of three staves. Measure 97 has a mezzo-forte (mf) dynamic in the treble staff. Measure 98 features a mezzo-forte (mf) dynamic in the treble staff and a piano (p) dynamic in the bass staff. Measure 99 has a mezzo-forte (mf) dynamic in the treble staff and a piano (p) dynamic in the bass staff. Measure 100 has a mezzo-forte (mf) dynamic in the treble staff and a piano (p) dynamic in the bass staff. Measure 101 has a mezzo-forte (mf) dynamic in the treble staff and a piano (p) dynamic in the bass staff. The system includes various articulations such as accents, slurs, and triplets.

102

Musical score for measures 102-107. The system consists of three staves. Measure 102 has a fortissimo (ff) dynamic in the treble staff and an arco instruction. Measure 103 has a fortissimo (ff) dynamic in the treble staff and a mezzo-forte (mf) dynamic in the bass staff. Measure 104 has a fortissimo (ff) dynamic in the treble staff and a forte (f) dynamic in the bass staff. Measure 105 has a fortissimo (ff) dynamic in the treble staff and a forte (f) dynamic in the bass staff. Measure 106 has a fortissimo (ff) dynamic in the treble staff and a forte (f) dynamic in the bass staff. Measure 107 has a fortissimo (ff) dynamic in the treble staff and a forte (f) dynamic in the bass staff. The system includes various articulations such as accents, slurs, and a fermata.

108

Musical score for measures 108-113. The system consists of three staves. Measure 108 has a mezzo-forte (mf) dynamic in the treble staff and a mezzo-piano (mp) dynamic in the bass staff. Measure 109 has a mezzo-forte (mf) dynamic in the treble staff and a mezzo-piano (mp) dynamic in the bass staff. Measure 110 has a forte (f) dynamic in the treble staff and a mezzo-forte (mf) dynamic in the bass staff. Measure 111 has a forte (f) dynamic in the treble staff and a mezzo-forte (mf) dynamic in the bass staff. Measure 112 has a forte (f) dynamic in the treble staff and a mezzo-forte (mf) dynamic in the bass staff. Measure 113 has a forte (f) dynamic in the treble staff and a mezzo-forte (mf) dynamic in the bass staff. The system includes various articulations such as accents, slurs, and a fermata.

10 Moderato ♩ = 70 c.a.

114

116

120

122

♩ = 100 Tempo primo

126

Musical score for measures 126-132. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a melodic phrase in measure 126, marked with *mp* and a crescendo hairpin. It continues with a descending line in measure 127, marked with *p* and a decrescendo hairpin. Measures 128-132 show the vocal line with various dynamics and articulation marks. The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures in both hands, with dynamics ranging from *p* to *pp*.

133

♩ = 90

Musical score for measures 133-137. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is mostly silent in measures 133-135, with a few notes in measure 136, marked with *mp*. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the bass line, starting in measure 133, with dynamics *p* and *mp*.

138

Musical score for measures 138-142. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins in measure 138 with a melodic phrase, marked with *mp* and a crescendo hairpin. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the bass line, marked with *mp* and a crescendo hairpin.

143

Musical score for measures 143-147. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is mostly silent in measures 143-145, with a few notes in measure 146, marked with *ff*. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the bass line, marked with *mf* and a crescendo hairpin. The system concludes in measure 147 with a decrescendo hairpin and the instruction *p brusco*.

148

*mp* *f*

*p*

152

*mp*

*mf*

157

*f* *mp*

163

*mf* *ff* *gliss.*

167

Musical score for measures 167-168. The system includes a treble clef staff with eighth-note triplets, a grand staff with a wavy trill line, and a bass clef staff with eighth-note triplets.

168

Musical score for measures 168-169. The system includes a treble clef staff with eighth-note triplets, a grand staff with a wavy trill line, and a bass clef staff with eighth-note triplets.

169

Musical score for measures 169-170. The system includes a treble clef staff with eighth-note triplets and slurs, a grand staff with eighth notes and accents, and a bass clef staff with eighth notes and accents.

170

Musical score for measures 170-171. The system includes a treble clef staff with eighth-note triplets, a grand staff with a wavy trill line, and a bass clef staff with eighth-note triplets.

171

Musical score for measures 171-172. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff contains a melodic line with eighth notes and triplets. The grand staff contains piano accompaniment with chords and eighth notes. A trill is marked with a wavy line and the letter 'tr' above the piano staff in measure 172.

173

Musical score for measures 173-174. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff contains a melodic line with quarter notes and rests. The grand staff contains piano accompaniment with chords and eighth notes. The system concludes with a double bar line.



# Toro Alegre

Score

Adaptación: Mónica Ramos M.

aprox  $\text{♩} = 60$

Musical score for Violin 1, Violin 2, Cello, and Vihuela. The score is in 6/8 time and G major. The tempo is approximately 60 beats per minute. The Vihuela part features a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them, and chord markings G, D, and G.

Musical score for Violin 1, Violin 2, Cello, and Vihuela, starting at measure 6. The score includes a double bar line with repeat dots. The Vihuela part has chord markings D, G, and G. The Violin 1 and Violin 2 parts have a 'Glissando' marking over a wavy line. The Cello part has a double bar line with repeat dots.

The image shows a musical score for four instruments: Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vlc.), and Violoncello (Vih.). The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It begins with a first ending bracket labeled '11' above the first measure. The Vln. 1 and Vln. 2 parts feature eighth-note patterns with slurs and double bar lines with the number '2' below them, indicating a second ending. The Vlc. part consists of a simple eighth-note bass line. The Vih. part is a rhythmic accompaniment with a repeating eighth-note pattern, marked with 'D' and 'G' above the staff, and includes performance markings such as down-bow (downward arrow) and up-bow (upward arrow) strokes, as well as bow changes (marked with 'x'). The score concludes with a double bar line and repeat dots.

# ERENDIRA

Epitacio Jurado

Adaptación Mónica Ramos

aprox ♩ = 53

Violin 1

Violin 2

Cello

Vln. 1

Vln. 2

Vlc.

Gtr.

D A7 G D A

13

1. 2. Fine

1. 2. Fine

1. 2. Fine

1. 2. Fine

25

E7 D E7 A

1. 2. *p*

1. 2. *p*

1. 2. arco

1. 2. arco

ERENDIRA

2

37

Vln. 1

Vln. 2

Vlc.

Gtr.

A7 D A

pizz.

51

Vln. 1

Vln. 2

Vlc.

A7 D A A7 D A7 D

pizz. G D7

pizz.

arco

64

Vln. 1

Vln. 2

Vlc.

G D7 C D7 G A

D.C. al Fine

D.C. al Fine

D.C. al Fine

# Antiguo Son de Paracho

Anónimo

Adaptación: Mónica Ramos M.

aprox. ♩ = 65

## INTRODUCCIÓN

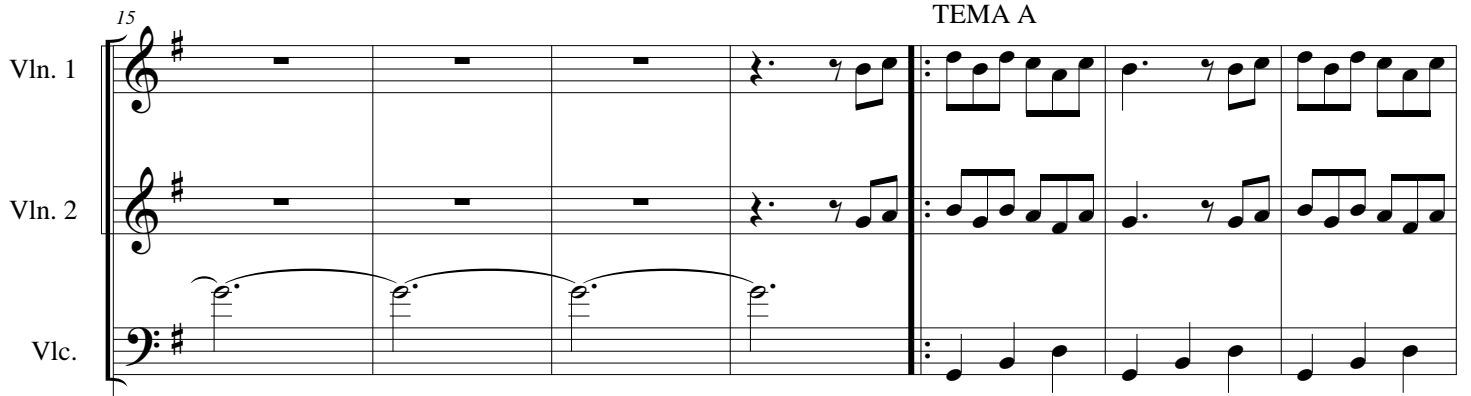
Musical score for the introduction of 'Antiguo Son de Paracho'. The score is in 6/8 time and G major. It features four staves: Violin 1, Violin 2, Cello, and Vihuela. The Vihuela part consists of a series of rhythmic pulses. The Violin 1 and Violin 2 parts play a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Cello part provides a bass line with eighth notes and rests.

Musical score for the main body of 'Antiguo Son de Paracho'. The score is in 6/8 time and G major. It features four staves: Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Cello (Vlc.), and Vihuela (Vih.). The Vihuela part consists of a series of rhythmic pulses. The Violin 1 and Violin 2 parts play a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Cello part provides a bass line with eighth notes and rests. Chord symbols G and D7 are indicated below the Cello staff. The Vihuela part consists of a series of rhythmic pulses.

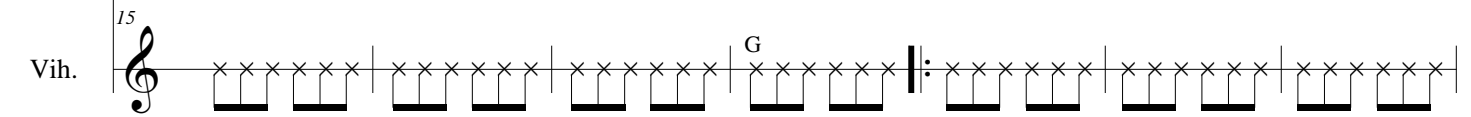
Antiguo Son de Paracho

2

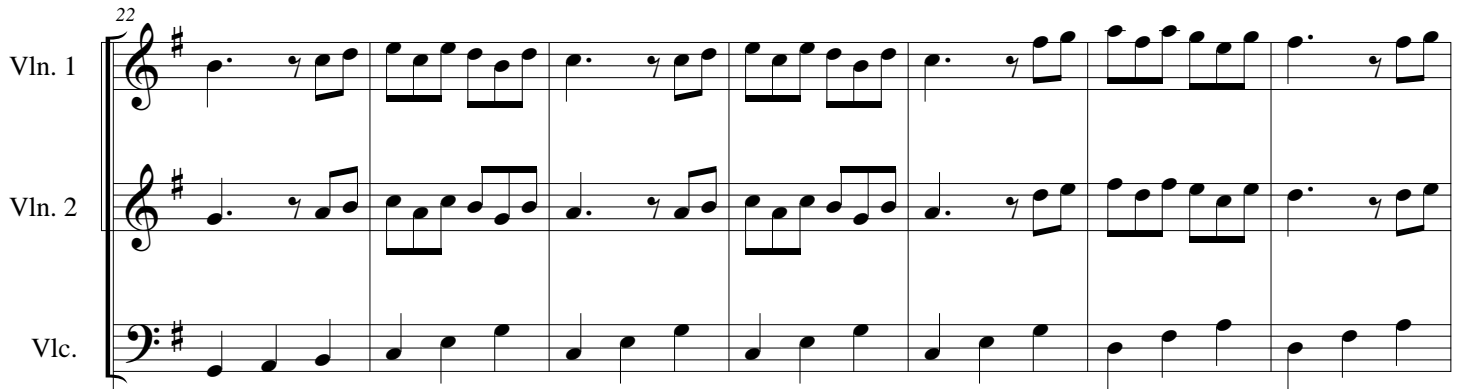
15 TEMA A



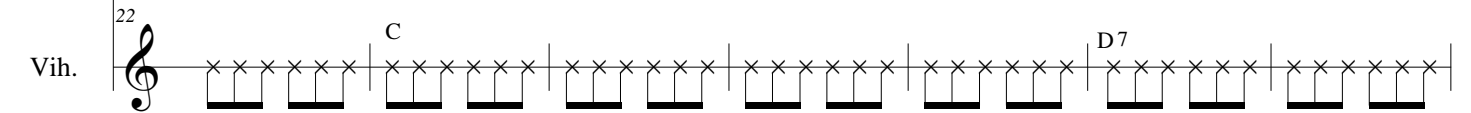
15



22



22



29 TEMA B



Antiguo Son de Paracho

36

Vln. 1

Vln. 2

Vlc.

Vih.

D7

43

TEMA C

Vln. 1

Vln. 2

Vlc.

Vih.

G

D7

50

Fin

Vln. 1

Vln. 2

Vlc.

Vih.

Fin

G D7 G

Forma:

Introducción, AA, BB, CC, BB, AA, BB, CC\*, BB FIN

\* En este Tema C tóquese Molto Rallentando, usando glissandos y desafinando; buscando la sensación de cansancio y pesades, en el siguiente Tema B tóquese a Tempo