



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE MÚSICA

“Notas al Programa” obras de Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven,
César Franck, Ramiro Gallo y Manuel María Ponce

OPCIÓN DE TITULACIÓN
“NOTAS AL PROGRAMA”
PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA INSTRUMENTISTA-VIOLÍN
QUE PRESENTA
SOLANGEL VALENCIA CASTILLA

ASESOR TEÓRICO: LUIS ARIEL WALLER GONZÁLEZ
ASESOR PRÁCTICO: FRANCISCO JOSÉ CALDERÓN RAMÍREZ



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.

I. AGRADECIMIENTOS.

A mi asesor Ariel Waller por su paciencia, por enseñarme el amor hacia los libros y el saber, quien además compartió conmigo sus vastos conocimientos.

Al profesor Francisco Calderón por sus comentarios invaluable, su aliento y confianza.

A mi padre por apoyarme en cada uno de mis sueños y aspiraciones, por su entereza durante toda mi carrera y por su amor infinito.

A mi madre y hermana por su amor siempre presente.

A Pedro Morales y su familia por acompañarme en el camino de la práctica musical.

A mi amigo Ivan Becerril quien contribuyó con su talento y dedicación en el recital público del examen de titulación.

A Patricia Jibaja con quien hago trabajo de conciencia y comparto momentos de reflexión en Expresión Corporal, Arte y Salud.

Al profesor Bagrat Abadjian quien fue determinante en mi formación, quien me dio las primeras lecciones de técnica de violín en la Ciudad de México y también, me asesoró y entrenó para ingresar a la antes Escuela Nacional de Música hoy Facultad de Música de la UNAM.

A mis tíos, primos y sobrinos.

A mis amigos: Jorge Carrión, Carolina Santiago, Citlali Gómez, Laura Ramírez, Edna Massagué, Enrique Palma, Ernesto Fato, Maricarmen Salvatierra, Saúl Bustamante, Fidel Martínez, quienes tuvieron palabras de ánimo para poder concluir este proyecto.

A mis maestros de la FaM, UNAM.

II. ÍNDICE

I.	AGRADECIMIENTOS.....	i
II.	ÍNDICE.....	ii
III.	INTRODUCCIÓN.....	v
1.	Concierto en La menor para violín y orquesta BWV 1041 de Johann Sebastian Bach.	
1.1	Vida y obra del autor.	
1.1.1	Antecedentes musicales: Barroco tardío en Alemania.....	1
1.1.2	Primeros años.....	3
1.1.3	Los años en Weimar.....	4
1.1.4	Los años en Cöthen.....	8
1.1.5	Los años en Leipzig.....	9
1.1.6	Últimos años.....	11
1.2	Aspectos históricos.	
1.2.1	El Concierto.....	13
1.2.2	El Concierto en La menor BWV 1041.....	15
1.3	Aspectos formales.	
1.3.1	La forma <i>ritornello</i>	16
1.3.2	Primer movimiento: <i>Allegro</i>	17
1.3.3	Segundo movimiento: <i>Andante</i>	20
1.3.4	Tercer movimiento: <i>Allegro assai</i>	22
1.4	Sugerencias de interpretación.....	24
2.	Romanze (Romanza) para violín y orquesta en Sol mayor no. 1, Op. 40 de Ludwig van Beethoven.	
2.1.	Vida y obra del autor.	
2.1.1.	Antecedentes musicales: Ilustración y <i>Sturm und Drang</i>	26
2.1.2.	Bonn: Primeros años.....	32
2.1.3.	Bonn: Años de juventud.....	35
2.1.4.	Viena.....	37
2.1.5.	El sordo de Bonn.....	41
2.1.6.	Beethoven poeta.....	46

2.2.	Aspectos históricos.	
2.2.1.	La Romanza en Sol mayor no.1, Op. 40.....	47
2.3.	Aspectos formales.	
2.3.1.	La Romanza.....	50
2.3.2.	El <i>rondó</i>	50
2.4.	Sugerencias de interpretación.....	54
3.	Sonata para violín y piano en La mayor de César Auguste Jean Guillaume Hubert Franck.	
3.1.	Vida y obra del autor.	
3.1.1.	Romanticismo tardío: Francia.....	55
3.1.2.	Primeros años.....	61
3.1.3.	Años de juventud.....	62
3.1.4.	Últimos años.....	64
3.2.	Aspectos históricos.	
3.2.1.	La sonata.....	65
3.3.	Aspectos formales.	
3.3.1.	Sonata cíclica.....	66
3.3.2.	Primer movimiento: <i>Allegretto ben moderato</i>	70
3.3.3.	Segundo movimiento: <i>Allegro</i>	72
3.3.4.	Tercer movimiento: <i>Recitativo-Fantasia</i>	73
3.3.5.	Cuarto movimiento: <i>Allegretto poco mosso</i>	76
3.4.	Sugerencias de interpretación.....	77
4.	Romanzetta en Mi mayor y Scherzino en Mi menor para violín y piano de Manuel María Ponce Cuéllar.	
4.1.	Vida y obra del autor.	
4.1.1.	Nacionalismo musical en México.....	79
4.1.2.	Primeros años.....	83
4.1.3.	Estilo romántico: 1904-1915.....	85
4.1.4.	Periodo de transición: 1915-1925.....	90
4.1.5.	Periodo moderno: 1925-1932.....	92
4.1.6.	Últimos años: 1933-1948.....	95

4.2.	Aspectos históricos y formales.	
4.2.1.	<i>La Romanzetta</i>	97
4.2.2.	<i>El Scherzino</i>	98
4.3.	Sugerencias de interpretación.....	100
5.	Vigilia para violín solo de Ramiro Gallo.	
5.1.	Vida y obra del autor.	
5.1.1.	Breve historia del tango.....	103
5.1.2.	Reseña biográfica.....	105
5.2.	Aspectos históricos y formales.	
5.2.1.	Método de tango: El violín en el tango por Ramiro Gallo.....	107
5.2.2.	Vigilia.....	107
5.3.	Sugerencias de interpretación.....	111
IV.	CONCLUSIÓN.....	112
V.	ANEXOS.	
	ANEXO 1. <i>Programa de mano</i>	116
	ANEXO 2. <i>Final de la versión autógrafa de la Romanzetta para quinteto de cuerdas de Manuel María Ponce</i>	119
	ANEXO 3. <i>Final de la Edición especial Clema Ponce de la Romanzetta para violín y piano de Manuel María Ponce</i>	120
	ANEXO 4. <i>Vigilia de Ramiro Gallo</i>	121
VI.	BIBLIOGRAFÍA.....	124

III. INTRODUCCIÓN

Las partituras de los compositores que abordo en este escrito son representativas del estudio violinístico, el trabajo está dividido en cinco periodos de la historia musical: Barroco tardío de la primera mitad del siglo XVIII, Clasicismo tardío de principio del siglo XIX, Post-Romanticismo del final del siglo XIX, Romanticismo mexicano de la primera mitad del siglo XX y Contemporáneo latinoamericano del siglo XXI. Las partituras conforman diferentes estilos y formas contrastantes, que a su vez, son una muestra representativa de los diversos recursos del lenguaje musical para el violín, desarrollados en diferentes momentos de la historia.

Este escrito es un extracto de la vida, la obra y el contexto histórico de compositores de relevancia para la música académica como lo fueron: Johann Sebastian Bach (1685-1750), Ludwig van Beethoven (1770-1827), César Franck (1822-1890), Manuel María Ponce (1882-1948); incluyo a Ramiro Gallo (n. 1966), compositor que desarrolla sus partituras entre la música vernácula y la academia.

El presente trabajo fue dispuesto según la cronología de los diferentes autores.

El Concierto en La menor para violín y orquesta BWV 1041 de Johann Sebastian Bach: fue compuesto por uno de los autores más representativos del Barroco tardío, sus partes concertantes exigen al instrumentista el conocimiento de la estructura musical, sobre todo, del contrapunto; sin soslayar aspectos técnicos virtuosos. Según Graham, la esencia del concierto es el encuentro de la energía orquestal con intérpretes destacados. El solista, un intérprete de suma habilidad, conjunta la brillantez y la sensibilidad con la fuerza de la orquesta.¹ Este concierto, es a mi parecer altamente apreciado por el público; probablemente por su fácil audición donde los diferentes temas arroban a una buena parte del público. No resulta casual, que la partitura de Bach sea frecuentemente ejecutada en las salas de concierto

¹ Wade, Graham, p.73.

por los más famosos intérpretes del violín y que se incluya a menudo, en los programas de orquestas de cuerdas frotadas.

La Romanza en Sol mayor para violín y orquesta no.1, Op.40 de Ludwig van Beethoven: es una composición de un movimiento en tiempo “Andante”, que mantuvo la instrumentación de la orquesta clásica temprana, conformada de cuerdas (dos violines, viola, chelo y contrabajo), dos oboes, dos cornos, una flauta y el violín solista. Es una pieza corta con expresivo encanto, donde se presentan acordes enérgicos que reforzarán el ámbito romántico característicos de la personalidad del genio de Bonn.

La Sonata en La mayor para violín y piano de César Franck: es una obra cumbre del repertorio de música de cámara; dicha sonata está dividida en cuatro movimientos, que requieren sin excepción una interpretación intensa y expresiva. En ella, se respira un ambiente puramente romántico, libre y con flexibilidad rítmica y melódica. En toda la sonata podemos escuchar puntos álgidos precedidos por lapsos muy tranquilos, que regresan a episodios muy apasionados y angustiantes, por lo que considero que su complejidad y belleza radica en hacer notar cada una de las emociones que se van hilando para construir múltiples matices, sin embargo, esto representa dificultades técnicas e interpretativas para ambos instrumentistas. Esta sonata me impacta por su tremenda belleza expresiva.

La Romanzetta y Scherzino para violín y piano de Manuel María Ponce Cuéllar: son dos piezas de uno de los más importantes compositores del siglo XX, por ser considerado “el padre” del movimiento nacionalista en México. La *Romanzetta*, es una pieza breve de carácter lírico en donde resalta la melodía. Por otro lado, el *Scherzino* es una pieza juguetona que hace contraste con la *Romanzetta*; y con ellas se pretende exaltar el estilo mexicano en la música de concierto del siglo XX.

Vigilia: es un estudio alrededor del tango compuesto en 2010 por el compositor y violinista argentino Ramiro Gallo. La obra se distingue por algunas complejidades para la técnica del violín, es una pieza enérgicamente acentuada con diversos efectos innovadores para el instrumento, combinando de esta manera recursos estilísticos, que nacen a partir de un género

popular. La partitura abarca técnicas extendidas para el violín, me parece que explora y aporta diferentes sonoridades y efectos técnicos, tan reconocibles en el ámbito del mencionado estilo musical. Para esta pieza me basé técnicamente en el método fundamental para aprender a tocar tango *El violín en el tango*, escrito por el propio compositor.

En cada capítulo incluyo cuadros analíticos de la forma y estructura de cada partitura, comento algunas particularidades armónicas y concluyo con sugerencias técnicas e interpretativas surgidas de las lecturas, del análisis y de mi experiencia al preparar esta audición.

Fue emocionante leer el contexto social de cada compositor, sus tropiezos y sus luchas por alcanzar sus ideales y llegar a ser pilares del arte musical, todos esos aspectos los he abrazado y ya forman parte de mi y deseo en un futuro cultivar dichos aspectos como alumna y como intérprete.

1. Concierto en La menor para violín y orquesta BWV 1041 de Johann Sebastian Bach.

1.1. Vida y obra del autor.

1.1.1. Antecedentes musicales: Barroco tardío en Alemania.

Johann Sebastian Bach nació en Eisenach el 21 de marzo de 1685, fue exponente del Barroco tardío. Según Bukofzer, el estilo barroco puede agruparse en tres periodos: el inicial de 1580 a 1630, el medio de 1630 a 1680 y el tardío de 1680 a 1730, estas fechas aplicadas a Italia, país del que la música barroca recibió sus impulsos principales. Sin embargo, las fases del periodo Barroco se desarrollaron con diferencias según el país y entre los mismos compositores. El final del Barroco tardío coincide con el año de la muerte de J.S. Bach en 1750.¹

En Alemania, mientras los compositores católicos adoptaron el estilo italiano sin hacer cambios, los compositores protestantes se enfrentaron a la labor de empatar el coral con el estilo *concertato*, el resultado de esta fusión fue la contribución de los compositores alemanes en el periodo Barroco. La escuela de Alemania central giró alrededor de Samuel Scheidt de Halle (1587-1654), alumno de Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621), quien fue maestro de Johann Christoph Bach (1642-1703), antepasado de Johann Sebastian de mayor notoriedad.² Según Wolff, a Johann Christoph, primo de Johann Ambrosio Bach quien fue padre de Johann S. Bach, se le atribuye el uso innovador para la época de los acordes de sexta aumentada.³

Los acordes de sexta aumentada se caracterizan por el intervalo de sexta aumentada por encima de la nota más grave, que suele formarse entre el sexto grado descendido de la escala, que se acompaña del cuarto grado ascendido y que se resuelve en el sentido de las alteraciones. Los acordes de sexta aumentada suelen funcionar como dominantes de la dominante.⁴

En Eisenach Johann Ambrosio ocupó el puesto de músico principal y de la corte. El primer antepasado conocido de los Bach, se llamaba Veit Bach, fue panadero y vivía en Presburgo,

¹ Bukofzer, Manfred F., p.15.

² Ídem, pp. 92 y 116.

³ Wolff, Christoph, p.45.

⁴ Randel, Don, Michael, p. 38.

Hungría quien durante sus horas de descanso, se distraía con su cítara. Veit Bach enseñó a sus dos hijos el gusto por la música y éstos a su vez, a sus descendientes. Johann Sebastian pertenece a la quinta generación de músicos de la familia, su padre y sus tíos fueron organistas y compositores.⁵

En el Barroco había partituras conocidas como *concerto* donde concertaban un pequeño grupo de instrumentos, como violín, flauta y clavecín, que para no causar confusión a este tipo de partituras se les denominó como *concerto ripieno*.⁶ Sin embargo, en el siglo XVII Alessandro Stradella (1639-1682) y Arcangelo Corelli (1653-1713), músicos italianos denominaron como *concerto grosso*, a la partitura que contenía un *concierto* o un grupo de *solí* y una orquesta de *ripieno*. El modelo de Corelli influyó en muchos de los compositores italianos posteriores que vivieron en diferentes partes de Europa como: Pietro Locatelli (1695-1764) en Holanda, Francesco Geminiani (1687-1762) y el alemán G. F. Händel (1685-1759) en Inglaterra, Giuseppe Torelli (1658-1709) y Antonio Vivaldi (1678-1741) en Italia, con éstos últimos, *il concerto grosso*, pasó a estar cada vez más dominado por el concierto para solista.⁷

En este periodo musical se trató de representar los afectos extremos que iban desde el dolor violento hasta la alegría exuberante. La ópera constituye uno de los ejemplos más notables de la plasmación de los afectos en música, como tal debe considerarse una de las innovaciones de la época barroca, había un deseo de los compositores barrocos por expresar los sentimientos violentos.⁸ El propósito de la música era despertar las pasiones como: el amor, el odio, la dicha, el miedo, para ello se apoyaron de la retórica, que son principios que rigen la invención, disposición y elaboración de ideas en una obra musical, partiendo de los modelos clásicos de la oratoria. Desde el siglo XVII hasta el siglo XVIII, autores como René Descartes (1618), Marin Mersenne (1636), Athanasius Kircher (1650), Wolfgang Kaspar Printz (1696), Andreas Werckmeister (1686, 1702), Johann David Heinichen (1711), Johann Mattheson (1713, 1739), Johann Joachim Quantz (1752) y Friedrich Wilhelm Marpurg (1763),

⁵ Forkel, J.N, pp. 33-37.

⁶ El *concerto ripieno* era conocido en el Barroco como tal o como *concerto* a cuatro o a cinco si la orquesta incluía dos violas. Fue una instrumentación habitual en el siglo XVII, esta forma fue posterior al *concerto grosso* y propiamente se trató de una “obra para conjunto”. Randel, Don, Michael, p. 334.

⁷ Ídem.

⁸ Bukofzer, Manfred F., pp. 21-23.

describieron frecuentemente el carácter de los intervalos, las escalas, las figuras rítmicas estereotipadas, alegorías de sonidos de la naturaleza, como el trinar de los pájaros y muchos otros temas. Sin embargo, no formularon una doctrina precisa de los afectos, Mattheson dio a entender que éstos modelos eran útiles para los músicos al enfrentarse a los problemas de la composición musical. A final del siglo XVIII, el interés por la retórica musical empezó a disminuir ya que los compositores desviaron su atención hacia patrones analíticos basados en modelos de frase y estructura tonal.⁹

El Barroco fue testigo de la primera evolución de la ópera, el oratorio y la cantata, así como de la creación de la sonata para solista, la sonata en trío y el dúo de cámara. Fue la época del preludio y la fuga, del preludio coral y la fantasía coral y se instituyeron las formas del *concerto*.¹⁰

1.1.2. Primeros años.

En 1693 Johann S. Bach ingresó en la *Lateinschule* de Eimsenach. En 1695 su padre muere poco antes de que cumpliera los 10 años, Johann Christoph un hermano mayor de Johann Sebastian que era organista en Ohrdruff, se hizo cargo del niño a quien le dio las primeras lecciones de clavicordio.¹¹ El talento e interés por la música fueron notables desde niño ya que siempre buscó piezas más difíciles para interpretar; estudió las partituras de los compositores más célebres de la época, como fueron: Johann Jacob Froberger (1616-1667), Johann Gaspar Kerl (1627-1693), Dietrich Buxtehude (1637-1707), Johann Pachelbel (1653-1706), Johann Caspar Fischer (1656-1746), Georg Böhm (1661-1733) y Nicolaus Bruhns (1665-1697).¹²

No existe ningún testimonio de cuando Bach comenzó a componer, aunque los investigadores suponen que lo hizo entre los 12 y 14 años (1697-1699), época en la que vivía con su hermano, sin embargo, no se ha llegado a un acuerdo sobre cuales fueron las composiciones de la época temprana de Bach.¹³ Christoph Wolff comenta que actualmente

⁹ Randel, Don, Michael, pp. 48, 948 y 949.

¹⁰ Bukofzer, Manfred F., pp. 31-33.

¹¹ Butt, John (Ed.), p. 11. Forkel, J.N., p. 38.

¹² Ídem, p. 39.

¹³ Crist, Stephen, A., *Las obras tempranas y la herencia del siglo XVII*, Butt, John (Ed.), pp. 91-92.

se desconocen las composiciones tempranas, lo cual suscita dudas de la etapa en la que empezó a componer; esto se debe a que algunas composiciones de juventud las destruyó por no considerarlas de calidad, aspecto que fue emulado por su hijo Johann Christian Bach.¹⁴

En las nuevas investigaciones reportan que hasta antes de 1700 escribió partituras en tablatura alemana, la que se sustituyó por la escritura en el pentagrama.¹⁵

1.1.3. Los años en Weimar.

En 1700, Johann Sebastian Bach dejó el Liceo por no contar con recursos económicos. La familia de su hermano aumentaba, por lo tanto el joven músico se sintió en el deber de no permanecer a su cargo y resolvió cubrir sus propias necesidades y se trasladó a Lüneburg, donde lo contrataron como soprano en el coro de *Michaelisshule*. No se sabe con certeza cuando abandonó Lüneburg para dirigirse a Weimar; sin embargo, en 1703 cuando tenía 18 años de edad se tiene noticia de que era violinista en la orquesta de la corte de Weimar.¹⁶

El 9 de agosto de 1703 fue nominado organista en la nueva Iglesia de *Arnstadt*, por lo cual tuvo que dejar su empleo en la corte de *Weimar* y dedicarse enteramente a tocar el órgano.¹⁷ En 1713 fue ejecutada por primera vez *La Pasión según San Marcos* de Reinhard Keiser (1674-1739), que incluía algunos trozos musicales compuestos por Johann Sebastian Bach.¹⁸

Existen dos fuentes que contienen música para teclado del joven Bach: el “*Libro de Andreas Bach*” (1708-1713) y el “*Manuscrito Möller*” (1703-1707), contienen: dos *suites* (BWV 821, 823), tres *tocatas* (BWV 913-5), el Preludio y Fuga en La menor BWV 895 y seis fugas sobre un tema de Albinoni (BWV 946, 947, 950, 951a, 954, 955) además, de piezas de compositores alemanes, franceses e italianos.¹⁹ Christoph Wolff, anota que el *Libro de Andreas* y el *Manuscrito Möller*, contienen las más antiguas partituras escritas por el músico alemán,

¹⁴ Wolff, Christoph, p. 65.

¹⁵ Ídem.

¹⁶ Butt, John (Ed.), p. 11. Forkel, J.N, pp. 39-40. Schweitzer, Albert, p. 87.

¹⁷ Forkel, J.N, p.40.

¹⁸ Leaver, Robin, A., *Las obras vocales maduras y su contexto teológico y litúrgico*, Butt, John (Ed.), p.118.

¹⁹ Ídem, pp. 94-95.

empero, las características de estas partituras son referentes a la técnica compositiva ya depurada del compositor.²⁰

En agosto de 1705 pidió permiso al Consistorio de Arnstadt, para ir a *Marienkirche* (Iglesia de Santa María) en Lübeck con el fin de escuchar a Dietrich Buxtehude quien era una figura preponderante como compositor, organista y director. Según Forkel, Bach fue auditor secreto de éste músico aproximadamente durante tres meses;²¹ sin embargo, Christoph Wolff refiere que en este encuentro le mostró sus partituras de gran tamaño para recibir la crítica del maestro de Lübeck, ante la necesidad de pagar a su primo que lo cubría en la Iglesia de Arnstadt y sostenerse en la ciudad tuvo que participar como organista y violinista en las partituras de grandes dimensiones que montó Buxtehude, como: *Castrum doloris BuxWV 134* y *Templum honoris BuxWV 135*, piezas que incluían coros dobles, además de la orquesta tradicional, dos trompetas y timbales, dos pares de trompas y oboes. El inicio de estas composiciones era una *Sinfonía* u *Overtura* donde el compositor solicitaba 25 violines, por desgracia estas partituras se extraviaron. De esta época es la *Passacaglia en do menor BWV 182*, obra sofisticada compuesta con 20 variaciones sobre una base de un tema de ocho compases.²²

Pasacalle (*Passacaglia*) es una forma musical de origen español que frecuentemente se tocó en la guitarra para alternar con las estrofas o al final de las canciones, pronto se extendió su uso a Italia y Francia. Es un *ostinato* que inicialmente ocupaba cuatro compases (una frase), su composición armónica era sobre los grados I, IV, V o bien I, IV, V, I, se hacían variaciones sobre dicho *ostinato*. Destaca la *Partite sopra passacagli* o *Aria de passacagli* de Frescobaldi (1583-1644). Bach fundamentó la *Passacaglia en do menor BWV 182* en una melodía de ocho compases, esta forma musical ha sido también utilizada por Franz Liszt (1811-1886), Max Reger (1873-1916), Anton Webern (1883-1945), Arnold Schoenberg (1874-1951) e Igor Stravinsky (1882-1971), entre los más prominentes.²³

En 1706, hubo quejas del Consistorio contra Bach por su prolongada ausencia, por su nueva forma de acompañar la música eclesiástica y por la negativa de hacer música para conciertos con el coro de estudiantes, por lo cual el 29 de junio de 1707 dejó el cargo de Arnstadt, pronto

²⁰ Wolff, Christoph, p. 63-64.

²¹ Butt, John (Ed.), p. 11. Forkel, J.N, p. 40.

²² Wolff, Christoph, pp. 114-118.

²³ Randel, Don, Michael, "Passacaglia", p. 862.

logró ser el organista de la *Blasiuskirche* (Iglesia de San Blas) en Mühlhausen, donde compuso varias de sus cantatas entre ellas: la BWV 4, 106, 131.²⁴

El 17 de octubre de ese año, a sus 22 años se casó en Dorheim con su prima Maria Barbara Bach, quien fue su primera esposa.²⁵ Los hijos varones de este matrimonio fueron: Wilhelm Friedemann, Johann Christoph (gemelo con una niña), Carl Philipp Emmanuel, Johann Gottfried Bernhard, Leopold Augusto, quienes nacieron entre 1710 y 1718.²⁶

Había pasado escasamente un año en la *Blasiuskirche*, cuando fue invitado por el Duque reinante Guillermo Ernesto (1662-1728) a Weimar para interpretar algunas partituras al órgano, fue muy apreciada su ejecución por lo que el Duque le ofreció el puesto de organista de la corte y músico de cámara, oferta que aceptó inmediatamente, el puesto lo desempeñó durante nueve años. Weimar fue muy favorable para el desarrollo del genio de Bach, fue un periodo de su vida en el cual alcanzó la perfección en el órgano y sentó las bases de sus composiciones para dicho instrumento.²⁷ El 4 de febrero de 1708 se ejecutó la primera obra publicada de Bach, la cantata BWV 71 “*Gott ist mein König*”.²⁸

Actualmente al escuchar la famosa *Tocata en Re menor para órgano BWV 565* con la que se reconoce a J. S. Bach, nos hace pensar en cuál sería la realidad: Forkel ubica su composición entre los años 1708-1717;²⁹ en el artículo de Crist Stephen se sugiere, que tal vez la pieza fue compuesta originalmente para violín por Johann Ludwig Krebs (1713-1780), quien fue uno de los virtuosos organistas de la época en torno a 1750.³⁰

En 1708, nació su primogénita Catharina Dorotea Bach (1708-1774) y en 1710 su primer varón Wilhem Friedemann Bach (1710-1784), quien será reconocido como compositor años después. En julio el príncipe Johann Ernest von Sachsen-Coburg-Saalfeld (1713-1729) volvió de su viaje de estudios en Holanda con varios conciertos italianos “modernos”, entre ellos el Op.3 de A. Vivaldi, compositor que según todas las fuentes consultadas, influyó en las composiciones de conciertos de Johann Sebastian Bach.³¹

²⁴ Forkel, J.N, p. 181. Wolff, Christoph, p. 103.

²⁵ Butt, John (Ed.), p. 11. Schweitzer, Albert, p. 87.h

²⁶ Forkel, J.N, p. 181.

²⁷ Ídem, p. 41. Schweitzer, Albert, p. 87.

²⁸ Butt, John (Ed.), pp. 11 y 290.

²⁹ Forkel, J.N, p. 145.

³⁰ Crist, Stephen, A., *Las obras tempranas y la herencia del siglo XVII*, Butt, John (Ed.), p. 92.

³¹ Butt, John (Ed.), p. 11.

Cuando murió Friedrich Wilhelm Zachau (1663-1712) entre 1714 y 1717, quien fue maestro de Händel y organista de la *Marktkirche* (Iglesia de San Marcos) de Halle; Bach ya gozaba de buena reputación como organista, por lo que solicitó el puesto de la Iglesia de la Halle. Compuso una obra con la intención de mostrar su talento, sin embargo, por razones que se ignoran no obtuvo el puesto. El 2 de marzo de 1714, obtuvo la plaza de *Konzertmeister* con mayor salario y con el encargo de componer una cantata mensualmente. El 8 de marzo, nació su tercer hijo: Carl Philipp Emmanuel Bach (1714-1788), su padrino de bautizo fue Georg Philipp Telemann (1681-1767) buen amigo de su padre.³²

Bach a sus 32 años era admirado por los críticos de música; Jean-Baptiste Woulmyer (1670-1728), director entonces de la corte de los conciertos de Dresde, deseaba que se estableciese una competencia musical que proporcionaría al príncipe un interesante solaz entre Bach y Louis Marchand (1669-1732), famoso músico francés, virtuoso del órgano y clavicordio³³ quien era conocido por el juego elegante y florido del estilo de la música de Francois Couperin(1668-1733).³⁴ Cuando Bach llegó a Dresde, Woulmyer lo invitó a escuchar en secreto a Marchand, lejos de preocuparse le envió una carta para tocar a primera vista lo que éste le pusiera ante sus ojos, condición a la que Marchand también se sometería, el francés aceptó el desafío. A la hora pactada, se reunieron en los salones del Mariscal Conde de Fleming (s.f.), todos...quedaron sorprendidos al enterarse que Marchand abandonó Dresde sin despedirse de nadie, por lo que Bach hizo su presentación con la que cosechó muchas felicitaciones.³⁵

Durante el periodo en el que estuvo en Weimar estudió a Frescobaldi, Legrenzi (1625-1690), Vivaldi, Albinoni (1674-1745) y Corelli. Transcribió 16 conciertos para violín de Antonio Vivaldi, 12 al clavecín y cuatro al órgano.³⁶

³² Ídem, p. 12. Forkel, J.N, pp. 41-42.

³³ Butt, John (Ed.), p. 12.

³⁴ Forkel, J.N, p. 42.

³⁵ Ídem, p. 43.

³⁶ Schweitzer, Albert, p. 121.

1.1.4. Los años en Cöthen.

El 5 de agosto de 1717 fue nombrado *Kapellmeister* en la corte del Príncipe Leopoldo de Anhalt-Cöthen, puesto que desempeñó por seis años aproximadamente.³⁷ Durante esta etapa de su vida, se le adjudica en la mayoría de las fuentes consultadas, las composiciones de los tres conciertos para violín que se conocen de él. Finalmente, el concierto BWV 1041 se transcribió posteriormente para clave y lleva el número de catálogo BWV 1058.³⁸ Se desconoce la fecha exacta de muchas de sus composiciones, ya que Bach estaba acostumbrado a revisar, transcribir o modificar continuamente sus partituras para dotarlas de una armonía más rica.³⁹

“Inicialmente, encontramos un método de transcribir la fuente que por su sencillez hace pensar en algo parecido a un proceso de improvisación: las cuerdas tocan el *ripieno* en la versión que en el concierto aparece para el instrumento solista, mientras que el clavecinista se ocupa de la línea solista (mano derecha) y del bajo continuo (mano izquierda), ornamentado éste de una manera adecuada para un instrumento de teclado. Éste fue el método adoptado en la primera de estas transcripciones, el *Concierto en Sol menor* BWV 1058, que está basado en el *Concierto para violín en La menor* BWV 1041. El proceso de escritura de la transcripción permitió al compositor refinar su técnica: en primer lugar, el concierto para violín fue transportado un tono entero hacia abajo, acomodando con ello la parte solista a la extensión del clave, con su nota más alta de re, y, en segundo lugar, se podía anotar ahora con mayor precisión el bajo clavecinístico, una tarea que Bach se planteó con innegable ambición, como se puede ver en una serie completa de correcciones introducidas en el bajo clavecinístico. Dado que Bach no se propuso hacer cambios en las cuerdas en *ripieno*, pudo adoptar un sistema muy sencillo al copiar la partitura: empezó anotando todas las partes de la cuerda, luego transcribió el violín solista como el tiple clavecinístico y finalmente añadió el bajo clavecinístico, cuya reelaboración figurativa representa el único añadido real que tiene alguna sustancia.”⁴⁰

En 1720 murió Maria Barbara Bach, el 3 de diciembre del año siguiente Johann Sebastian Bach contrajo matrimonio en Cöthen con Ana Magdalena Wilcke, hija de un trompetista de la corte de Weissenfels;⁴¹ con quien tuvo seis hijos varones: Gottfried Heinrich, Christoph Amadeo, Ernst Andreas, Johann Christoph Friedrich, Johann Augusto Abraham, Johann Christian, quienes nacieron entre 1724 y 1735, el resto de sus hijos hasta el número veinte fueron de sexo femenino.⁴² Cuando Bach murió, solamente vivían ocho de sus vástagos,

³⁷ Butt, John (Ed.), p. 12. Forkel, J.N, p. 44. Schweitzer, Albert, p. 88.

³⁸ Breig, Werner; *La música instrumental*, Butt, John (Ed.), p. 151.

³⁹ Forkel, J.N, p. 75.

⁴⁰ Breig, Werner, *La composición como arreglo y adaptación*, Butt, John (Ed.), p. 188.

⁴¹ Butt, John (Ed.), pp. 12-13

⁴² Forkel, J.N, p. 181.

cuatro mujeres y cuatro varones. Los hijos, fueron músicos notables por la sólida instrucción que recibieron de su padre.⁴³

Se conocen dos libros para clave: “*Clavierbüchlein*” de 1722 y el segundo de 1725, contienen las *suites* francesas, los *geistliche Lieder* y arias para soprano; el segundo es particularmente apreciado porque Bach, escribió en este libro las reglas fundamentales para la realización del bajo cifrado.⁴⁴

La estancia en Cöthen, se caracterizó por numerosos viajes ya que acompañaba al príncipe en sus desplazamientos, también sus ocupaciones le permitieron ocios.⁴⁵ Los biógrafos ubican en esta etapa muchas de sus composiciones instrumentales: Los seis *Conciertos de Brandemburgo* (1721), las seis *partitas* para violín solo y las seis *suites* para violonchelo solo (hacia 1720), por mencionar algunos ejemplos.⁴⁶

Bach inventó la “viola pomposa”, que bajo sus indicaciones construyó Hoffman (*luthier* de la época), tenía cinco cuerdas (do, sol, re, la, mi) la última de las seis *suites* para violonchelo solo, fue compuesta para la “viola pomposa”.⁴⁷

1.1.5. Los años en Leipzig.

En 1723 Johann Sebastian Bach fue Director de Música y cantor de la *Tomasschule* de Leipzig, puesto que ocupó hasta su muerte.⁴⁸ Se quejó constantemente de las malas condiciones de la escuela, el órgano, los instrumentistas, los cantores, etc., tampoco tenía buena relación con el Consejo, ni con las autoridades de la escuela,⁴⁹ la *Tomasschule* se encontraba en estado deplorable, tenía alrededor de 50 internos que reclutaban entre los muchachos y niños pobres de la ciudad que deseaban estudiar, se les educaba gratuitamente

⁴³ Schweitzer, Albert, pp. 91-94.

⁴⁴ Ídem, p. 91.

⁴⁵ Ídem, p. 112.

⁴⁶ Forkel, J.N, pp. 142-143.

⁴⁷ Schweitzer, Albert, p. 123.

⁴⁸ Butt, John (Ed.), p.13.

⁴⁹ Forkel, J.N, p.192.

y se les exigía que cantaran en los coros de la iglesia.⁵⁰ Sin embargo, durante el año de 1724 compuso no menos de 13 cantatas.⁵¹

Los recursos musicales de la iglesia no eran buenos, mantenían a ocho instrumentistas y para disponer de una orquesta completa Bach pidió diociocho músicos, desafortunadamente, la escuela fue abandonada poco a poco por los estudiantes. Telemann que estudiaba en Leipzig a principio del siglo XVIII, era organista del Templo Nuevo, sus audiciones tenían un gran éxito entre los estudiantes a los que acabó de conquistar al fundar el *Collegium Musicum*, los mejores coristas de la *Tomasschule* la dejaron para seguirlo; cuando Telemann partió, no alteró el panorama, ni a su *Collegium Musicum*, que continuó como el centro de la vida musical en Leipzig. Finalmente, en 1729 Bach se encargó de la dirección del *Collegium Musicum*.⁵²

En Leipzig, Bach estudió a los maestros del canto italiano: Palestrina (1525-1594), Lotti (1667-1740) y Caldara (1670-1736). Compuso cinco ciclos anuales de piezas para iglesia, para todos los domingos y fiestas del año. Las obras más famosas compuestas en esta época son: *El Magnificat* BWV 243a en 1723; *La Pasión según San Juan*, probablemente escrita entre 1723 a 1724, con última revisión en 1749; *La Pasión según San Marcos*;⁵³ *La Pasión según San Mateo* ejecutada en 1729,⁵⁴ el *Kyrie* y el *Gloria* de la *Misa en si menor*, piezas que dedicó a Augusto III, Rey de Polonia y elector de Sajonia en 1733.⁵⁵

En 1737 Johann A. Scheibe (1708-1776) criticó a Bach y su música en *Der Critische Musicus*, desencadenando una guerra de panfletos sobre los méritos de Bach como compositor, Federico Augusto II intercedió en la disputa a favor de Bach.⁵⁶ Scheibe fue, tal vez, el primero que advirtió la diferencia que existe entre Bach y los compositores de la época, ya que lo señaló por hacer un arte complicado y laborioso que además, limitaba la

⁵⁰ Schweitzer, Albert, p. 102.

⁵¹ Forkel, J.N, p.192.

⁵² Schweitzer, Albert, p. 97.

⁵³ Leaver, Robin, A.; *Las obras vocales maduras y su contexto teológico y litúrgico*, Butt, John (Ed.), pp. 118-119.

⁵⁴ Ídem, p.122

⁵⁵ Schweitzer, Albert, pp. 122, 97, 104-105.

⁵⁶ Butt, John (Ed.), p.15.

expresión de los ejecutantes al escribir nota por nota todos los ornamentos y minucias; en 1739 y en 1745, se retractó de lo dicho en la misma revista.⁵⁷

1.1.6. Últimos años.

Bach en 1741, en sus últimos conciertos en el *Collegium Musicum* es probable que interpretara las *Variaciones Goldberg (Klavier- Übung IV)*. Según Forkel, Bach preparó entre 1748-1750 gran parte de *Die kunst der Fuge BWV 1080 (El arte de la fuga)*,⁵⁸ cuya partitura no tiene indicación de los ejecutantes de las voces, por lo que deja libre esta decisión.⁵⁹

Klavier Übung I: (1731) contiene las seis *partitas para clave BWV 825-830*.

Klavier Übung II: (1735) contiene el *Concierto Italiano para clave BWV 971*, la *Overtüre Nach Französischer Art BWV 831* (Obertura al estilo francés).

Klavier Übung III: (1739) contiene música para órgano, *Nueve Preludios Corales* para la misa y doce para el catecismo *BWV 669-89*, cuatro duetos *BWV 802-5* el *Preludio y Fuga en Mib mayor BWV 552* (Fuga de Santa Ana).

Klavier Übung IV: (1741-1742) Contiene las *Variaciones Goldberg* para clave.⁶⁰

Clave bien temperado tomo I BWV 846-69 y II BWV 870-93: (1722-1742) contiene un preludio y una fuga por cada tonalidad mayor y menor, comienza con Do mayor y sube cromáticamente hasta completar la escala. El título hace referencia a la utilización de un temperamento, entonación justa de los intervalos.⁶¹ Estandariza la afinación en los sonidos enarmónicos en el teclado, tienen diferente nombre pero sonido igual, por ejemplo: fa[#] y sol^b, mientras que de acuerdo a la división de sonidos pitagórica, fa[#] tiene una afinación más alta que el sol^b, como se interpretaba en los instrumentos de cuerda.

En 1747 Bach, en compañía de su hijo Friedemann fue a Postdam, al palacio de Federico de Prusia (Federico II “El Grande” 1712-1786) a visitar a su hijo Carl Philipp Emmanuel, clavecinista de éste Rey que anhelaba conocer al organista. Cuando el monarca supo del arribo de los Bach, lo invitó a probar los clavicémbalos que construyó Gottfried Silbermann (1683-1753); el Rey, acompañado por músicos de la corte y los Bach, recorrieron los salones de palacio para probar los instrumentos con piezas a gusto del soberano; posteriormente, el genio alemán pidió a Federico de Prusia que le diese un tema de fuga para tratarlo inmediatamente delante de él, el monarca accedió y le pidió que improvisara una fuga a sies voces, a pesar de la densa armonía y lo que representa una partitura de tales dimensiones,

⁵⁷ Schweitzer, Albert, pp. 115-116.

⁵⁸ Jones, Richard D.P., *Las obras para clave: Bach como professor y como virtuoso*, Butt, John (Ed.), p.170.

⁵⁹ Forkel, J.N, p. 147.

⁶⁰ Randel, Don, Michael, “Clavier Übung”, p. 319.

⁶¹ Ídem, “Clave bien temperado”, p. 316.

Bach cumplió los deseos del Rey. Su majestad deseaba conocer el talento del músico alemán en el órgano, por lo que al día siguiente le pidió que probara todos los órganos de Postdam y se reanudó la prueba.⁶²

A su regreso a Leipzig revisó el tema que había utilizado, lo trató a tres y seis partes, añadió algunos periodos en forma de canon y finalmente tituló a este trabajo *Musikalishes Opher* (Ofrenda Musical).⁶³

Johann Sebastian Bach padecía de miopía y además, de catarata lo cual incrementaba su problema oftalmológico. En 1749 apareció un médico inglés que se anunciaba como cirujano experimentado que podía resolver cualquier enfermedad oftálmica, inclusive había diseñado un sillón como mesa de operaciones donde el paciente se sentaba en una de las sillas de frente al cirujano, otro ayudante agarraba de los hombros y de la frente al enfermo para inmovilizarlo. El doctor goteaba como anestésico alcohol y opio y con unas espátulas trataba de mover el globo ocular y los elementos que consideraba afectados, con la anestesia dañaba la inervación de la córnea, el iris y el cuerpo ciliar; después de la operación vendaba al paciente por cinco o seis días, pero dadas las condiciones de higiene y todo el procedimiento quirúrgico en los ojos, provocaba hemorragias e infección, cuando quitaba la venda de los ojos y observaba la infección, el Dr. Taylor recetaba una sangría,⁶⁴ le daba al paciente un laxante y preparaba unas gotas oftalmológicas compuestas por sangre de pájaro, azúcar pulverizada y un poco de sal; si persistía la infección les hacía incisiones perioculares y cubría las heridas con vendajes que incluían cáscaras de manzana o una moneda pegada al ojo o a las heridas; Bach se operó con este método el 28 y 31 de marzo y el 5 y 7 de abril de 1750, desde el 31 de marzo quedó completamente ciego y su salud se deterioró, presentó fiebre, dolor de cabeza, posteriormente alucinaciones hasta que el 28 de julio de 1750 murió a los 65 años de edad, por una sepsis generalizada por las maniobras sépticas del Dr. Tayler.⁶⁵

⁶² Forkel, J.N, p. 47.

⁶³ Ídem.

⁶⁴ Se creía que el cuerpo humano no se aliviaba porque en la sangre circulaban humores que eran los causantes de que el paciente se enfermara o no se curara, por lo que se extraía alrededor de 250 ml de sangre de las venas.

⁶⁵ Zegers, Richard, H. C. MD, p. 1427-1430.

El músico no logró reunir lo que suele llamarse una fortuna. Tenía un puesto lucrativo, pero su salario lo dedicó por completo a la educación y mantenimiento de sus hijos. Bach prefirió la vida de hogar y le gustó ocuparse constantemente de su arte.⁶⁶

J. S. Bach fue un compositor prolífico, muchas de sus composiciones se perdieron, algunos de sus manuscritos probablemente se vendieron como papel viejo y lo relevante era haber sido el padre de Johann Christian Bach, las planchas de cobre en las cuales se había grabado *El arte de la fuga* se acumularon en algún sitio Leipzig.⁶⁷

Los rectores de la *Tomasschule* no consintieron la pensión a la viuda, los hijos del primer matrimonio la desampararon y se repartieron los manuscritos de su padre. En 1752 Ana Magdalena y sus tres hijas solicitaron el apoyo del Consejo pero finalmente vivieron de limosnas. Un admirador de Bach al enterarse, hizo un llamado a la generosidad de los músicos a favor del último hijo de Bach, el primero en enviar una donación fue Ludwig van Beethoven (1770-1827)⁶⁸ quien según Jan Swafford, tuvo a temprana edad acceso al *Clave bien temperado* que todos los días estudiaba.⁶⁹

Al comenzar el Romanticismo con Carl Friedrich Zelter (1758-1832), discípulo de los discípulos de Bach, junto con Félix Mendelssohn (1809-1847), rescataron mucha de las partituras del músico, entonces, las cosas empezaron a cambiar para la memoria de Johann Sebastian Bach.⁷⁰

1.2. Aspectos históricos.

1.2.1. El Concierto.

La palabra “concierto”, viene del latín *concertare*, que se traduce según el *Diccionario Harvard de Música* como: reunir, combatir o pelear,⁷¹ Bukofzer, comenta al respecto:

⁶⁶ Forkel, J.N, p. 110.

⁶⁷ Ídem, p. 15.

⁶⁸ Ídem. Schweitzer, Albert, p. 95.

⁶⁹ Swafford, Jan, p. 418.

⁷⁰ Forkel, J.N, p. 15.

⁷¹ Randel, Don, Michael, “concierto”, p. 332.

“...surgió una nueva forma llamada *concertato* o *concerto*, palabra que se convirtió en el verdadero santo y seña en la música del primer barroco. El término, probablemente derivado de *concertare* = a rivalizar, tuvo en un principio diversas connotaciones y solía referirse a grupos que competían o contrastaban entre sí, o lo que es más importante la combinación de voces e instrumentos. Esta palabra apareció esporádicamente a lo largo del todo el siglo XVI, aunque sirvió de título principal de los *Concerti...per voci et stromenti* (1587) de Andrea y Giovanni Gabrieli.”⁷²

En el Barroco la música para violín solista creció con la presencia de virtuosos, quienes descubrieron recursos técnicos novedosos para la época, como fueron las posiciones más agudas, el uso de acordes de dos y tres cuerdas en un mismo arco. La polifonía es una característica de la música alemana, la cual se integró a los instrumentos solistas y a las pequeñas agrupaciones musicales.⁷³

El concierto para solista que apareció en el Barroco fue la forma que influyó en diferentes países de Europa por mucho tiempo; destacan los de Giuseppe Torelli que datan del año de 1698, mientras que Bukofzer menciona que los primeros conciertos para voz e instrumentos fueron escritos por Andrea y Giovanni Gabrieli.⁷⁴

“Aunque el concierto fue en esencia una creación del barroco tardío, alguno de sus elementos se puede hallar de forma aislada en épocas más tempranas. Baste recordar el uso extendido del contraste entre el *tutti* y el solo del estilo *concertato*, en especial en la *canzone* para conjunto de Gabrieli, y de la escuela veneciana (Usper y Neri).”⁷⁵

Bukofzer refiere que Giuseppe Torelli fue el primero en fijar un claro equilibrio entre el *tutti* y el solo, sus partituras tienen tres movimientos: *Allegro-Adagio-Allegro*. El *solí* dejó de ser un interludio de transición, musicalmente se definió como un pasaje virtuoso para el instrumentista, el *tutti* como un pasaje cargado de posibilidades de desarrollo. La distinción musical entre orquesta y solo fue decisiva para el nacimiento de la forma *ritornello*, cuyo nombre se debe a que los compositores de la época se referían a los regresos periódicos de los *tutti* como *ritornello*.⁷⁶

Durante el periodo Barroco se escribieron numerosos conciertos para violín y orquesta, los compositores más importantes probablemente son: Arcangelo Corelli, Alessandro Stradella,

⁷² Bukofzer, Manfred F., p. 35.

⁷³ Ídem, p. 126.

⁷⁴ Randel, Don, Michael, “concierto”, p. 334. Bukofzer, Manfred F., p. 35.

⁷⁵ Bukofzer, Manfred F., p. 232.

⁷⁶ Ídem, p. 237.

Giuseppe Torelli, Tomaso Albinoni, Giuseppe Tartini (1692-1770), Georg Philipp Telemann, Francesco Maria Veracini (1690-1768), Jean Marie Leclair (1697-1674), Antonio Vivaldi, éste último según todas las fuentes consultadas fue prolífico en la creación de conciertos durante el Barroco tardío. Bach transcribió en Weimar (1714-17), algunos de los conciertos para violín y orquesta al clavecín u órgano y con ello se familiarizó con la forma *ritornello* de Vivaldi.⁷⁷

Antonio Vivaldi compuso estas piezas concertantes con tres movimientos: rápido-lento-rápido, forma musical que durante mucho tiempo tuvieron las *Sonata da Camera*.⁷⁸

1.2.2. El Concierto en La menor BWV 1041.

El concierto para violín y orquesta BWV 1041, según la mayoría de las fuentes consultadas se compuso en el periodo de Cöthen (1717-1723). Sin embargo, Malcom Boyd tiene la hipótesis de que los tres conciertos para violín que actualmente se concocen de Bach, pudieron ser escritos, en 1730 en una etapa posterior, cuando trabajabó en el *Collegium Musicum* en Leipzig.⁷⁹

Boyd refiere que una de las evidencias para ubicar el origen del concierto en la etapa de Leipzig, es proporcionada por un pasaje en el primer movimiento del compás 165 al 166 (*figura 1*) que presenta limitaciones en la habilidad técnica del *ripieno*, que es probable que ocurriera en la orquesta *amateur* del *Collegium Musicum*, y no en la orquesta profesional de Cöthen. En la partitura observamos que el solista hace una escala ascendente que llega a E7, mientras que el *ripieno* se queda una 8va abajo; hay un pasaje similar en el compás 78 a 79 en donde el solista toca unísono con el *ripieno* en una escala ascendente, pero una quinta abajo (*figura 2*). Es muy probable que Johann Sebastian, como comúnmente lo hacía con el resto de sus composiciones copió, adaptó y corrigió las partes concertantes de la partitura en caso de haberla compuesto para la orquesta de Cöthen.⁸⁰

⁷⁷ Randel, Don, Michael, p. 334.

⁷⁸ Hutchings, Arthur, "concerto", en Stanley, Sadie, (Ed.), p. 630.

⁷⁹ Boyd, Malcom; *Bach*; p.83.

⁸⁰ Ídem.

figura 1.

figura 2.

Bach utilizó en todo el concierto como nota más alta un G7 (6ta. posición) en el solista; mientras que el *ripieno* sólo llega a un C7 (3ra. posición) lo anterior considero puede ser otro ejemplo que apoya la teoría de Boyd.

Independientemente del periodo de composición, la hipótesis no demerita la dificultad de los pasajes para el violín solista, la música para la orquesta es cómoda, la dificultad estriba en los contrapuntos e intenso desarrollo motivico que hacen perfecto contraste y armonía entre el solista y la orquesta.

1.3. Aspectos formales.

1.3.1. La forma *ritornello*.

Il Petre rosso, utilizó la forma *ritornello*, que se basa en oposiciones de *tutti* (*ritornello*) y solista. El modelo de Vivaldi constó de cuatro a cinco secciones de *tuttis*, donde el primero y el último están en la tonalidad de la tónica, el segundo en la región de la dominante o el relativo menor, los restantes en tonalidades vecinas, incluida la dominante menor. Los *ritornellos* centrales y a menudo el último, son generalmente más breves que el inicial, limitándose a exponer el material seleccionado y omitía con frecuencia el tema inicial. Las secciones solistas intermedias, pueden incorporar o no material de las secciones *ritornello*, tienen normalmente la función de pasar de una a otra tonalidad, tras la cual cada nueva tonalidad, queda confirmada y establecida por la siguiente entrada del *tutti* o *ritornello*. Los

ritornellos suelen ser irregulares en extensión, ubicación y elección del material. La forma *ritornello* sirvió de modelo y de preparación para los músicos que formaban las diferentes agrupaciones musicales en torno a la capilla donde Vivaldi fue *maestro di capella*.⁸¹

Las características del concierto a *solí* que perduraron durante el Barroco tardío fueron: el primero y en ocasiones el último movimiento estaban escritos en la forma *ritornello*; los segundos movimientos en *tempo* lento, eran piezas largas como en Johann Sebastian Bach, o muy breves como en los conciertos de guitarra de Antonio Vivaldi; los movimientos finales frecuentemente eran danzas en 6/8, solamente en el *Concerto Grosso Fatto per la Notte di Natale* de Arcangelo Corelli concluye con una *Pastorale* lenta en 12/8. El Diccionario Grove, sugiere que los conciertos en forma *ritornello* anticiparon las formas tempranas de la sinfonía clásica y del concierto clásico. Según Arthur Hutchings, el concierto clásico fue una innovación de compositores alemanes posteriores al barroco, gracias al efecto de la forma *ritornello* que Vivaldi alimentó en ellos.⁸²

1.3.2. Primer movimiento: *Allegro*.

Según Malcom Boyd, Johann Sebastian Bach adoptó la forma de *ritornello* de Antonio Vivaldi, pero enriqueciéndola con detalles motivicos y contrapuntísticos que raramente se encuentran en las composiciones del músico veneciano.

Observo que los *ritornellos* de Bach son difíciles de delimitar: dónde concluye un *ritornello* y cuándo comienza un episodio. Según Boyd, el concierto BWV 1041 tiene una evolución sobre los de Vivaldi y los de otros contemporáneos en los siguientes puntos:

1. Dentro de los episodios, se introducen pasajes del material del *ritornello*.
2. Hay un libre intercambio del material temático entre el solista y la orquesta.
3. Hay un elemento de recapitulación que existe dentro de los episodios así como en los pasajes de los *ritornellos*.

⁸¹ Randel, Don, Michael, "Ritornello, forma", p. 964.

⁸² Hutchings, Arthur, "concerto", en Stanley, Sadie, (Ed.), pp. 630, 631.

4. Hay una riqueza del texto orquestal y Bach solamente reduce el acompañamiento a una sola voz por doce compases aproximadamente.⁸³

Según Breig, en los conciertos de Bach hay dos variantes de la forma *ritornello*, el tipo que imita el *da capo* a gran escala (ABA), como es en este movimiento. La otra es la fuga *concertato*, en la cual el *ritornello* es tratado como las respuestas y los *strettos* en la fuga,⁸⁴ como lo escucharemos en el tercer movimiento.

El movimiento inicia con un tema anacrúsico que hace en una frase (cuatro compases). La nota anacrúsica la vuelve a presentar con un bordado que se escucha en todo el movimiento (*figura 3*). Los *Soli* tienen virtuosismo; en el primer solo apreciamos que el violín hace polifonía a dos voces sin usar dobles cuerdas.

La orquesta acompaña con el *ritornello*, con el ritmo de la cabeza del tema o algunos rasgos del mismo (*ritornello*), por ejemplo en los compases 40-43 (*figura 4*).

La parte B tiene el *ritornello* y el solo más extenso, se observan acordes de novena de dominante con generador omitido. En la anacrusa del compás 52 se presenta el *ritornello*, el compositor pide la ejecución del tema completo en el *ripieno*, en la tonalidad de do mayor, en los compases 52-55 (*figura 5*). Introduce el tema principal (*ritornello*) en re menor (c.102-105) y en la menor (c.123-126).

La A' inicia con el tema (*ritornello*) que presentan los violines primeros, hace un breve contrapunto entre el solista y la orquesta, culmina con el tema en la tónica.

figura 3



figura 3.1



diferente métrica.

figura 3.2



diferentes alturas.

⁸³ Boyd, Malcom, p.85.

⁸⁴ Breig, Werner, *La música instrumental*, Butt, John (Ed.), p. 153.

A COMPÁS: 1- 51			B COMPÁS: 52-142			A' COMPÁS: 143-171	
RITORNELLO 1 COMPÁS: 1-24 <i>Tutti</i> Presenta los motivos y el tema que se desarrollará en todo el movimiento.	SOLO 1 COMPÁS: 25-42 <i>Solo</i> Frases libres dotadas de lirismo y virtuosismo para el solista.	PASAJE MODULATORIO COMPÁS: 42-51 <i>Solo</i> Nuevo material temático que funciona como pasaje moduladorio. Modulaciones a la cuarta.	RITORNELLO 2 COMPÁS: 52-84 <i>Tutti + solo</i> Presenta una combinación de pasajes para el violín solo, en contraste con el contrapunto de la orquesta.	SOLO 2 COMPÁS: 85-135 <i>Solo</i> Incluye elementos del <i>ritornello 1</i> en la subdominante. La orquesta acompaña con un breve diálogo entre violines y violas contra el bajo continuo.	PASAJE MODULATORIO COMPÁS: 135-142. <i>Solo</i> Mismo pasaje moduladorio en otras tonalidades. Modulaciones a la quinta.	RITORNELLO 3 COMPÁS: 143-165 <i>Tutti</i> Resumen de lo presentado anteriormente.	CO-DA COMPÁS: 166-171 <i>Tutti</i>
TONALIDADES QUE USA:							
La menor. Mi menor.	La menor, Do Mayor, Mi menor, Re menor, Do menor, Sol Mayor.	Mi menor, Re menor, Do menor, Sol Mayor.	Do mayor. Mi menor.	La menor, Mi menor, Do Mayor, Re menor, Do menor, Sol Mayor, Fa mayor, Sol menor.	Sol menor, Re menor.	La menor.	La menor

figura 4.

The musical score for Figure 4 consists of five staves. The first staff is the melody, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff is the piano accompaniment, with a box around the first two measures labeled "Tema principal (1era. Frase)". The third staff is the violin part, the fourth is the viola part, and the fifth is the bass part. Dynamics include "f" (forte) and "f" (piano).

figura 5.

1.3.3. Segundo movimiento: *Andante*.

El texto de Boyd refiere que el segundo movimiento es una cantilena.⁸⁵ Esta forma musical de los siglos XIII al XV según el *Diccionario Harvard de Música* es una canción polifónica, tanto religiosa como profana, en la que prevalece la textura de la *chanson* a tres voces, con la melodía principal en la voz superior y dos partes de acompañamiento a menudo con texto. En la cantilena se usan frecuentemente acordes en primera inversión (6/3), recibe el nombre de acorde de sexta porque entre el bajo y la fundamental se forma un intervalo de sexta. Con los años, el estilo vocal de cantilena se fue adaptando a la música instrumental, conservando el uso del acorde de sexta y el carácter lírico.⁸⁶

En el caso de este movimiento, Bach utilizó abundantemente acordes en primera inversión y algunas notas cromáticas que le dan a la melodía intención expresiva, la parte solista tendrá que ser ejecutada *cantabile* y con suma expresividad.

Uno de los rasgos característicos de los conciertos instrumentales de Bach es la gran insistencia en los movimientos intermedios lentos a causa de su longitud y de su elaborada estructura. Los movimientos cortos como los que se encuentran a menudo en A. Vivaldi son

⁸⁵ Boyd, Malcom, p.86.

⁸⁶ Randel, Don, Michael, "Acorde de sexta" p. 37 y "Cantilena", p. 258.

ajenos a la concepción bachiana del concierto en tres movimientos. Se pueden distinguir tres tipos de movimientos lentos en las obras instrumentales de Bach:

1. Movimientos que arrancan de un modelo característico de bajo (el principio del ostinato).
2. Movimientos caracterizados por una melodía *cantabile* en la voz superior (el principio del arioso)
3. Movimientos imitativos.⁸⁷

La característica del segundo movimiento es la figura del bajo, que es un bajo-ostinato y la melodía *cantabile* que concuerda con lo descrito por Breig, en su punto no.1 y no. 2.

El *bajo-ostinato* es un trozo musical que puede durar de uno a ocho compases, que se repite en toda la pieza y que va cambiando la armonía mientras la parte solista se desarrolla y varía como sucede en el *Pasacaglia* y la *Chacona*.⁸⁸

Este movimiento tiene una forma ternaria (A+A¹+A²) escrita para cinco voces, la voz del contrabajo o violonchelo lleva el *ostinato*, la viola y violines de *ripieno* un acompañamiento simple de corchea por tiempo, mientras al solista se le atribuye una melodía libre, fluida y expresiva.

A COMPÁS: 1-16	A ¹ COMPÁS: 17- 30	A ² COMPÁS: 30-46	
-Melodía <i>cantabile</i> del solista con figuras de tresillo modificados por notas de adorno. -La orquesta funciona como acompañamiento. - El adorno favorito de toda la pieza es el escape.	-Extiende las frases. Usa figuras rítmicas de mayor duración.	-Presenta temas de A y A ¹ . -Los acordes cambian cada cuarto. -Pasajes que modulan.	CODA COMPÁS: 42-46 -Melodía del solista con escalas y adornos. -Sensación de conclusión.
TONALIDADES QUE USA:			
Fa mayor, Do mayor. Sol Mayor.	Re menor, La menor.	La menor, Sol menor, Do menor, Fa mayor, Do mayor.	Do Mayor.

⁸⁷ Breig, Werner, *La música instrumental*, Butt, John (Ed.), p. 153.

⁸⁸ Randel, Don, Michael, "Basso ostinato", p. 197.

1.3.4. Tercer movimiento: *Allegro assai*.

Según Breig el movimiento tiene forma de una *fuga concertato*, en la cual el *ritornello* es tratado imitativamente.⁸⁹ El tema dura cuatro compases (sujeto), el cual se va a repetir en las diferentes voces o instrumentos como imitación real o tonal⁹⁰ (figura 6), estas nuevas presentaciones del sujeto se les denomina respuesta (figura 7) y se acompañan de un contrapunto de quinta especie en cada una de las voces, lo cual corresponde a los contrasujetos. A culmina hasta el compás 25.

figura 6.



Sujeto.

figura 7.



Respuesta.

La parte B es una variante de *fuga concertato*, donde el solista interpreta los tresillos que en ocasiones rememora parte del sujeto y del primer contrasujeto con cierto virtuosismo pero sin perder el ritmo de la giga, danza de origen inglés. La orquesta funciona como acompañamiento con textura principalmente homofónica, no usa contrapunto imitativo y difiere de la fuga en que no la desarrolla.

La A *da capo* a partir del compás 117, presenta exactamente igual la parte A como sucede en algunas fugas de Bach.

Boyd comenta, que las figuras rítmicas pertenecen a una giga,⁹¹ danza vigorosa y popular que se conoce desde el siglo XVI en las Islas Británicas. El término parece de origen francés que significa jugar o saltar. Se desarrolló con características diferentes y específicas según los diversos países donde fue adoptada por los compositores, algunos estudiosos

⁸⁹ Breig, Werner, *La música instrumental*, Butt, John (Ed.), p. 153.

⁹⁰ Imitación real es cuando la voz o el instrumento repite exactamente los intervalos que forman el sujeto; imitación tonal es cuando la voz o el instrumento imita casi igual alterando los intervalos, o bien, modulando para respetar la idea ascendente o descendente del sujeto; todo acompañado por el contrasujeto que es un contrapunto con otras características rítmicas que respeta la armonía del sujeto. Randel, Don, Michael, "Tonal y real", p. 1120.

⁹¹ Boyd, Malcom, p. 86.

refieren que la giga sigue existiendo en Irlanda como danza folklórica; la giga se conoció en Francia en el siglo XVII, fue empleada por los compositores alemanes quienes combinaron características de la giga de la escuela italiana y de la escuela francesa.⁹²

La giga italiana está escrita en 12/8, con un tempo presto, las figuras de tresillo están escritos por grados conjuntos, su textura es principalmente homofónica con frases de cuatro compases; por su parte la giga francesa es irregular en ritmos, incluye síncopas y hemiolas, utiliza la imitación al comienzo de cada sección y posee frases de extensiones irregulares.⁹³

El Diccionario Harvard de Música, refiere que la giga se asemeja mucho a la danza conocida como canario, es una danza muy rápida, en compás binario como la giga francesa, fuertemente acentuada, en ocasiones es anacrúsica, tiene cuarto con puntillo en las partes fuertes y además está compuesta con frases regulares de cuatro compases.⁹⁴

El tercer movimiento tiene compás de 9/8, forma ternaria (ABA): la primera y la última sección usan la forma de fuga.⁹⁵

A COMPÁS: 1- 25		B COMPÁS: 25-117			A COMPÁS: 117-150	
RITORNELLO 1 COMPÁS: 1-18 <i>Tutti</i> -Presenta el tema. - Textura fugada. - Contrapunto imitativo.	DIVERTIMENTO COMPÁS: 18-25 <i>Tutti</i>	SOLO 1 COMPÁS: 25-59 <i>Soli</i> -Pasaje virtuoso.	RITORNELLO 2 COMPÁS: 59-72 <i>Tutti</i> -La orquesta acompaña.	SOLO 2 COMPÁS: 72-116 <i>Soli</i> -Contiene dos solos cadenciales y virtuosos divididos por el tema variado.	RITORNELLO 3 COMPÁS: 116-134 <i>Tutti</i> -Tema -Textura fugada. -Contrapunto imitativo	CODA COMPÁS: 134-150 <i>Tutti</i>
TONALIDADES QUE USA:						
La menor, Mi menor, Re menor.		La menor, Mi menor, Do mayor.	Do mayor, Sol Mayor, Re menor.	Fa mayor, Re mayor, Sol mayor, Re menor, Do mayor, La menor.	La menor, Mi menor, Re menor.	

⁹² Randel, Don, Michael, "Gige", pp. 630 y 533.

⁹³ Ídem.

⁹⁴ Ídem, "Canario", pp. 242-243.

⁹⁵ Breig, Werner, *La música instrumental*, Butt, John (Ed.), p. 153.

1.4. Sugerencias de interpretación.

No se pretende hacer una interpretación historicista del concierto, sino una versión contemporánea de lo escrito por Bach. Tomé esta decisión por no contar con un violín barroco de cuerdas de tripa, arco barroco, afinación mas baja de la actual.

En el primer movimiento, sugiero la ejecución de notas cortas y marcadas, lo que permite tener claridad entre los contrapuntos concertantes, también propongo no abusar del vibrato. En cuanto al *tempo* elegí tocarlo cómodo y jovial, que permita identificar los motivos de cada una de las voces, destacando el *ritornello* del *ripieno*.

La mano izquierda debe ser firme, lo que se consigue con estudio lento, hasta lograr seguridad en el ritmo y afinación. Dividí la partitura por frases para estudiarlas en *detaché*, asegurando la afinación, para después trabajar con articulación más corta y ligera en comparación al *detaché*. El pasaje mas difícil de afinar en mi experiencia fue del compás 118-124 (*figura 8*), que recomiendo estudiarlo con dobles cuerdas lentamente, sin quitar los dedos del diapasón.

figura 8.



El segundo movimiento, que es un *solocantabile* para el violín, el arco funciona como el aparato respiratorio de un cantante. Se debe tomar en cuenta el inicio y término de cada frase como si se tratara de algo que se habla o se canta, la respiración juega un papel fundamental, sugiero tomar aire cada que se inicia una nueva frase y no cortar el sonido entre notas para tener coherencia en el discurso. Un buen parámetro para seguir dinámicas en este movimiento es seguir la melodía. Lo que he tratado de hacer coincide con algunos teóricos de la época que sostuvieron que el músico debía de aprender del orador el modo de hacer surgir los afectos.⁹⁶

Sugiero que el vibrato sea moderado, sólo en notas específicas para mantener una expresión sentimental.

⁹⁶ Bukofzer, Manfred F., pp. 21-23.

El tercer movimiento es un movimiento muy ágil y virtuoso, tiene dificultades en la articulación por las figuras en tresillo, si se conserva el peso en los primeros tiempos, podemos imaginarnos un baile cortesano con algunos giros y entradas de varios personajes que repiten los mismos movimientos, cualidad que nos da el contrapunto imitativo.

En los pasajes escritos con octavos seguidos de dieciseisavos sugiero hacer corto el primer octavo con “arco abajo”, luego en el primer dieciseisavo jalar con el arco bien pegado a la cuerda hacia arriba tomando impulso para tocar el resto de las notas en una ágil ligadura.

Me representó mayor dificultad en este movimiento la articulación y la velocidad, ya que no siempre los tresillos se ligan de la misma manera. Recomiendo tocar el movimiento en un *tempo* rápido que lo hará virtuoso. En cuanto a la afinación, en el segundo solo de la parte B del compás 105-116, es necesario practicarlo con dobles cuerdas sin despegar los dedos del diapasón.

Según la teoría de los afectos el *la* mayor es un tono ligero, armonioso, juguetón, divertido, expresivo, afectuoso, alegre y consolador;⁹⁷ temperamentos que busco e imagino en la ejecución del concierto.

⁹⁷ Swafford, Jan, p. 343. Steinitzer, Max, p. 61.

2. *Romanze* (Romanza) para Violín y Orquesta en Sol mayor no. 1, Op. 40 de Ludwig van Beethoven.

2.1. Vida y obra del autor.

2.1.1. Antecedentes musicales: Ilustración y *Sturm und Drang*.

Sabemos por las fuentes consultadas que Beethoven en su niñez estudió el “*Clave bien temperado*” de Johann Sebastian Bach (1685-1750) y el “*Tratado sobre el verdadero arte de interpretar los instrumentos de tecla*” de Carl Philipp Emmanuel Bach (1714-1788). En 1770, año de nacimiento de Ludwig van Beethoven, la música de Johann Sebastian Bach estuvo casi olvidada por la fama de dos de sus hijos músicos: Carl Philipp Emmanuel Bach, quien se convirtió en el exponente principal del movimiento estético *Empfindsamkeit* (un culto por el sentimiento y sensibilidad intimista) asimismo, con su hermano Johann Christian Bach (1735-1782) quien contribuyó a crear el primer estilo clacisista en música; consideraron al contrapunto de su padre como pasado de moda, a tal grado que se referían a su progenitor como: ”la vieja peluca”.¹

Según el *Diccionario Harvard de Música*, el Clasicismo es un periodo musical que comenzó en Italia en los primeros años del S. XVIII y concluyó en la segunda decena del siglo XIX, sin embargo surgen imbricaciones cronológicas.²

El término clásico se retoma de la tradición greco-romana con sus características de: equilibrio, disciplina, serenidad, proporción y cierta sencillez. Si observamos las esculturas de la *Venus de Milo*, el *Apolo*, el *Discobolo*, la *Atenea Parthenos* y muchas más; vemos sus caras que muestran neutralidad y serenidad. La belleza que consiguieron los escultores en sus obras, ya sea Fidias (500 a. C-431 a.C), Praxíteles (ca. 400 a. C.) o Alejandro de Antioquía (ca. 130 a.C) la basaron en las medidas y proporciones con relación a la cabeza, un bello cuerpo debería tener 8 u 8.5 cabezas de longitud, el ancho de la estatua alrededor de dos

¹ Steinitzer, Max, p. 16. Swafford, Jan, pp. 85-89, 238.

² Randel, Don, Michael, “Clasicismo”, pp. 308-309.

cabezas; el equilibrio en la *Venus de Milo* lo logró el escultor en alargar un poco el cuello para conseguir el movimiento de la cabeza y finalmente los ropajes que participan en el movimiento de la escultura, casi sentimos el aire que mueve los ropajes y el peso del vestido. Así, la música del compositor clásico buscó la estructura como es la forma *Allegro de sonata*, con sus tres partes proporcionadas (número de compases), la frase compuesta de dos incisos cada uno de dos compases y éstos compuestos por dos motivos; la sonata clásica no comparte las emociones ni del autor ni del auditorio, debería ser escrita de acuerdo a las necesidades del mecenas. La sencillez quizá la encontremos en los movimientos armónicos: uso del primer grado como centro tonal, la dominante, la subdominante y finalmente el séptimo grado para apoyar la conclusión; por otra parte esta música comparte más de la armonía que del contrapunto, utiliza además, patrones de ejecución como el “bajo de Alberti”.³

El amplio registro de estilos característicos del periodo musical que va de 1720 a 1765, provocó que algunos estudiosos lo consideraran un periodo “preclásico” o también llamado “clasicismo temprano”.⁴

Entre las influencias del estilo de componer de la época, podemos mencionar a la escuela de Mannheim, corriente que surgió en el primer tercio del siglo XVIII,⁵ entre sus principales representantes estuvieron: Johann Wenzel Anton Stamitz (1717-1757) y Carl Philipp Stamitz (1745-1801) y en parte a Johann Georg Leopold Mozart (1719-1787). Las características del estilo de Mannheim son la tendencia a explotar los efectos dinámicos (reguladores, *esforzando*, *cresc.*, *dim.*, golpes de arco), la homofonía (frecuentemente el instrumento agudo llevaba la melodía mientras que las notas del acorde las tocaban el resto de los instrumentos, con un movimiento rítmico sencillo), como podemos observar en el análisis de los divertimentos K. 136, 137 y 138 de Mozart. En los movimientos rápidos usaron un tema secundario que se desarrollaba en contraste con el primer tema. Sin embargo, en el ámbito de la orquestación, la sinfonía de Mannheim usó frecuentemente pasajes solistas para los alientos. La escuela ya mencionada desarrolló pequeñas agrupaciones de música de cámara

³ Steinitzer, Max, p. 47. Mares, Roberto, p. 61. Fleming, William, pp. 25-27.

⁴ Randel, Don, Michael, “Clasicismo”, p. 309.

⁵ Aviñoa, Xose, p. 13.

con instrumentos de la familia de metales, cuerdas o algunos mixtos en donde se incluyó al pianoforte.⁶

La sinfonía de Mannheim tenía tres movimientos: el primer movimiento con la forma *Allegro de sonata*, se trata de dos temas (A+B) que se interpretaban al inicio de la primera parte, eventualmente comenzó a aparecer un pequeño puente moduladorio para dar paso al segundo tema, a esto se le denominó Exposición; la segunda parte se llamó Desarrollo, se recomendaba que los temas A y B se presentaran con variaciones; la tercera parte se le nombró Reexposición y consistía en repetir todo lo expuesto en la Exposición, algunas veces se trataba de acortar o hacer alguna variación y dar paso a una parte libre o extraída de los dos temas para presentar lo que conocemos como *coda*. El segundo movimiento tenía la forma de una canción binaria o ternaria orquestal con *tempo*: moderato, lento, adagio. El tercer y último era un *minueto*, danza proveniente del Barroco, con tres secciones, la primera era un *allegro*, la segunda que correspondía al *minueto* en modo menor en el Barroco, se interpretó con tres instrumentos y por la tanto se le llamó “Trío” para después repetir *at integrum* la primera sección. Beethoven, cambió el *minueto* por el *scherzo*, que significa “juguetear” el cual se distingue por tener un *tempo* más rápido.⁷

En 1750 la expedición que dirigió el Marqués de Marigny a Paestum, marcó la mirada hacia la antigüedad greco-romana, fue la ocasión que produjo el famoso bosquejo del dibujante Jacques Soufflot del templo de dicha ciudad en ruinas e influyó en las imágenes posteriores que se muestran en los escenarios operísticos de la época. De una visión colectiva de la antigüedad, surgió lo que los historiadores de arte llaman ahora "neoclasicismo" o "clasicismo romántico" y en música “clasicismo”. Resurgió el drama y los anfiteatros antiguos; las orquestas con más número de intérpretes obligaron a teatros de mayor tamaño, donde se interpretó música sinfónica en lugar de los pequeños grupos de cámara; asimismo, hubo interés por la ópera de mayores dimensiones. En 1767 el tono trágico de *Orfeo y Alceste* de Christoph Willibald Ritter von Gluck (1714-1787) ayudó a alimentar la oleada subsiguiente de emoción del “*Sturm und Drang*” en los sinfonistas vieneses, y según Feder,

⁶ Wolf, Eugene K., “Mannheim style”, recuperado el 5 de enero de 2019, de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.17661>.

⁷ Aviñoa, Xose, pp. 13-15.

ésta ópera contribuyó a la profundización del estilo sinfónico en Franz Joseph Haydn (1732-1809).⁸

El *Sturm und Drang* (Tormenta e ímpetu), se trató de un movimiento de jóvenes determinados a no seguir la fría razón de la Ilustración sino a sus propias convicciones, tormentos e ímpetus personales. Emmanuel Bach sostuvo, que el objetivo principal de la música era conmover el corazón, y para conseguirlo, el músico tenía que tocar desde el alma, el movimiento duró poco más de una década. Goethe (1749-1832) y Schiller (1759- 1805), consideraron que el movimiento no perduraría, ni opacaría a la Ilustración sin embargo, su eco contribuyó a generar los ideales del Romanticismo.⁹

El periodo que va de 1760 hasta las últimas décadas del siglo XVIII (clásico intermedio) aportó una síntesis de los diversos lenguajes de la fase anterior e introdujo una complejidad estilística y formal, así como expresiva. La culminación de este enfoque está representado por las obras de madurez de Joseph Haydn y Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1761).¹⁰

Considero importante a raíz de los últimos libros y artículos que se han publicado alrededor del genio de Bonn, revisar el ámbito artístico y filosófico que imperó a lo largo de su vida y que lo influyeron como compositor, editor y difusor de su música. En Alemania la Ilustración (*Aufklärung*) estaba en apogeo, en Viena surgió como consecuencia de este movimiento la **masonería** cuyas metas eran servir al prójimo y desarrollar el conocimiento en beneficio de la humanidad; muchos artistas abrazaron el movimiento como Franz Joseph Haydn y Wolfgang Amadeus Mozart, quien en su ópera *La Flauta Mágica* reveló algunas pruebas que aún hoy en día se aplican a quienes desean ser parte de la logia. Pocos años después se formó otro grupo proveniente de la masonería, buscaban mejorar la cultura en general y se denominaron los *Illuminati*; en este grupo militó Christian Gottlob Neefe (1748-1798) uno de los profesores de Beethoven, aunque el alumno no participó como miembro de estas organizaciones, es difícil que no haya sido influenciado por éstos movimientos sociales.¹¹

⁸ Hertz, Daniel; Brown, Bruce, Alan; "Classical", recuperado el 29 de diciembre de 2018, de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05889>

⁹ Swafford, Jan, pp. 58-60, 86.

¹⁰ Randel, Don, Michael, "Clacisismo", p. 310.

¹¹ Swafford, Jan, pp. 84, 123, 128, 153.

“Neefe predicaba en su alumno Beethoven esta *Schwärmerei*” (*documentos*) “idealistas acerca del arte y de algunos iniciados, junto a los más amplios ideales de la Ilustración sobre la razón, la libertad, el deber con la humanidad y la búsqueda de la felicidad...predicaba un infatigable sentido del deber respecto al talento personal: “los dones que posees debes entregarlos a la humanidad”. Y como Illuminatus ensalzaba el imperativo moral y cómo debía moderar la vida y el trabajo de cada uno: “para ser un buen artista primero debes ser un buen hombre”.¹²

Como producto de la Ilustración, de la filosofía de Immanuel Kant (1724- 1804) sobre todo en su texto “*La crítica de la razón pura*”, así como los escritos de Johann Christoph Friedrich Schiller, Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), Ernest Theodor Amadeus Hoffman (1776- 1822), Johann Wolfgang von Goethe, observaron, sobre todo en la música que ésta obedecía a las necesidades del mecenazgo, de la teoría musical imperante (Clasicismo) y por lo tanto no se podía compartir con todo el pueblo, pues no tenía conocimientos musicales, ni acceso a las presentaciones de las orquestas de los nobles, por lo tanto era necesario que la música fuera sencilla, homofónica y al alcance de cualquier auditorio; dando lugar al movimiento conocido como *Biedermayer*, que puede estar entre el Clasicismo y el Romanticismo musical. Los ideales ilustrados impactaron al emperador José II (1741-1790) quien abolió la servidumbre en Austria y proclamó la tolerancia religiosa.¹³

En Alemania y Austria el *Biedermayer* provocó que los compositores y editores publicaran arreglos fáciles de las grandes partituras, composiciones sencillas que pudieran tocar incluso los aficionados, las cuales podían escucharse en las tertulias familiares, se buscaba que no hubiera elitismo con relación a la música. Así, Beethoven contribuyó a esta tendencia con las piezas *Adiós al piano no. 15*, *Para Elisa WoO 59*, la Canción *Adelaide Op. 46*, *Sueño de Gertrudis*, *Minuetto en G WoO 10, no. 2* para piano, que originalmente fue para orquesta pero se perdió, por lo tanto, sólo existe el arreglo. Otro aspecto que utilizó este compositor en esta época son los efectos extramusicales en algunas composiciones como en la partitura *la Victoria de Wellington Op. 91* en la que usó fuego de fusilería y cañones.¹⁴

¹² Ídem, pp. 132-133.

¹³ Hertz, Daniel; Brown, Bruce, Alan; “Classical”, recuperado el 29 de diciembre de 2018, de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05889>, Swafford, Jan, pp. 92-94, 84, 123, 128, 153, 220,222.

¹⁴ Ídem, pp. 70-71.

Debemos considerar que Kant se convirtió en el puente entre la Ilustración y el Romanticismo en el área filosófica, la misma posición ocuparon Goethe y Schiller en la literatura y Beethoven en la música.¹⁵

Las condiciones sociales empujaron a muchos artistas incluyendo a Beethoven a sobrevivir mediante clases de piano, presentaciones en público, venta de sus partituras a los editores, aunque siempre tuvo el auspicio de varios mecenas.¹⁶

Como un referente de su paso al Romanticismo, algunos de sus biógrafos citan que algunas composiciones escritas hacia 1800 a partir de su sordera (época del do menor) y después de algunas decepciones amorosas están llenas de sentimentalismo, tormento, sufrimiento y pasión. Produce la *Sonata no. 1 op. 10*, el *Trío de la marcha fúnebre* de la *Tercera Sinfonía*, el final de las oberturas *Leonora*, la *Fantasia coral para piano y orquesta en Do menor*, la *Sinfonía no. 5*, la *Sonata para piano no. 9 "Patética"*, entre otras; partituras que tienen identidad propia y no pueden ser relacionadas directamente con las características del clasicismo.¹⁷

En la década de 1830 para cuando Beethoven ya había muerto, la música "clásica" se identificó cada vez más con los "clásicos vieneses": Haydn, Mozart y Beethoven. La noción de que las obras de los tres compositores antes mencionados constituían un "período clásico" surgió entre los escritores alemanes en el siglo XIX, en parte por analogía con el "*Weimarer Klassik*" creado por Goethe.¹⁸

El genio de Bonn, se acercó a ambos ideales: el de la Ilustración y el de *Sturm und Drang*. De la Ilustración se vio influenciado por la filosofía, el conocimiento que debería ser para todos los seres humanos y que como corolario tenemos en el verso de Schiller de la *Novena Sinfonía*: "*Alle Menschen werden Brüder, Wo dein sanfter Flügel...Freude! Freude!*" (Todos los hombres vuelvan a ser hermanos allí donde tu suave ala se posa... ¡Alegría!

¹⁵ Goldron, Romain, p. 195. Hertz, Daniel; Brown, Bruce, Alan; "classical", recuperado el 29 de diciembre de 2018, de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05889>.

¹⁶ Swafford, Jan, p. 272.

¹⁷ Steinitzer, Max, p. 61. Swafford, Jan, pp. 112, 282-291, 336-337.

¹⁸ Hertz, Daniel; Brown, Bruce, Alan; "classical", recuperado el 29 de diciembre de 2018, de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05889>.

¡Alegría!), se sintió entusiasmado con el sueño ilustrado de felicidad, hermandad e igualdad tan evidente en su *Tercera Sinfonía “Heróica”* dedicada a Napoleón Bonaparte (1769-1821) como figura preponderante de la Revolución Francesa, la idealización de Napoleón como un líder heroico dio paso a la desilusión cuando se proclamó Emperador en mayo de 1804. La manifestación del *Sturm un Drang* en su música posiblemente provocada por el sufrimiento de su paulatina sordera y el aislamiento que él mismo se impuso, la podemos escuchar en la *Sonata “Patética”* y en la *Sonata “Claro de Luna”*, donde el primer movimiento también pertenece al *Biedermeier* del cual su principal admirador Franz Schubert (1797-1828) fue el más notable compositor.¹⁹

2.1.2. Bonn: Primeros años.

El bautizo de Ludwig van Beethoven se realizó el 17 de diciembre de 1770, se especula que nació unos días antes. Como padrino tuvo a su abuelo Ludwing van Beethoven (1712-1773), quien fue comerciante de vinos y prestamista, cantante con voz de bajo y maestro de la música de cámara del Gran Elector. Colocó a su hijo Johann van Beethoven (1740- 1792), como tenor en la capilla del príncipe. Para Ludwig van Beethoven su abuelo fue una influencia importante para su arte.²⁰

Steinitzer refiere que el padre de Beethoven era un hombre holgazán y tirano que pretendió que su hijo fuera un niño prodigio como Mozart, seguramente en búsqueda de recursos económicos.²¹ Uno de los problemas que afectó a Beethoven fue el alcoholismo, como sucedió con su padre y con su abuela quien fue recluida en un convento de Colonia durante veinte años.²²

Con relación a su preparación cultural, se sabe que no la tuvo, a su padre no le importaba el estudio de las letras y la ortografía; aspecto que se aprecia cuando se revisaron sus cuadernos de anotaciones en las que había sumas repetidas por lo que se deduce que nunca aprendió a

¹⁹ Swafford, Jan, pp. 210, 348, 591-592. Mares, Roberto, p. 60.

²⁰ Steinitzer, Max, p. 14-15. Swafford, Jan, pp.25- 26, 40. Mares, Roberto, p. 19.

²¹ Steinitzer, Max, p. 15.

²² Swafford, Jan, pp. 39 y 43.

multiplicar. Sin embargo, en su juventud se interesó por cursar como oyente en la Universidad: Historia, Filosofía y Literatura, donde llegó a familiarizarse con las ideas de Kant y leyó a Homero, Eurípides y Tucídides.²³

Johann Beethoven, le enseñó a su hijo con métodos bastante rudos a tocar el violín y el *clavier*, no queda claro cual de los instrumentos de tecla Beethoven practicó en su infancia puesto que el *pianoforte* era caro y no tan evolucionado. Por aquellos años los niños empezaban a aprender con el más pequeño y silencioso clavicordio. Desde chico, Beethoven quiso crear su propia música pero su padre lo reprimió y prohibió sus improvisaciones hasta que no consiguiera tocar sin error lo ya escrito por otros autores; sin embargo, el niño en secreto continuó con la improvisación de música. A los Beethoven se les reconoció como buenos anfitriones ya que hacían muchas fiestas, en donde hubo siempre música que el padre cantaba o tocaba con el acompañamiento al clave por su hijo, la madre fue una excelente cocinera. Ludwig escuchaba música sin cesar desde canciones, piezas para teclado, obras de cámara de famosos maestros, música folkólrica, danzas, etc.²⁴

El músico pasó la mayor parte de su infancia en Zum Walfisch en la alta y estrecha casa de los Fischer, quienes aportaron datos biográficos de su infancia. Su padre supervisaba las lecciones, su madre se dedicaba a la costura y demás labores cotidianas, y las doncellas cocinaban y cuidaban a los niños.²⁵ A pesar del alcoholismo del padre que dificultó la economía familiar, Roberto Mares comenta que los Beethoven tuvieron una condición privilegiada con el sueldo fijo de Johann como tenor en la corte; mientras que las familias populares vivían miserablemente.²⁶

El padre de Ludwing aparte de darle lecciones de teclado y violín fue una especie de representante, intentó presentar al niño como genio musical en 1778, lo cual no tuvo éxito. Johann van Beethoven empezó a buscar maestros para su hijo, el primero fue Gilles van den Eeden (1708-1782), quien tenía 55 años como organista en la corte.²⁷

²³ Steinitzer, Max, p. 16-17. Swafford, Jan, p. 1111. Mares, Roberto, p. 15.

²⁴ Swafford, Jan, pp. 53-56. Goldron, Romain, p.43.

²⁵ Swafford, Jan, pp. 63.

²⁶ Mares, Roberto, p. 13.

²⁷ Swafford, Jan, pp. 67. Goldron, Romain, p.44.

Beethoven se inició en el clavecín y continuó en el pianoforte; Van de Eden le enseñó el uso del bajo continuo, base del aprendizaje en el arte de la armonía, improvisación y composición. Tobias Friedrich Pfeifer (1751-1805), actor, pianista, oboísta y flautista, además, de ser un amigo del padre del compositor le dió lecciones de piano y fue testigo de las innumerables reyertas entre Johann Beethoven cuando levantaba a su hijo a altas horas de la madrugada para que estudiara y alcanzara el nivel de Mozart. Con Tobias F. Pfeifer y Franz George Rovantini (1757-1781) formó un trío para interpretar música de cámara, quizá esta relación hizo que pronto el joven pianista tomara clases de viola y violín.²⁸

En 1780 Beethoven tenía nueve años y se había convertido en un concertista que obtenía recursos económicos de algunos conciertos privados y comenzó a estudiar el órgano con el fraile franciscano Willibald Koch (s.f), muy pronto estuvo a cargo de la misa de las seis de la mañana.²⁹ Cuando aún no había cumplido los 11 años conoció a Christian Gottlob Neefe, quien fue compositor, organista, escritor, poeta, biógrafo y entusiasta de la Ilustración y los *Illuminati*.³⁰ En esta época fue sustituto del organista Van den Eeden y suplente de Neefe.³¹ Este niño taciturno, sucio y retraído no tuvo amigos a causa de su tez oscura, solían llamarle *der Spagnol* (el español).³²

Según Xose Aviñoa, la primera partitura de Beethoven fue estrenada en 1782 y se trata de: “*Nueve variaciones para clave en do sobre una marcha de Dressler*”, obra que demuestra las inclinaciones del compositor por la improvisación.³³ La experiencia como músico inició en 1784 como violista en la orquesta del teatro durante cuatro años, en donde ejecutó obras de Mozart, Franz Benda (1709-1786), André Emet Grétry (1767-1813), Domenico Cimarosa (1749-1801), entre otros.³⁴

²⁸ Swafford, Jan, pp. 68-69.

²⁹ Ídem, pp. 78-80.

³⁰ Goldron, Romain, p.53.

³¹ Steinitzer, Max, p. 16. Mares, Roberto, p. 19.

³² Swafford, Jan, p. 81.

³³ Aviñoa, Xose, p. 22.

³⁴ Steinitzer, Max, p. 16. Mares, Roberto, p. 19.

En 1783 Christian Neefe lo empleó como *cembalista* en la orquesta, lo que le permitió escuchar óperas populares de la época. En el otoño del mismo año, se realizó la publicación de su primera composición significativa, las *Tres sonatas para piano dedicadas al Elector Maximilian Friedrich (WoO47)*, conocidas como *Sonatas Electorales*.³⁵

Como iniciales aportaciones se observa en algunas de sus partituras el unir dos temas mediante pequeños motivos, como las terceras ascendentes y descendentes que se escuchan a lo largo de toda la *Sonata electoral en E^b*, o el dibujo ascendente de tríada sobre la tónica con el que arranca cada movimiento. También, utilizó expresiones extremas en dinámica (*ff*, *pp*) que hasta entonces fueron infrecuentes en Haydn y Mozart.³⁶

En 1784, el nuevo Elector Maximilian Franz (1756-1801) transfirió parte del salario de Neefe a su alumno. Entre 1785 y 1789 su producción fue escasa como compositor, escribió *Tres cuartetos de piano WoO36*, posiblemente destinados al Elector. En esta época, comenzó a dar clases de piano y recibió clases de violín de Franz Ries (1755-1846), amigo de su familia.³⁷

2.1.3. Bonn: Años de juventud.

A los 17 años de edad, Beethoven se hizo cargo de su familia, debido al desordenado estilo de vida de su padre.³⁸ En 1787 el Conde Ferdinand von Waldstein (1762-1823) y su maestro Neefe, por medio de sus contactos masones le presentaron a Mozart, existe la polémica si Beethoven quería tomar lecciones con el compositor vienés.³⁹ Según Romain Goldron, Ferdinand Ries hijo (1784-1838) declaró que su maestro Beethoven durante la primera visita a Viena, recibió lecciones de Mozart.⁴⁰ La fuente de Roberto Mares, narró que el genio de Bonn improvisó frente a Mozart y otros personajes vieneses, Mozart sospechó que no era improvisación sino pasajes preparados y aprendidos de memoria, Beethoven pidió una

³⁵ Johnson, Douglas; Burnham, Scott G.; Drabkin, William; Kerman, Joseph; Tyson, Alan; “Beethoven Ludwig, van”, recuperado el 30 de diciembre de 2018, de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40026>. Mares, Roberto, p. 12.

³⁶ Swafford, Jan; pp. 112-113.

³⁷ Johnson, Douglas; Burnham, Scott G.; Drabkin, William; Kerman, Joseph; Tyson, Alan; “Beethoven Ludwig, van”, recuperado el 30 de diciembre de 2018, de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40026>.

³⁸ Steinitzer, Max, p. 17.

³⁹ Swafford, Jan, pp. 152-153. Mares, Roberto, p. 22.

⁴⁰ Goldron, Romain, p. 60.

segunda audición en la cual el maestro vienés indicó el tema para desarrollar; al término de la prueba, Mozart predijo que “llegaría a hablarse mucho del muchacho que tenía enfrente”.⁴¹

A la muerte de su madre, solicitó la mitad del salario de su padre para apoyar a sus hermanos lo que le fue concedido,⁴² inmediatamente se incorporó a la sección de violas de la corte lo que le permitió hacer orquestaciones de sus composiciones. En 1786 terminó pocas piezas entre ellas: *Dos preludios Op. 39* y el *Concierto para piano en Si^b mayor*, que posteriormente se reelaboró y corresponde al *Concierto no. 2*.⁴³

En 1790 a la muerte de José II, con el texto del escritor Severin Anton Averdock (1768-1817) prepararon la Oda a José II. La partitura no se ejecutó porque no estuvo preparada para el día de su estreno y los músicos se quejaron de su elevada dificultad. *La cantata a la muerte del emperador José II WoO87* permaneció perdida durante muchos años.⁴⁴ En otoño del mismo año se le encargó una segunda cantata: *Sobre la Adhesión de Leopoldo II a la Dignidad Imperial WoO88*.⁴⁵

El 6 de marzo de 1791, el Conde Waldstein produjo un ballet que se interpretó con la nobleza local, y la música fue de Beethoven con el nombre de *Ritterballett WoO1*. También, compuso *24 Variaciones para piano sobre el tema de la obra de Vincenzo Righini "Venni amore" WoO65*, con dedicatoria para la Condesa Hortensia von Hatzfeld (1760-1813).⁴⁶

Beethoven viajó a Mergentheim con el Elector y aprovechó para visitar al pianista Johann Franz Xaver Sterkel (1750-1817) que al parecer tenía un toque ligero, elegante y delicado, lo cual impresionó al joven compositor a tal grado que en esa misma fecha hubo una confrontación musical en la que Sterkel lo desafió a tocar las *variaciones de Righini*,

⁴¹ Mares, Roberto, p. 25.

⁴² Johnson, Douglas; Burnham, Scott G.; Drabkin, William; Kerman, Joseph; Tyson, Alan; “Beethoven Ludwig, van”, recuperado el 30 de diciembre de 2018, de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40026>.

⁴³ Swafford, Jan, pp.166-167, 174.

⁴⁴ Ídem, pp.177-178.

⁴⁵ Johnson, Douglas; Burnham, Scott G.; Drabkin, William; Kerman, Joseph; Tyson, Alan; “Beethoven Ludwig, van”, recuperado el 30 de diciembre de 2018, de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40026>.

⁴⁶ Ídem.

Beethoven respondió con la ejecución de algunas variaciones adicionales al estilo de Sterkel.⁴⁷

En diciembre de 1791 compuso el *Trío para piano en E^b*, en donde por primera vez llamó a un movimiento *Scherzo*.⁴⁸ Su producción en Bonn, cuenta con aproximadamente 50 partituras de diversos géneros.⁴⁹

2.1.4. Viena.

A los 22 años Beethoven viajó a Viena donde vivió hasta su muerte. El Elector de Bonn autorizó la ida a Viena para que estudiara con Haydn, para asumir más adelante el puesto de *Kapellmeister*; sin embargo, eso nunca sucedió ya que a las semanas siguientes de la partida a Viena, Francia le declaró la guerra al Sacro Imperio Romano Germánico en abril de 1792 y en diciembre de este mismo año, su padre murió.⁵⁰

En Viena, la aristocracia fue apasionada en lo que a música se refiere, había un buen número de admiradores, mecenas, intérpretes, aficionados virtuosos, entre ellos, muchas mujeres. Swafford refiere que la capital de Austria tenía más de seis mil estudiantes de piano y muchos instrumentistas para formar orquestas de aficionados de alto nivel. Por lo tanto, había varios salones para presentar conciertos entre ellos recintos privados, salas de la clase media y los ornamentados salones de música de los palacios.⁵¹

Los estudios de Beethoven con Haydn duraron un año. No es claro si Haydn también lo instruyó en la composición.⁵² Sin embargo, otro autor comenta que Haydn lo ayudó a profundizar en la forma musical, en el modelo que en una época posterior se llamaría *Allegro de sonata*, empleada durante más de un siglo en los primeros movimientos de una sonata o de sinfonías; entre los años de 1794-95 Beethoven compuso las *Tres Sonatas Op. 2*,

⁴⁷ Ídem.

⁴⁸ Swafford, Jan, pp.198.

⁴⁹ Goldron, Romain, p.63.

⁵⁰ Swafford, Jan, pp. 201, 205, 221.

⁵¹ Ídem, pp. 225-226, 223, 228.

⁵² Johnson, Douglas; Burnham, Scott G.; Drabkin, William; Kerman, Joseph; Tyson, Alan; "Beethoven Ludwig, van", recuperado el 3 de enero de 2019, de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40026>.

dedicadas a Haydn. No han quedado testimonios de lo que se platicó en las clases con Haydn, siempre conservaron una cordial amistad. Sin embargo, Beethoven declaró que no aprendió nada de Haydn, ni de nadie, excepto de sí mismo y del estudio de la música de los viejos maestros.⁵³

Entre los partidarios de la música de Ludwig van Beethoven encontramos al Príncipe Karl Lichnowsky (1761-1814), a su esposa la princesa Christiane (née Thun) (1765-1841), al príncipe Joseph Franz Lobkowitz (1772-1816), al húngaro Nikolaus Zmeskall von Domanovecz (1759-1833) un hábil violonchelista y compositor de cuartetos, quién promovió fervientemente las interpretaciones de la música del genio de Bonn.⁵⁴

Otro promotor de la música del compositor fue el violinista y director Ignaz Schuppanzing (1766-1830), a quien se le atribuye la creación del primer cuarteto de cuerdas profesional en Europa. Schuppanzing interpretó los cuartetos de cuerda de Beethoven y fue director y *concertino* de cada una de sus sinfonías. A pesar de su larga colaboración no figuró entre las verdaderas amistades de Beethoven. Existen cartas del pianista con comentarios agresivos y chuscos hacia el violinista, debido a que no lo consideró un intelectual, los intereses de Beethoven por la política, la filosofía y la literatura fueron amplios y prefirió cultivar amistades con sus mismas inclinaciones.⁵⁵

En una de sus cartas a Eleonore von Breuning (1772-1841) entre 1794 y 1796 se sabe que compuso: *Las variaciones sobre un tema de Mozart “Se vuol ballar” para violín y piano (WoO40)* y el *Concierto para piano en B^b Op.19*.⁵⁶

Aparte de las variaciones “*Se vuol ballar*” dedicadas a Eleonore von Breuning, aún no había publicado nada en Viena. La decisión fue intencional, ya que su Op.1 estuvo destinado a ser un evento. Eligió un conjunto de *Tres tríos para piano*, un género querido por los devotos aristócratas de la música de cámara. Beethoven publicó su *Op.1* en 1795 por suscripción, la

⁵³ Swafford, Jan, pp. 233- 234. Goldron, Romain, p. 67.

⁵⁴ Johnson, Douglas; Burnham, Scott G.; Drabkin, William; Kerman, Joseph; Tyson, Alan; “Beethoven Ludwig, van”, recuperado el 3 de enero de 2019, de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40026>.

⁵⁵ Swafford, Jan, p. 248.

⁵⁶ Johnson, Douglas; Burnham, Scott G.; Drabkin, William; Kerman, Joseph; Tyson, Alan; “Beethoven Ludwig, van”, recuperado el 4 de enero de 2019, de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40026>.

edición fue producida por la editorial Artaria. La lista de suscripciones contenía 123 nombres (muchos de ellos reclutados por Lichnowsky), las suscripciones ascendieron a 241 copias con lo cual obtuvo una buena ganancia.⁵⁷

Cuando Haydn se fue a Inglaterra, Beethoven estudió hasta la primavera de 1795 con Johann Georg Albrechtsberger (1736-1809), el *Kapellmeister* en Stephansdom y maestro de contrapunto más conocido en Viena. Antonio Salieri (1750-1825) el *Kapellmeister* imperial, ofrecía clases gratuitas con énfasis en el contexto de las palabras italianas en música, a las que asistió el genio de Bonn; probablemente por esta influencia escribió entre 1801–2, una *Escena y Aria para soprano y orquesta de cuerdas WoO92a* y las *Romanzas para violín y orquesta Op.1 y Op. 2*.⁵⁸

Swafford en su investigación descubrió que el compositor sabía la importancia del contrapunto, como el que desarrollaron Haydn y Mozart, especialmente en el uso de pasajes y movimientos fugados en los nuevos modelos formales, por lo que realizó gran número de ejercicios y estudios de esta materia.⁵⁹

El 29 de marzo de 1795 el público vienes escuchó por primera vez el *Concierto para piano no.3 en do menor* que interpretó el mismo autor. El auditorio en Viena así como Beethoven, preferían la sonoridad del piano por su sonido robusto, por su mayor intensidad sonora y con más teclas. Tan pronto se incluyeron más notas al teclado las usó, haciéndolas necesarias para ejecutar sus partituras.⁶⁰ En 1796 inició una gira por Praga y tocó ante el Elector de Sajonia en Dresde, hizo canciones con textos de Goethe y esbozó la *Sinfonía no. 1*, compuso *Seis danzas alemanas*, la *Sonata no. 2 Op. 49*, el *Sexteto de viento Op. 71*, escribió para la condesa Josephine von Clary (1777-1828) unas piezas ligeras para mandolina y la famosa escena de concierto para soprano sobre un texto italiano “*Ah, ¡perfidio!*”.⁶¹

⁵⁷ Ídem. Swafford, Jan, p. 282.

⁵⁸ Johnson, Douglas; Burnham, Scott G.; Drabkin, William; Kerman, Joseph; Tyson, Alan; “Beethoven Ludwig, van”, recuperado el 4 de enero de 2019, de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40026>.

⁵⁹ Swafford, Jan, pp. 235- 238.

⁶⁰ Ídem, pp. 263, 275.

⁶¹ Ídem, pp. 295, 297, 305.

Al llegar a Berlín, apareció varias veces ante el Rey de Prusia Friedrich Wilhelm II (1744-1797) y con el violonchelista Jean Louis Duport (1749-1819) ejecutó las *Dos sonatas Op.5 para violonchelo* y las *12 variaciones para violonchelo y piano sobre un tema de G. Händel*;⁶² en sus siguientes composiciones Beethoven se inspiró en mencionado intérprete. El violonchelo empezó a adquirir personalidad propia, amplió su papel tradicional como refuerzo del bajo en la música orquestal y se convirtió en un instrumento solista y un socio equivalente para la música de cámara.⁶³ En esta misma ciudad escribió parte del *Quinteto para piano e instrumentos de viento Op. 16*, comenzó un *Tercer concierto para piano*, siguió con el trabajo de la *Sinfonía no. 1* y compuso unas *variaciones para violonchelo y piano de la canción de Papageno de la Flauta mágica de Mozart*.⁶⁴

A final de 1796 el músico regresó a Viena y reanudó una apretada agenda de lecciones de piano. El año 1797 vio la publicación de varias de sus composiciones: la *Canción Adelaide Op.46* dedicada a Friedrich von Matthisson (1767-1827) autor del poema, sus *Opus 5–8*, las más importantes de las cuales fueron la *Sonata para piano en E^b Op.7* y la *Sonata para violonchelo Op.5*. Las publicaciones de 1798 son los *Tres tríos de cuerdas Op.9* que dedicó a su mecenas el Conde Johann Georg von Browne (1767-1827) y las *Tres Sonatas para piano Op.10*, dedicadas a la esposa del Conde.⁶⁵

En Viena hubo un estallido de patriotismo austriaco, al que Beethoven contribuyó con un par de canciones de guerra. En otoño de 1796 escribió una *Despedida de los ciudadanos de Viena* partitura dedicada a las tropas; y en la primavera siguiente, el *Kriegslied der Oesterreicher* (Canto guerrero de los austriacos).⁶⁶

En febrero de 1798 se despertó un gran interés por la llegada a Viena del emisario del *Directoire* francés, el general Jean Baptiste Jules Bernadotte (1763-1844); en su séquito estaba el violinista Rodolphe Kreutzer (1766-1831). La estadía de Bernadotte fue breve, pero

⁶² Johnson, Douglas; Burnham, Scott G.; Drabkin, William; Kerman, Joseph; Tyson, Alan; “Beethoven Ludwig, van”, recuperado el 4 de enero de 2019, de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40026>. Swafford, Jan, p. 308.

⁶³ Swafford, Jan, p. 310.

⁶⁴ Ídem, p. 307.

⁶⁵ Johnson, Douglas; Burnham, Scott G.; Drabkin, William; Kerman, Joseph; Tyson, Alan; “Beethoven Ludwig, van”, recuperado el 4 de enero de 2019, de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40026>.

⁶⁶ Swafford, Jan, p. 318.

se dice que sugirió en Beethoven la idea de escribir una sinfonía que él denominaría "*Heroica*" (en el catálogo la No. 3) sobre el tema del joven general Bonaparte.⁶⁷ Kreutzer le enseñó a Beethoven una colección de obras escritas para festivales revolucionarios de compositores que incluían a F. J. Gossec (1734-1829), E. N. Méhul (1763-1817) y al propio Kreutzer. Esta música se creó para ejecutarse en celebraciones al aire libre que podían incluir a miles de intérpretes y de oyentes.⁶⁸

En 1798 comenzó a realizar bocetos en libros de papel musical, los dos primeros bocetos contienen cuatro cuartetos, así como otras partituras que completó, revisó o intentó escribir en los mismos meses. Los trabajos incluyen la canción: *La Tiranna WoO125*, que escribió en inglés y trabajó a partir de una transcripción fonética. Los cuadernos de bocetos conservaron cierto valor para él, pues los guardó en una pila creciente por el resto de su vida.⁶⁹

2.1.5. El sordo de Boon.

En 1797 Beethoven contrajo una seria enfermedad, se especula que padeció tifo. Padecía de dolor, fiebre, tos, hasta delirio, en aquel tiempo esta enfermedad conducía a la muerte y podía afectar el oído.⁷⁰ Se ha especulado sobre otras causas que lo condujeron a la sordera como los golpes que recibía en la cabeza por su padre; o un padecimiento intestinal relacionado con la acumulación anormal de líquido en la cavidad estomacal,⁷¹ otras posibilidades como que a través de los utensilios de cocina, del vino alterado o de las baños termales hubiera ingerido una gran cantidad de plomo que afectara su oído y que diera pie a los dolores de estómago que tuvo el resto de su vida.⁷² Posteriormente referiré otros aspectos que se pregonan apoyados en la ciencia médica. Es innegable que paulatinamente llegó la sordera y dejó una honda huella en el pianista, en el concertista y en el director de orquesta.

⁶⁷ Johnson, Douglas; Burnham, Scott G.; Drabkin, William; Kerman, Joseph; Tyson, Alan; "Beethoven Ludwig, van", recuperado el 5 de enero de 2019, de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40026>.

⁶⁸ Swafford, Jan, p. 320-321.

⁶⁹ Johnson, Douglas; Burnham, Scott G.; Drabkin, William; Kerman, Joseph; Tyson, Alan; "Beethoven Ludwig, van", recuperado el 5 de enero de 2019, de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40026>. Swafford, Jan, p. 151.

⁷⁰ Swafford, Jan, p. 323.

⁷¹ Mares, Roberto, p. 59.

⁷² Swafford, Jan, pp. 210, 349, 351.

Su *Op. 9* se publicó en junio de 1798, año en el que Karl Amenda (1771-1836), un estudiante de teología y violinista competente llegó a Viena desde su país natal Courland (Letonia). Beethoven descubrió en Amenda a un idealista como él, un soñador de la música, interesado en la literatura, la filosofía y la estética: seguramente tuvieron interminables pláticas acerca de la Ilustración. En este año el compositor trabajó en sus *Sonatas para violín y piano Op. 12*⁷³ y el 25 de junio, le entregó al violinista una copia de un cuarteto que dedicó así: "*Como un pequeño memorial de nuestra amistad*", este cuarteto se publicó más tarde como el primero de los *cuartetos Op. 18*.⁷⁴

En 1798 el compositor terminó su *Sonata Patética Op. 13*, publicada al año siguiente. El tipo de expresión de esta sonata se convirtió en un elemento fundacional de la voz romántica de la música. En 1799 Beethoven dedicó las *Sonatas para violín Op. 12* a Antonio Salieri, quien fue su último maestro⁷⁵. Según Carl Czerny y Ries, el músico como violinista no era muy hábil ya que a menudo no se daba cuenta de sus desafinaciones,⁷⁶ hay que tomar en cuenta que no era violinista y ya no oía. Según Sawfford, Amenda en un ensayo de las *Sonatas para violín Op. 12*, le pidió al propio compositor ejecutar un fragmento de la parte de violín: "*tras unos pocos compases de intolerables maullidos, Amenda gritó <<¡Por piedad detente!>>, y ambos estallaron en una carcajada.*"⁷⁷

El año de 1798 fue crítico para Beethoven, ya que se manifestó por primera vez su sordera la cual fue agravándose, dicho padecimiento lo sumió en una depresión y un gran sufrimiento como consta en sus cartas.⁷⁸ Lo convirtió en una persona más irascible de lo que antes hubiese sido, comenzó a tener mucho menos tolerancia hacia los demás y era tan vergonzoso para él mostrar su debilidad que empezó a alejarse de la sociedad. Según un recuerdo de Beethoven de 1815 contado por una tercera persona y por lo que, Swafford recomienda tratar con cautela:

“ Todo comenzó, como recordaría más tarde, con un arrebato de ira. Había estado discutiendo sobre música en su apartamento con un tenor, quién se marchó para regresar enseguida y

⁷³ Ídem, pp. 325, 327.

⁷⁴ Johnson, Douglas; Burnham, Scott G.; Drabkin, William; Kerman, Joseph; Tyson, Alan; "Beethoven Ludwig, van", recuperado el 5 de enero de 2019, de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40026>. Swafford, Jan, pp. 326-327.

⁷⁵ Swafford, Jan, p. 336-337, 346.

⁷⁶ Goldron, Romain, pp. 70-71. Swafford, Jan, p. 215-216, 421.

⁷⁷ Swafford, Jan, p. 328.

⁷⁸ Ídem, pp. 210 y 348.

aporrar la puerta mientras Beethoven estaba enfrascado en la composición. Beethoven saltó de su escritorio, tan furioso que sufrió una convulsión y se desplomó boca abajo en el suelo, aterrizando sobre sus manos. Según contaba él mismo, cuando se levantó << descubrí que estaba sordo, y lo he estado desde entonces >>”.⁷⁹

Lo que si está bien documentado son dos cartas enviadas en 1801 a sus dos grandes amigos: el doctor Franz Gerhard Wegeler (1765-1848) en Bonn y a Karl Amenda en Courland; confiesa tener síntomas de su sordera hacía tres años. De las descripciones de sus síntomas, existe una concordancia general entre los otólogos modernos: su sordera fue causada por la *otosclerosis* de tipo "mixto", es decir, la degeneración del nervio auditivo, lo cual no es una condición rara.⁸⁰ Los síntomas que se describen para la *otosclerosis*, coinciden con la descripción de los síntomas que describió Beethoven: pérdida auditiva o hipoacusia leve que va en aumento con el tiempo y la capacidad de oír mejor en ambientes ruidosos. A diferencia de quienes tienen sordera, aquellas personas con *otosclerosis* notan que oyen con más claridad los sonidos altos, esto es debido a que tiene la particularidad de afectar a frecuencias bajas, más que a frecuencias altas; en muchos casos se presenta acompañada de otros síntomas como zumbidos, pitidos (tinnitus), mareos, vértigos, desequilibrio, etc. Las causas de la enfermedad están asociadas a factores genéticos, al sarampión o a otopuraciones producidas en los tejidos del oído a causa del estrés, se relaciona a trastornos del sistema inmune.⁸¹ Sin embargo, en aquella época las ciencias no estaban desarrolladas; visitó doctor tras doctor, manteniendo tratamientos desde aguas termales, baños tibios y fríos, sanguijuelas, uso de cortezas de árboles en las extremidades, algodones con sustancias dentro del oído y ningún remedio pudo evitar su progresiva sordera.⁸² Pese a la amenaza de no escuchar, siguió siendo un virtuoso activo y su condición no le impidió crecer como intérprete y compositor.⁸³

En 1799 Beethoven conoció a Domenico Dragonetti, interpretaron la *Sonata no. 2 para violonchelo Op. 5*, con el contrabajista en la parte de violonchelo. El instrumentista transformó la técnica del contrabajo, supo como sacar sonidos más suaves y armoniosos

⁷⁹ Ídem, p. 348.

⁸⁰ Johnson, Douglas; Burnham, Scott G.; Drabkin, William; Kerman, Joseph; Tyson, Alan; “Beethoven Ludwig, van”, recuperado el 5 de enero de 2019, de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40026>.

⁸¹ Blog, GAES, ¿Qué es la otosclerosis? Causas, síntomas y tratamiento, recuperado el 5 de enero de 2019, de <https://www.gaesivsordera.es/otosclerosis/>

⁸² Swafford, Jan, pp. 350-351, 371, 862. Goldron, Romain, p.111. Mares, Roberto, p.59.

⁸³ Swafford, Jan, pp. 352-353.

tocando melodías enteras y dejó de lado la función de bajo armónico, que es la que usualmente el instrumento tiene dentro de la orquesta.⁸⁴

En 1800, Beethoven dio su primer concierto para su propio beneficio en el Burgtheater. La música incluyó, además de una sinfonía de Mozart y algunos números de la *Creación* de Haydn, dos nuevas obras de Beethoven: el *Septeto Op.20* y la *Primera Sinfonía*. El septeto pronto se convirtió en una de sus obras más populares. Su forma de tocar el piano se exhibió en una improvisación y un concierto para piano.⁸⁵ También ofreció un concierto con el virtuoso trompista bohemio Johann Wenzel Stich (1746-1803) conocido como "Giovanni Punto", escribió rápidamente la *Sonata para trompa y piano Op.17*. Dieron un segundo concierto tres semanas después en Budapest. "Punto" fue el Dragonetti de la trompa, ya que alcanzó nuevas cimas de virtuosísimo (afinación impecable, movimiento rápido de la lengua, hermoso sonido) con un instrumento que en el siglo XVIII cayó en la rutina; la trompa no tenía válvulas, por lo tanto podía emitir un registro limitado de notas, Stich desarrolló habilidad sin precedentes con la obturación manual, una técnica donde se introduce la mano en el pabellón del instrumento para cambiar la entonación y producir así un abanico más amplio de notas.⁸⁶

El encuentro con estos dos virtuosos pudo producir en Beethoven un gran impacto en su música, por entonces escribió una cantidad importante de música orquestal y le dio al corno y al contrabajo un tratamiento que no era usual, incluso llegó a desafiar a estos ejecutantes para tener mayor nivel.⁸⁷

El 28 de marzo de 1801 la pieza de ballet titulada "*Die Geschöpfe des Prometheus*" *Op.43* (Las criaturas de Prometeo) tuvo su primera actuación en el Burgtheater con éxito suficiente para ser repetida más de 20 veces. En el final, el compositor usó una melodía que seguramente llegó a tener cierta importancia para él, ya que la utilizó nuevamente como tema para las

⁸⁴ Ídem, p. 373.

⁸⁵ Johnson, Douglas; Burnham, Scott G.; Drabkin, William; Kerman, Joseph; Tyson, Alan; "Beethoven Ludwig, van", recuperado el 5 de enero de 2019, de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40026>.

⁸⁶ Swafford, Jan, pp. 380-381.

⁸⁷ Ídem, p. 382.

Variaciones de piano Op.35 que completó en 1803 y para la variación final de la *Sinfonía “Heroica”*.⁸⁸

En 1802, presentó el *Terzetto Tremate, empi, tremate* (Op.11) y el dueto *Ne’ giorni tuoi felici WoO93*. A pesar de la ayuda de Salieri, Beethoven nunca dominó completamente la prosodia italiana.⁸⁹

La edición musical se intensificó a finales del siglo XVIII, a medida que la clase media se expandió, Beethoven obtuvo buenas ganancias de dicha práctica. Sin embargo, su propia popularidad jugó en su contra ya que hubo muchas copias que se realizaron a hurtadillas del autor sin pagar las regalías.⁹⁰

Las obras de 1801-1802 son las *Sonatas para piano Op. 26 y 28* y un *Quinteto de cuerda Op. 29*.⁹¹ En el verano de 1802 viajó a Heiligenstadt, donde dio los toques finales a la *Segunda Sinfonía* y completó las *Tres Sonatas para violín Op.30*, las *Bagatelas Op.33* y quizás las dos primeras *Sonatas para piano Op.31*. Entre el 6 y 10 de octubre 1802 escribió un extraño documento que hoy se conoce como el “Testamento Heiligenstadt” dirigido a sus dos hermanos. La carta se encontró después de su muerte, cuyo contenido está lleno de desánimo: se defendió contra la acusación de misantropía, se despidió de sus hermanos y declaró que, aunque había rechazado la idea del suicidio, estaba listo para la muerte cuando ocurriera.⁹²

En 1803, estuvo a cargo de la orquesta del teatro Schikaneder, donde tuvo disponible un coro para su música. Por entonces, tenía el encargo de componer una ópera para el teatro y trasladó sus alojamientos al Theatre an der Wien. Rápidamente escribió su oratorio *Christus am Ölberge* (Cristo en el Monte de los Olivos), que se realizó el 5 de abril junto con la *Primera y Segunda Sinfonías* y el *Tercer Concierto para piano* con el compositor como solista. El

⁸⁸ Johnson, Douglas; Burnham, Scott G.; Drabkin, William; Kerman, Joseph; Tyson, Alan; “Beethoven Ludwig, van”, recuperado el 5 de enero de 2019, de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40026>.

⁸⁹ Ídem.

⁹⁰ Swafford, Jan, pp. 403-405.

⁹¹ Ídem, pp. 434, 441.

⁹² Johnson, Douglas; Burnham, Scott G.; Drabkin, William; Kerman, Joseph; Tyson, Alan; “Beethoven Ludwig, van”, recuperado el 5 de enero de 2019, de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40026>. Mares, Roberto, p. 67.

oratorio, marcó la primera aparición de Beethoven en Viena como un compositor vocal dramático.⁹³

En un artículo de 1802 en el *Allgemeine Musikalische Zeitung*, se habló por primera vez de la forma “*Allegro de sonata*” y elogió las composiciones de Beethoven. Mucha de la música de Haydn, Mozart y Beethoven están escritas en dicha estructura. La trayectoria como compositor en proceso de encontrar su propia voz, avanzó con rapidez en aquellos primeros meses de 1803.⁹⁴

2.1.6. Beethoven poeta.

En 1803 Beethoven conoció al violinista George Polgreen Bridgetower (1778-1860), discípulo de Giovanni Batista Viotti (1755-1824), uno de los representantes de la escuela de violín francesa y el 24 de mayo interpretaron la *Sonata para violín Kreutzer Op.47*. Según Swafford, Beethoven probablemente se impulsó del carácter de aquél violinista exótico y mulato; escribió la sonata con prisa, pero con una ardiente naturaleza. Finalmente, la sonata terminó con una dedicatoria a Rodolfo Kreutzer, que al parecer nunca llegaría a interpretarla.⁹⁵

De este periodo de su vida se puede concluir que la *Tercera sinfonía “Heroica”*, la *Sonata Waldstein Op. 53*, la *Sonata Appassionata Op. 57*, los *Tres cuartetos de cuerda Op.59* completados en 1806 y dedicados al Conde Rasumovsky (1752-1836), ocupan el lugar de las piezas que se definen como el periodo romántico compositivo de Beethoven.⁹⁶

Beethoven modificó la orquestación, agrupaba como lo hacía Mozart al final de su carrera: dos flautas, dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes, dos trompetas, dos timbales, primeros y segundos violines, violas, violonchelos y contrabajos; en la *Heroica* añade un tercer corno y

⁹³ Ídem.

⁹⁴ Swafford, Jan, pp. 477-478, 493.

⁹⁵ Mares, Roberto, p. 71. Swafford, Jan, pp. 495-500.

⁹⁶ Ídem, p. 577. Johnson, Douglas; Burnham, Scott G.; Drabkin, William; Kerman, Joseph; Tyson, Alan; “Beethoven Ludwig, van”, recuperado el 5 de enero de 2019, de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40026>

en la *Novena* un cuarto, agrega un contrafagot ya empleado en la *Quinta Sinfonía* y el contrabajo ya no duplica al violonchelo.⁹⁷

Con base a las fuentes consultadas de personas que vivieron cerca de Beethoven, puedo adivinar que fue un personaje con un carácter difícil, temperamental, con tendencia al ensimismamiento, que se rodeó de personajes aristócratas y cultivados, con quienes tuvo una relación de admiración y de mecenazgo.

Los biógrafos también estuvieron interesados en describir sus amoríos frustrados y algunas historias de damas enamoradas a las que Beethoven impresionó con su personalidad e inspiración; parece que hubo una mujer misteriosa nombrada “La Amada Inmortal” con la que Beethoven tuvo un apasionado y correspondido romance, pero los estudiosos no han llegado a un acuerdo sobre el verdadero nombre de tan misteriosa mujer.⁹⁸

Beethoven tuvo una vida de soledad, desordenada, llena de enfermedades y dolores físicos. Al final de su vida luchó vehementemente con la madre de su sobrino Carl por su custodia, a quien le heredó su fortuna y le tuvo un amor posesivo que casi llevó al muchacho al suicidio. Ludwig van Beethoven muere el 26 de marzo de 1827, después de un agotador viaje que le causó neumonía y que agravó su condición estomacal. Finalmente murió de una enfermedad hepática. Las últimas obras que escribió fueron la *Novena Sinfonía* y los *Cuartetos de cuerda Op. 130-135*.⁹⁹

2.2. Aspectos históricos.

2.2.1. La Romanza en Sol mayor no. 1, Op. 40.

El amplio catálogo musical de Beethoven no es abundante en partituras para el violín como instrumento solista. Tras un fragmento de un intento del *Concierto en Do mayor para violín WoO 5* fechado en 1790, que se caracterizó por la escritura virtuosa con modelos mozartianos, la evolución del compositor desembocó en 1806 con una partitura que supone

⁹⁷ Steinitzer, Max, p. 91.

⁹⁸ Swafford, Jan, pp. 601-607, 813, 874-887, 987-1009, 1046.

⁹⁹ Ídem, pp. 1362-1376. Steinitzer, Max, p. 138. Mares, Roberto, p. 101.

la suma de los esfuerzos consagrados al violín: el *Concierto en Re mayor Op. 61*, obra clave en el repertorio del instrumento. Lo anterior permitió al compositor mayores posibilidades para el violín en la música de cámara. Entre 1797 y 1803, quedaron concluidas sus nueve primeras sonatas para violín y piano, entre ellas, la *Primavera Op. 24* y la *Kreutzer Op. 47*. También creó dos breves páginas ocasionales: las *Romanzas para violín y orquesta Opus 40 y 50*.¹⁰⁰

Beethoven en las sonatas, se inspiró en la escuela francesa de violín de Viotti, innovadora del arco de Francois Tourte (1747-1835) quien cambió el arco convexo Barroco por el arco cóncavo actual, dicha transformación hizo posible una sonoridad más potente y la diversificación en las ligaduras y otros golpes de arco.¹⁰¹

Alrededor de 1800 a los violines se les cambió el diapasón por unos más largos, puentes mas altos y almas más gruesas, incluidos los famosos Stradivarius y Guarnerius; dichas modificaciones aportaron potencia y brillantez, a pesar del uso de las tradicionales cuerdas de tripa. Segurmante, por aquella época los instrumentistas utilizaron una mezcla de violines antiguos y modernos. Podemos observar en la sonata Kreutzer dramáticos acordes y golpes de arco que Beethoven no usó en anteriores sonatas y en el concierto escuchamos pasajes en posiciones altas que evitó en anteriores composiciones para violín.¹⁰²

Las dos romanzas no fueron fechadas por su autor, los expertos suponen que la Op. 40 fue compuesta en torno a 1798 ya que fue publicada en Leipzig en 1803. La Op. 50 fue escrita aproximadamente en 1802 y se editó en Viena en 1805.¹⁰³

La Romanza en Sol Mayor Op. 40 presenta un diálogo fluido e ininterrumpido entre el instrumento solista y la orquesta integrada por cuerdas, flauta, 2 oboes, 2 fagotes y 2 trompas; marcada como Andante, tiene una atmósfera pastoril escrita con estilo vocal de la escuela italiana.¹⁰⁴ Cabe señalar que entre los años de 1798-1802 conoció a tres violinistas

¹⁰⁰ Viana, Juan Manuel, *Ludwig van Beethoven (1770-1827), Romanzas para violín y orquesta en Sol Mayor, op. 40 y en Fa Mayor op. 50*, 2006, Recuperado el 20 de noviembre de 2018, de <http://www.orcam.org/media/docs/Notas%202005-2006%2013%.pdf>

¹⁰¹ Swafford, Jan, pp. 659-660.

¹⁰² Ídem.

¹⁰³ Viana, Juan Manuel, *Ludwig van Beethoven (1770-1827), Romanzas para violín y orquesta en Sol Mayor, op. 40 y en Fa Mayor op. 50*, 2006, Recuperado el 20 de noviembre de 2018, de <http://www.orcam.org/media/docs/Notas%202005-2006%2013%.pdf>

¹⁰⁴ Ídem.

prominentes: Kreutzer, Amenda y el mulato Bridgetower, quienes pudieron inspirar tanto las sonatas para violín y piano como las dos romanzas para violín y orquesta.

Las piezas pudieron ser una reafirmación o ensayo de los conocimientos que obtuvo de Salieri en 1798, acerca de musicalizar textos italianos; mismo año en que escribió la *Sonata Patética*. Es destacable que las dos sonatas que siguieron a dicha partitura, regresaron a un carácter más ligero y cálido. Luego de componer partituras agresivas y audaces, tendió a componer obras más suaves.¹⁰⁵ Por otro lado alrededor de los años en que compone la *Romaza Op. 40*, su ánimo fue bipolar acentuado por el tormento de la pérdida del oído.

En noviembre de 1802, Beethoven recibió una carta de Breitkopf & Härtel y se comprometió con la publicación de nuevas partituras, aceptó publicar las *Variaciones para piano Op. 34* y *35* y señaló que le gustaría publicar más de sus composiciones. En la carta de respuesta, la editorial indicó que el *Op. 29* ya estaba impreso; sin embargo, declinó quedarse con las dos *Romanzas para violín Op. 40 y 50*. Aunque las romanzas son de extrema belleza lírica, Härtel no quiso pagar por una obra orquestal de género atípico para la época, con muchas más notas que una obra para piano.¹⁰⁶

El contraste que se escucha en la *Romanza en Sol*, entre solo y orquesta, denota una individualidad de caracteres musicales. De 1803 a 1812 escribió la mayoría de sus famosas obras para orquesta y evolucionó a través de ellas, con un nuevo "ideal sinfónico" que también inspiró la mayor parte de su música no orquestal.¹⁰⁷

Para Szigeti, la *Romanza en Sol mayor* con la exposición del tema por parte del violín solo, con cuerdas dobles, da la idea de una polifonía violinística sin acompañamiento; concepción que no volverá a aparecer, ni en el *Concierto en Re mayor*.¹⁰⁸

¹⁰⁵ Swafford, Jan, p. 368-369, 380.

¹⁰⁶ Ídem, pp. 468, 4470-471.

¹⁰⁷ Johnson, Douglas; Burnham, Scott G.; Drabkin, William; Kerman, Joseph; Tyson, Alan; "Beethoven Ludwig, van", recuperado el 5 de enero de 2019, en <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40026>.

¹⁰⁸ Viana, Juan Manuel, *Ludwig van Beethoven (1770-1827), Romanzas para violín y orquesta en Sol Mayor, op. 40 y en Fa Mayor op. 50*. 2006, Recuperado el 20 de noviembre de 2018, de <http://www.orcam.org/media/docs/Notas%202005-2006%2013%.pdf>

2.3. Aspectos formales.

2.3.1. La Romanza.

Der Romanze según el *Diccionario Harvard de Música*, es una balada de naturaleza folklórica que en los siglos XVIII y XIX, solía ser una obra instrumental de carácter lírico, en *tempo lento*, con frecuencia de forma ABA, rondó o variaciones; podemos encontrar ejemplos de esta forma musical como parte de sinfonías en Haydn, o en obras con diversos movimientos como en el *Concierto para piano en Re menor K. 466* de Mozart.¹⁰⁹

En el *Diccionario Grove on line*, nos mencionan que Romanza es el término en italiano que se usó como título de piezas en diversas formas musicales del siglo XIX y tuvo gran aceptación en Francia, Italia y en Alemania como *Romanze*. El título tiene una connotación llena de sentimentalismo, evocadora de la inspiración propia del autor, sin una aplicación formal estricta. El término puede ser utilizado en música vocal o instrumental.¹¹⁰

En el caso de la *Romanza para violín y orquesta en Sol Mayor no. 1, Op. 40*, observamos que es una pieza instrumental, de carácter lírico, en *tempo lento*, marcada como Andante, con una forma rondó (ABACA).¹¹¹

2.3.2. El Rondó.

El rondó es una danza con forma musical de varias partes de origen Francés con el nombre de *Rondeau*, se refiere a una pieza de canto en la cual se repetían diferentes versos con la misma tonada y se contestaban con un estribillo que no se alteraba. Las primeras partituras fueron ternarias (ABA), evolucionó en la etapa preclásica y clásica a la partitura con cinco partes o más, como sucedió en algunas partituras de W.A. Mozart. Esta forma musical se incluyó en algunas óperas italianas. Existen *rondoes* independientes, como pieza única de

¹⁰⁹ Randel, Don, Michael, “*Romanze*”; p. 971.

¹¹⁰ Bourne, Joyce (Ed.), “Romance”, recuperado el 20 de noviembre de 2018, de <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199578108.001.0001/acref-9780199578108-e-7690?rskey=scGEFH&result=2>.

¹¹¹ Viana, Juan Manuel, *Ludwig van Beethoven (1770-1827), Romanzas para violín y orquesta en Sol Mayor, op. 40 y en Fa Mayor op. 50*. 2006, Recuperado el 20 de noviembre de 2018, de <http://www.orcam.org/media/docs/Notas%202005-2006%2013%.pdf>.

concierto, en cuyo caso inician con introducciones lentas. Los compositores que más usaron esta forma musical fueron C.P. E Bach, Mozart, Gluck y Beethoven. Durante la época romántica el rondó gozó de popularidad como pieza de despliegue virtuoso, como en las partituras de Mendelssohn, Chopin y Liszt.¹¹²

A partir de 1770, el rondó se convirtió en el *finale* habitual del concierto, de la sinfonía concertante, de numerosas sonatas, de música de cámara y sinfonías. El diseño de rondó ABACA, es frecuente en movimientos en *tempo lento* del Clasicismo y del Romanticismo.¹¹³

Según Don Michael Randel, la forma rondó, es una composición musical basada en el principio de reaparición de un tema o sección en la tonalidad principal. El tema o sección principal (A) alterna con secciones secundarias llamadas coplas o episodios (B, C, D, etc.); frecuentemente la pieza finaliza con la sección (A). El estribillo o sección A puede estar en forma binaria.¹¹⁴

En la *Romanza no. 1 Op. 40* alternan pasajes de *solo* contra el *tutti*, lo que hace fácil para el escucha la delimitación del inicio y final de cada sección. Es una forma típica rondó (ABA'CA'), con las características expresivas y líricas de *Der Romanze*. Encontramos que la sección principal (A) comienza con la exposición del tema interpretado por el solista mediante el uso de dobles cuerdas, a lo que responde la orquesta con la misma melodía que es interpretada por la flauta y los violines mientras que el *tutti* toca los acordes (*figura 9*). Enseguida, se presenta una variación descendente del tema (*figura 10*); al término del solo, la orquesta presenta el mismo tema y después una extensión cadencial de cuatro compases (V-I- II-V-I-V-I-II-V-I) (*figura 11*).

La segunda sección (B) es un solo con cierto virtuosismo, con el acompañamiento orquestal muy poco elaborado, casi un recitativo; nuevamente presenta una extensión cadencial de cuatro compases en la que omite el II grado, liga esta sección con la siguiente parte mediante

¹¹² Randel, Don, Micheal, "Rondó"; p. 973.

¹¹³ Viana, Juan Manuel, *Ludwig van Beethoven (1770-1827), Romanzas para violín y orquesta en Sol Mayor, op. 40 y en Fa Mayor op. 50*, 2006, Recuperado el 20 de noviembre de 2018, de <http://www.orcam.org/media/docs/Notas%202005-2006%2013%.pdf>.

¹¹⁴ Randel, Don, Michael, "Rondó"; p. 973.

un compás y medio en el que el violín hace una escala en re menor para volver a repetir la sección A con nuevo acompañamiento en la segunda voz del violín solista. Usa el mismo patrón de alternancia entre solista y orquesta, así como los cuatro compases de extensión cadencial.

figura 9 (exposición).

figura 10. Violín (variación descendente).

figura 11. Partitura orquestal (extensión cadencial).

La tercera sección (C) es la parte climática de la pieza, una parte muy enérgica que semeja una marcha (ritmos con puntillo), se escribió en tonalidades menores que la hace tensa y contrasta con los temas dulces de A y B.

Para terminar, se presentan nuevamente los compases iniciales reconocidos como A con variación con pasajes virtuosos de rápidas escalas, el solista tiene mayor libertad en la ejecución musical; la orquesta no repite el tema presentado por el violín, se limita a hacer acompañamiento. Enseguida hay dos compases de extensión cadencial (V-I-II-V-I) y pasa a la *coda* de ocho compases, en donde el acompañamiento orquestal nos recuerda motivos de la extensión cadencial y del tema principal.

A COMPÁS: 1-20			B COMPÁS: 20- 36			A' COMPÁS: 36-56			C COM- PÁS 56- 75	A' COMPÁS: 75-92			
TEMA 1-8 Tema de 4 com- pases, con repeti- ción a cargo de la orques- ta.	TEMA' 8-16 Tema de 4 com- pases, con repeti- ción a cargo de la orques- ta.	EXT. CA- DEN- CI- AL 16-20	COPLA Sección virtuosa a cargo del solista.			TEMA 36-44 Tema de 4 com- pases, con repeti- ción a cargo de la orques- ta.	TEMA' 44-52 Tema de 4 com- pases, con repeti- ción a cargo de la orques- ta.	EXT. CA- DEN- CI- AL 52-56	COPLA Sección virtuosa a cargo del solista.	TEMA 75-79 Tema de cuatro com- pases.	TEMA' 79- 83 -Tema de cuatro compases -Dos compases de extensión cadencial ejecutado por la orquesta. Compás: (83-85)	CODA 85-92	
S O L O	O R O L U O	S O L U O	O R Q U E S T A	SOLO CON ACOMPA- ÑAMIEN- TO			S O L O	O R O L U O	S O L U O	O R Q U E S T A	SOLO CON ACOM- PA- ÑAMIE N-TO	SOLO CON ACOM- PA- ÑAMIEN -TO	SOLO CON ACOM- PA- ÑAMIEN- TO
TONALIDADES QUE USA:													
Sol mayor, Mi menor, Re mayor, La menor.			Sol mayor, Si menor, Re mayor.			Sol mayor, Mi menor, Do mayor.			Mi menor, Si menor, La menor, Sol mayor.	Sol mayor, Mi menor, Re mayor.		Sol mayor	

2.4. Sugerencias de interpretación.

El principal afecto que quisiera representar en esta pieza es un cálido amor, las dobles cuerdas del inicio a cargo del solista son muy importantes en el discurso musical, porque la parte orquestal será la que imite no sólo la misma melodía, si no, la dulzura con la que se interprete la frase. Sugiero poner especial atención en el estudio de los primeros compases, antes de ejecutar las primeras notas propongo: respirar calmadamente, cantar internamente la melodía inicial y preparar segundos antes la sensación afectiva en el cuerpo; esto puede ayudar a la fluidez en el resto de la pieza.

Steinitzer, comenta que la tonalidad de Sol mayor puede tener diferentes connotaciones en Beethoven, una de ellas es expresar la “*apacible quietud del espíritu*”. Según la fuente consultada, Beethoven confió sus pensamientos más sensibles y sublimes a dicha tonalidad, ejemplos de lo descrito en su música son el segundo movimiento del *Concierto para violín* y el segundo movimiento de la *Novena Sinfonía*.¹¹⁵

Para mi, la *Romanza Op. 40*, representa en el mundo emocional un acogedor amor que contrasta con la parte C que es enérgica y marcial, pero que conserva tranquilidad. El compositor escribió dicha sección en mi menor. Steinitzer ubica dicha tonalidad como un tono melancólico o varonil.¹¹⁶ Considero que, esta sección es de un tono guerrero: usa ritmos con puntillo y emplea una combiación de *martelé* con *staccato*, que vulgarmente los violinistas conocemos como “cuchareado”, arcada que reafirma el aspecto estoico de la sección.

Sugiero que antes de abordar la pieza se estudien en una escala o en cualquier estudio para violín, por ejemplo el *Estudio no. 2 de Kreutzer* cada una de las técnicas de arco empleados en esta pieza (*martelé*, *staccato*, *dulcísimo legato*, etc.). También hacer énfasis en la afinación y los movimientos melódicos y armónicos que se forman con las dobles cuerdas cuando se presentan dichos pasajes.

¹¹⁵ Steinitzer, Max, p. 62.

¹¹⁶ Ídem, p. 68.

3. Sonata para violín y piano en la mayor de César Auguste Jean Guillaume Hubert Franck.

3.1. Vida y obra del autor.

3.1.1. Romanticismo tardío: Francia.

El movimiento romántico en la música surgió a final del siglo XVIII como consecuencia del enciclopedismo y de la filosofía del grupo alemán conocido como el círculo de Jena y perduró hasta las primeras décadas del siglo XX. Se aplican términos como “prerromántico” para la etapa inicial del periodo y “romántico tardío” para el último periodo.¹ Dos acontecimientos históricos en Europa Occidental que delimitan este periodo son: la Revolución francesa de 1789 y el estallido de la Primera Guerra Mundial en 1914. Desde el punto de vista musical, el Romanticismo comenzó con la Tercera Sinfonía “*Heróica*” de Ludwig van Beethoven, que marcó en el compositor un punto de inflexión entre el estilo clásico y romántico. El periodo concluyó con las partituras orquestales de Claude A. Debussy (1862-1918) en París.²

“El romanticismo...representó una reacción contra los valores de racionalidad y universalidad de la Ilustración. Exaltaba la subjetividad, la espontaneidad y el poder de las emociones. En la música romántica las estructuras y sonoridades más abiertas tendían a sustituir o modular las formas y los patrones armónicos de finales del siglo XVIII...”³

Los filósofos del círculo de Jena consideraron que los ideales del arte griego eran más limitativos que inspiradores, creían en un arte más vibrante “*desde el punto de vista espiritual*” que el arte Clásico y ellos fueron los que le dieron el nombre de *Romantik*, en alemán. Entre dichos pensadores se encuentran: August Wilhelm von Schlegel (1767-1845), Friedrich von Schlegel (1772-1829), Ludwig Tieck (1773-1853), Friedrich Schlegel (1768-1834), Friedrich Schelling (1755-1854).⁴ También participaron filósofos como T.A. Hoffmann (1776-1822) en Alemania, Francois-René de Chateaubriand (1768-1848) en Francia y Guissepe Mazzini (1805- 1872) en Italia.

¹ Samson, Jim, “Romanticism”, recuperado el 7 de febrero de 2019, de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23751>.
Randel, Don, Michael, p. 970.

² Frish, Walter, p.11.

³ Ídem, pp. 23-24.

⁴ Ídem, pp. 18, 25-26.

A Carl Maria von Weber (1786- 1826), se le considera el fundador de la ópera romántica alemana con *Der Freischütz (El cazador furtivo)*, la cual usa diálogos en alemán con temas folklóricos. A partir de dicha ópera, inició la escuela de compositores influidos por el pensamiento y la literatura romántica como: Gioachino Rossini (1792-1868) con *Wilhelm Tell* y el *Barbero de Sevilla*; Franz Schubert (1797-1828) y sus *lieders* basados en poemas de Goethe, Heinrich Heine (1797-1856), Schiller, etc.; Hector Berlioz (1803-1869) con la *Symphonie fantastique: Épisode de la vie d'un artiste...en cinq parties*; Felix(sic) Mendelssohn (1809-1847) con *A Midsummer Night's Dream (Sueño de una noche de verano)*; Frédéric (sic) Chopin (1810-1849) y sus polonesas con las que evoca a su patria; Robert Schumann (1810-1856) con la *Kresleriana* y Franz Liszt (1811-1886) con sus rapsodias húngaras y sus poemas sinfónicos. A los anteriores compositores vieneses interesados en la estructura formal de la música y que transmitieron encanto y perfección, se les tachó de faltos de pasión, audacia y libertad de expresión. Beethoven escapa de dicha idea e influyó primordialmente a Berlioz y Wagner en las prácticas musicales del siglo XIX.⁵

La mayor parte de los compositores del Romanticismo escribieron partituras de pequeñas dimensiones: danzas, fantasías, baladas, intermezzos, etc. La música se caracterizó por el rompimiento de las estructuras clásicas, por consiguiente creció el poema sinfónico con base a un programa, cuento o leyenda; persiguieron efectos extremos de expresión utilizando un espectro armónico amplio, nuevas texturas y colorido tonal; se empeñaron en plasmar en música aspectos psicológicos o emocionales de sus propias vivencias o de historias fantásticas.⁶

Una de las cuestiones que más preocupó al compositor romántico no sólo fue si la música podía comunicar, si no ¿cómo? y ¿qué? comunicaba. La música tuvo un papel importante en la estética del Romanticismo debido a su aparente pureza y abstracción. Para Hoffmann: “la música instrumental, en especial la de Beethoven, era la más romántica de las artes, porque su objeto era indeterminado e inconmensurable”.⁷ El término “música absoluta” fue acuñado por Wagner en la década de 1840, para definir y criticar a la música instrumental que era

⁵ Randel, Don, Michael, pp. 970-971. Plantinga, Leon, p.34.

⁶ Plantinga, Leon, pp. 29-32.

⁷ Frish, Walter, p. 113.

infinita e imprecisa de expresión; según este compositor, la “música pura” tenía que dejar paso al drama musical, en el que estaban integradas el arte sonoro, la música vocal y el texto; la música instrumental debía servir al texto. Franz Liszt prefirió escapar de la música “absoluta” por la música “programática”, que era música instrumental y buscó representar algún tipo de contenido narrativo, generalmente con ayuda de un documento escrito, llamado “programa”.⁸

Liszt y Wagner requirieron de temas conocidos, héroes reales o ficticios de la literatura mundial y de leyendas. Un tema al que los compositores volvían constantemente era la historia de *Fausto* de Goethe, símbolo perfecto de la nueva independencia de la humanidad, representó al ser humano como un visionario, cuya búsqueda del conocimiento del mundo y del yo no admitía ninguna influencia restrictiva. Sin embargo, los programas no se limitaban a los héroes de la literatura mundial, para algunos compositores fue el intento de expresar las bellezas y los terrores de la naturaleza; para otros, fue la invocación de un pasado glorioso e idealizado o de un mundo de sueños exóticos, de cuentos y leyendas que se convirtió en su realidad alternativa, el más común de todos, fueron los temas nacionalistas.⁹

Así, el arte musical se separó cada vez más de las instituciones sociales existentes y los compositores se inclinaron al individualismo. Los estilos de bravura de compositores posclásicos como Hummel y Weber estaban íntimamente ligados al surgimiento del concierto público; se desarrolló la carrera de virtuosos como Niccolò Paganini (1782-1840) y Franz Liszt. La categoría "poética" se extendió más allá de cualquier género literario o musical, abrazó la expresión del idealismo elevado al que aspiraban los románticos: el intento de elevar el arte a un poderoso estado metafísico. La combinación de música y poesía como en Schubert y Schumann, pioneros del movimiento del *lied* inspirados en versos de Schiller, Goethe, Heine, etc.¹⁰

La *Sinfonía fantástica* de Berlioz, tuvo un papel fundamental en la música de programa, contiene elementos del pensamiento romántico ya que capta un abanico de sentimientos y

⁸ Ídem, p. 114.

⁹ Samson, Jim, “Romanticism”, recuperado el 7 de febrero de 2019, de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23751>.

¹⁰ Ídem.

estados de ánimos extremos; utiliza la *idée fixe* (idea fija), que es un tema obsesivo que aparece a lo largo de toda la sinfonía y que representa a la persona amada; la *Fantástica* está llena de estados de melancolía y ensoñación, interrumpidos por momentos de alegría compulsiva o pasión desenfrenada, con tendencia a la furia por celos para volver a la ternura. La pieza representa otra preocupación romántica: la del anhelo o deseo no realizado.¹¹ Es importante mencionar la trascendencia de la *Fantástica* ya que César Franck, adoptó las técnicas de transformación temática y de repetición cíclica (*idée fixe*).¹²

Otro filósofo importante del romanticismo fue Arthur Schopenhauer (1788-1860), quien fue fundamentalmente pesimista, consideró el anhelo como un estado inevitable de sufrimiento en la vida. Postuló una fuerza elemental que llamó “voluntad”, un deseo o impulso ciego, que anhela ser satisfecho, pero nunca llega a serlo: “*Toda voluntad está basada en la necesidad, y por ende en el sufrimiento*”, escribió Schopenhauer.¹³

Richard Wagner, en *Tristán e Isolda* se basó en el pensamiento de dicho filósofo, captó la situación de los amantes con música que denota anhelo, sufrimiento, angustia y pasión; para lograr tales emociones, hizo uso de cromatismos. Para representar al héroe utilizó un acorde de sexta aumentada sobre el sexto, séptimo, segundo grados y cuarto ascendido, acorde hoy conocido en el ámbito de los conocedores de la armonía, como el acorde de “*Tristán*”.¹⁴

La propuesta nacionalista es una manifestación del romanticismo, este concepto fue pregonado desde Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) y después fue adoptado y transmitido por Johann Gottfried Herder (1744-1803): *el "espíritu de la nación", se materializa en el pueblo*. A medida que avanzó el siglo, se cultivó activamente una diferenciación cada vez más clara entre los estilos nacionales, así escuchamos música de: Italia, Alemania, Francia, Rusia y Europa Central Oriental. Los proyectos nacionalistas fueron promovidos por instituciones musicales: teatros y editoriales, aparecieron historias propias de cada territorio: mitos y leyendas.¹⁵

¹¹ Frish, Walter, p. 30.

¹² Ídem, p. 218.

¹³ Ídem, p. 30.

¹⁴ Ídem, pp. 20, 30.

¹⁵ Samson, Jim, “Romanticism”, recuperado el 7 de febrero de 2019, de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23751>.

En la música de cámara se respetaron los aspectos formales del clasicismo, las composiciones de Schubert, Schumann, Mendelssohn y Johannes Brahms (1833-1897), reafirmaron lo denominado “música pura” según el modelo que dejaron Haydn, Mozart y sobre todo Beethoven. Lo anterior explica, que los defensores de la música de programa como Berlioz, Liszt y Wagner, no la abordaran.¹⁶

Alrededor de 1800, se dio un resurgimiento de la música instrumental, hasta entonces considerada al servicio de la música vocal como acompañamiento. Por lo tanto, incapaz de una expresión independiente que sólo podía representar estados emocionales concretos predefinidos como en la teoría de los afectos del siglo XVII; o imitar fenómenos externos como pájaros, tormentas, etc. Dichas ideas comenzaron a cambiar en las últimas décadas del siglo XVIII. En 1785 Michel-Paul Guy de Chabanon (1730-1792) argumentó a favor de la música instrumental exponiendo que podía expresar directamente las emociones y complacer sensorialmente al oído.¹⁷

En Francia postrevolucionaria del año de 1830 se estableció la disolución de las cortes, el poder ahora lo tenía una creciente clase burguesa: banqueros, fabricantes y comerciantes que dieron sustento a la revolución industrial. Muchas de las medidas represoras de los regímenes anteriores fueron abolidos y Francia durante un tiempo mostró tolerancia hacia las ideas liberales.¹⁸

En Francia tardó en aparecer un movimiento identificable como romántico, debido a un cierto aislamiento cultural y la influencia de las *academies* que limitaron la penetración de las nuevas teorías literarias y artísticas hasta bien entrado el siglo XIX; la dictadura, tanto revolucionaria como la napoleónica se mostró hostil a los principios románticos en materia artística. La música para los franceses tenía un significado casi exclusivamente operístico. En la década de 1830 el público francés estuvo familiarizado con el drama musical a través de las óperas de Luigi Cherubini (1760-1842), Gaspare Luigi P. Spontini (1774-1851),

¹⁶ Suárez, Urtubey, Pola, p. 230.

¹⁷ Frish, Walter, pp. 32-33.

¹⁸ Plantinga, Leon, p. 185.

Gioachino Rossini e incluso Weber. En París hubo una aceptación de la música de Beethoven que fue desconocida hasta antes de 1820, el mencionado autor tenía una reputación extravagante y desordenada, a fin a los ideales románticos.¹⁹

El romanticismo francés está representado por los escritores Chateaubriand, Alphone de Lamartine (1790-1869), Victor Hugo (1802-1885), Alexandre Dumas padre (1802-1870) e hijo (1824-1895), Geoge Sand (1822-1876) y Jules Gabriel Verne (1828-1905). Los comentarios de Victor Hugo reflejan las características de la música romántica que, con frecuencia, fue difícil de escuchar y rompió las reglas tradicionales para representar contrastes emocionales.²⁰

En la segunda mitad del siglo XIX hubo un entusiasmo especial por escuchar la música alemana, sobre todo las composiciones de Beethoven, Schumann y Mendelssohn; por tal motivo, la sociedad francesa culta decidió formar agrupaciones que fomentaron las diversas manifestaciones musicales, tales como: La *Société de l'Harmonie Sacrée*, que se dedicó a la presentación de obras de Händel y de J. S. Bach. En 1871 se creó la *Société Nationale de Musique*, cuya función era interpretar las partituras no-operísticas de sus fundadores que son los pilares de la música instrumental francesa: el profesor de canto Romain Bussine (1830-1899) y el compositor Camille Saint Saëns.²¹ Posteriormente se sumaron Charles Francois Gounod (1818-1893), Georges Bizet (1838-1875), César Franck, Emmanuel Chabrier (1841-1894), Gabriel Fauré (1845-1924), Alexis de Castillon (1838-1873), Henri Duparc (1848-1933), Vincent D'Indy (1851-1931) y Ernest Chausson (1855-1899);²² cuyas premisas fueron difundir la música identificada como francesa, en detrimento de la alemana, así como apoyar menos a la música vocal.

¹⁹ Ídem, p. 223.

²⁰ Frish, Walter, p. 29.

²¹ Plantinga, Leon, p. 472.

²² Suárez, Urtubey, Pola, p. 232. Dufourcq, Norbert, p. 178.

3.1.2. Primeros años.

César Franck nació en Lieja, el 10 de diciembre de 1822.²³ Según el Diccionario *Grove on line*, los orígenes culturales de Franck son controvertidos ya que antes de 1830, Lieja formó parte del Distrito Valón de Francia, luego integró lo que hoy es Bélgica. Su padre Nicolás-José, originario de Gemmenich, cerca de la frontera alemana era empleado menor, en el momento del nacimiento de su hijo mayor no tenía trabajo: fue irresponsable, ambicioso y explotó a César Franck a una edad temprana, lo que tal vez, contribuyó a la maduración tardía de sus dones como compositor.²⁴

En octubre de 1830, su padre lo inscribió en el Conservatorio de Lieja, donde ganó rápidamente concursos: el de solfeo en 1832 y el de piano en 1834. Desde 1833 hasta 1835 estudió armonía con Joseph Daussoigne-Méhul (1790-1875). Su padre organizó en la primavera de 1835, una serie de conciertos en Lieja, Bruselas y Aquisgrán. Las composiciones más antiguas de Cesar Franck son piezas de exhibición y fantasías operísticas.²⁵

En mayo de 1835, cuando el compositor tenía 12 años, concluyó los estudios musicales en su ciudad natal; por tal motivo, la familia se mudó a París para satisfacer los deseos del padre de conseguir el éxito de su hijo como instrumentista del órgano y del piano, por lo que intentó que ingresara al Conservatorio de París, pero no lo admitieron por ser extranjero; se hicieron los trámites de nacionalización y estudió piano con Pierre Joseph Guillaume Zimmermann (1785-1853) y contrapunto con Fernand Leborne (1862-1929), así logró ganar premios en 1838 (piano) y 1840 (contrapunto); estudió órgano con Francois Benoist (1794- 1878) lo que produjo un segundo premio de órgano (1841). Hasta antes de 1843 había compuesto piezas para piano solo, dúos *concertantes* a cuatro manos, caprichos, fantasías e hizo transcripciones.²⁶ De 1842 a 1844 escribió: *Egloga op. 3*, *Balada op. 9*, tres tríos bajo el título de *Obra 1*, dedicados a Leopoldo I, rey de Bélgica, por petición del padre.²⁷

²³ D'Indy, Vicent, p. 7.

²⁴ Trevitt, John; Fauquet, Joël-Marie; “Franck, César (-Auguste-Jean-Guillaume-Hubert)”, recuperado el 5 de febrero de 2019, de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10121>.

²⁵ Ídem.

²⁶ D'Indy, Vicent, pp. 9-11.

²⁷ Trevitt, John; Fauquet, Joël-Marie; “Franck, César (-Auguste-Jean-Guillaume-Hubert)”, recuperado el 5 de febrero de 2019, de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10121>.

En el verano de 1843, César Franck empezó a trabajar en el oratorio bíblico *Ruth* que completó en 1845, se estrenó sin éxito el 4 de enero de 1846 en la sala del Conservatorio de París. Su carrera como virtuoso estaba en declive, empeoraron las relaciones con su padre y durante el verano de 1846, a los 24 años abandonó la casa materna. Se sostuvo mediante la impartición de clases privadas y de enseñar en varias escuelas públicas e instituciones religiosas de la ciudad; obtuvo el puesto de organista en la Iglesia de *Notre Dame de Lorette* en 1847.²⁸

Según D'Indy, las primeras influencias musicales que tuvo Franck fueron los compositores franceses del siglo XVIII: Pierre Alexander Monsigny (1729-1817) de quien admiró la partitura *Desèrteur*, Nicolas Dalayrac (1753-1809) en cuyas óperas buscó temas para sus primeras fantasías de piano (dos fantasías sobre *Gulistan*), André Gretry (1741-1813) y Méhul.²⁹

3.1.3. Años de juventud.

Cuando el compositor dejó su hogar se enamoró de Félicité Sallot Desmousseaux. A pesar de la oposición de sus padres por ser una mujer dedicada al teatro se casó el 22 de febrero de 1848 en la Iglesia *Notre Dame de Lorette*, en pleno fuego de la insurrección. Durante este periodo escribió un poema sinfónico titulado *Ce qu'on entend sur la montagne* (Lo que oímos en la montaña) y la ópera *Le valet de ferme* (El criado de granja) compuesta en 1851.³⁰

En 1851 obtuvo el puesto de organista de *St. Jean-St François*, que poseía un órgano primitivo, construcción de Cavallé-Coll (1811-1899), probablemente durante este periodo extendió su técnica, particularmente en el uso del pedal y desarrolló la improvisación.³¹

El inicio de una segunda etapa musical en la carrera de Franck se atribuye al nombramiento como organista de la recién terminada Basílica de *Ste. Clotilde* a principios de 1858.³²

²⁸ Ídem.

²⁹ D'Indy, Vincent, p. 58.

³⁰ Trevitt, John; Fauquet, Joël-Marie; "Franck, César (-Auguste-Jean-Guillaume-Hubert)", recuperado el 8 de febrero de 2019, de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10121>. D'Indy, Vincent, pp. 14-15.

³¹ Trevitt, John; Fauquet, Joël-Marie; "Franck, César (-Auguste-Jean-Guillaume-Hubert)", recuperado el 8 de febrero de 2019, de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10121>.

³² D'Indy, Vincent, p. 16.

Escribió música religiosa incluida la *Misa para tres voces* a las que más tarde añadió el famoso *Panis angelicus*³³ y *seis piezas para órgano Op. 16-21* de 1862 en las que se observa la búsqueda de nuevas sonoridades.³⁴

En esta fase se influenció de Bach, Beethoven, Christoph Willibald Ritter von Gluck (1714-1787), Schumann, Schubert, Cherubini y de Charles Valentin Alkan (1813-1888), a quien consideró como un poeta del piano. D'Indy hace hincapié en la influencia que ejerció en su maestro el genio de Bonn y ubica a C. Franck como continuador de la herencia Beethoveniana.³⁵

Liszt, fue amigo de Franck y campeón en concursos de piano junto a él, refirió a las *Seis pièces*, dignas de un lugar al lado de las obras de Bach. En esta etapa compuso una serie de piezas cortas de órgano (publicadas póstumamente) y varios motetes, el oratorio *Les sept paroles du Christ*, que quedó en manuscrito y tres cantatas: la *Cantique de Moïse*, la *Plainte des israélites* y la *tour de Babel*. En este periodo creativo sentó las bases de un fenómeno notable de la cultura francesa del siglo XIX: el grupo de discípulos conocido como *bande à Franck*.³⁶ Entre sus alumnos más destacados podemos mencionar a los compositores: Henri Duparc, Ernest Chausson, Arthur Coquard (1846-1910) y Vincent D'Indy.³⁷

En la segunda parte de su vida compuso la mayor parte de su producción religiosa, también escribió algunos *lieder*, un ensayo de oratorio, y *Redención*. Probablemente él sea de los pocos compositores del siglo XIX que hizo música religiosa.³⁸ Según D'Indy, *Rédemption* de 1872 fue el primer trabajo en el que Franck aplicó sus principios de "arquitectura tonal"; hay pasajes en el primer interludio sinfónico que sugieren su lenguaje armónico maduro. La primera actuación de *Redención* tuvo lugar sin éxito el 10 de abril de 1873, Duparc y D'Indy

³³Trevitt, John; Fauquet, Joël-Marie; "Franck, César (-Auguste-Jean-Guillaume-Hubert)", recuperado el 8 de febrero de 2019, de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10121>.

³⁴Plantinga, Leon, p. 474.

³⁵D'Indy, Vincent, pp. 7-8, 53-54, 58-59.

³⁶Trevitt, John; Fauquet, Joël-Marie; "Franck, César (-Auguste-Jean-Guillaume-Hubert)", recuperado el 8 de febrero de 2019, de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10121>.

³⁷Plantinga, Leon, p. 473. D'Indy, Vincent, p. 20.

³⁸D'Indy, Vincent, pp. 83, 85.

insistieron a su maestro en remodelarla y el trabajo revisado finalmente logró un verdadero éxito seis años después de su muerte.³⁹

3.1.4. Últimos años.

El maestro francés leyó apasionadamente a Richard Wagner (1813-1883), aunque no se le consideró un wagneriano de su tiempo.⁴⁰ En noviembre de 1874 escuchó el *Preludio* de *Tristán e Isolda*, cuya influencia directa se refleja posteriormente en sus composiciones para órgano y orquesta, especialmente en la obertura de la quinta *Béatitude* y en *Les Eolides* de 1876.⁴¹ Esta experiencia parece que fue un factor decisivo en la evolución posterior hacia un lenguaje cromático.⁴²

César Franck dejó de escribir durante cerca de cuarenta años para el instrumento al cual se dedicó como virtuoso en su juventud, hacia el final de su vida en 1884 retomó el deseo por crear nuevas piezas para piano.⁴³ César Franck entró en una fase creativa e intensa que duró hasta su muerte.⁴⁴

En 1878 trabajó en el oratorio *Les Béatitudes*, que inició en 1869 y que retomó en 1875 hasta su finalización en julio de 1879. Escribió *Les Trois pièces* para la inauguración del órgano Cavaillé-Coll en el *Palais du Trocadéro*. En 1879 comenzó el *Quinteto en fa menor para piano* (1879), poco después comenzó otro oratorio: *Rébecca* y más tarde *Hulda*. Luego siguieron otros dos poemas sinfónicos: *Le chasseur maudit* y *Les Djinns*, este último, junto con el *Quinteto*, marcó el despertar de su interés por el piano, encontró una expresión adicional en *Prélude, Coral et fugue* y *Variations symphoniques*. El 6 de agosto de 1885 fue galardonado con la cruz de *Légion d'Honneur*; un año después, lo eligieron como presidente

³⁹ Trevitt, John; Fauquet, Joël-Marie; “Franck, César (-Auguste-Jean-Guillaume-Hubert)”, recuperado el 10 de febrero de 2019, de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10121>.

⁴⁰ D'Indy, Vincent, p. 60.

⁴¹ Trevitt, John; Fauquet, Joël-Marie; “Franck, César (-Auguste-Jean-Guillaume-Hubert)”, recuperado el 10 de febrero de 2019, de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10121>.

⁴² Plantinga, Leon, p. 474.

⁴³ D'Indy, Vincent, p. 73.

⁴⁴ Trevitt, John; Fauquet, Joël-Marie; “Franck, César (-Auguste-Jean-Guillaume-Hubert)”, recuperado el 10 de febrero de 2019, de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10121>.

de la *Société Nationale*. Las composiciones de ese verano son la *Sonata para violín en La mayor* y el poema sinfónico *Psyché*, con tendencia al erotismo.⁴⁵

El año 1887, además de escribir un segundo *Trío para piano, violín y violonchelo*, hizo los primeros bocetos para la *Sinfonía en Re menor* (1888). Comenzó también, el *Cuarteto de cuerdas* que usa lenguaje armónico-contrapuntístico. Sus trabajos finales escritos durante el verano de 1890 fueron los *Tres corales para gran órgano* y una colección de 59 piezas para armonio.⁴⁶

Murió el 8 de noviembre de 1890 de pleuresía (enfermedad del aparato respiratorio), que se complicó por los malos cuidados que tuvo, debido a un accidente de transporte que ocurrió meses anteriores. Dos días después de su defunción, Emmanuel Chabrier pronunció el discurso en el funeral, los presentes fueron Gabriel Fauré, Alfred Bruneau (1857-1934), Édouard Lalo (1823-1892) y sus numerosos discípulos.⁴⁷

Algunos compositores con influencia de César Franck fueron: Claude Debussy, Duparc quien fue uno de los renovadores del canto francés, D'Indy que empleó el *leitmotiv* y a quien inició en el arte de Bach, Beethoven y Wagner, Charles Bordes (1863-1909) uno de los restauradores de la polifonía de Palestrina (1525-1594), Charles Tournemire (1870-1939) uno de los principales improvisadores al órgano quien escribió al estilo del impresionismo, Ernest Chausson, Guillaume Lekeu (1870-1894), Pierre de Bréville (1861-1949), Deodat de Séverac (1873-1921), Albérig Magnard (1865-1914) y Gustave Samazeuilh (1877-1967).⁴⁸

3.2. Aspectos históricos.

3.2.1. La sonata.

Sonata, es una palabra de origen italiano (*suonare*) que significa sonar; se designó así desde el siglo XVI para hacer una diferenciación entre partituras que fueron compuestas para voces denominadas cantatas y las de teclado llamadas tocatas, mientras las que utilizaron

⁴⁵ Ídem.

⁴⁶ Ídem.

⁴⁷ Ídem. D'Indy, Vincent, p. 28.

⁴⁸ Dufourcq, Norbert, pp. 190-193.

instrumentos de arco o de viento se les denominó sonatas.⁴⁹ Durante alguna época se llamó sonata al movimiento inicial de una *suite*, otros autores la utilizaron como sinónimo de *suite*. En su fase inicial la sonata se denominó como *Sonata da chiesa* (de iglesia): Lento, Rápido (compuesto por lo general en estilo fugado), Lento (cantábile y homofónico) y Rápido; y *Sonata da camera* (de cámara): contaba con cuatro o más movimientos, iniciaba con un movimiento rápido que podía ser preludio y posteriormente la alternancia de movimientos rápidos con lentos, algunos con carácter de danza como el *minuet*⁵⁰ que se conservó en el tercer movimiento de la sonata clásica.

Carl Philippe Emmanuel Bach comenzó a componer sonatas en tres movimientos (rápido-lento-rápido), y se convirtió en la habitual estructura de la sonata. Los compositores del Clasicismo como Haydn y Mozart entre los más destacados desarrollaron el *Allegro de sonata* expuesto en el capítulo de Beethoven (p. 28), compositor que produjo algunos cambios en la forma, en el número de movimientos y en el lugar en que quedaría el *Allegro de sonata* dentro del ciclo de movimientos.⁵¹

3.3. Aspectos formales.

3.3.1. Sonata cíclica.

La sonata para violín de César Franck compuesta en 1886, en cuatro movimientos, se vale de un principio cíclico; según el cual, el material temático de un movimiento reaparece en los otros movimientos.⁵² La construcción cíclica consiste en dar unidad a las distintas partes del todo por medio de temas o células temáticas que aparecen modificadas en los otros movimientos. Según Dionisio De Pedro Cursá, los primeros ensayos datan del Barroco en las sonatas y *suites*, las diversas piezas que las integran son modificaciones rítmicas y melódicas de un tema en común. En Beethoven se encuentran características de la sonata cíclica en sus *Sonatas Op. 10 no. 3*, en la *Patética op. 13* y en la *Apassionata Op. 57*, se pueden encontrar rastros en sonatas de Schumann, Liszt y Brahms. Según el mismo autor, César Franck es el

⁴⁹ Mares, Roberto, p. 60.

⁵⁰ Zamacois, Joaquín, p. 167. De Pedro, Cursá, Dionisio, p. 45

⁵¹ Randel, Don, Michael, p. 1040. Zamacois, Joaquín, p. 168.

⁵² D'Indy, Vincent, p. 116. Randel, Don, Michael, p. 1041.

creador de la sonata cíclica.⁵³ El modelo cíclico de la sonata de Franck influyó a otros compositores como Debussy.⁵⁴

Conforme avanzó el siglo XIX, se utilizó cada vez más el cromatismo, se le dio impulso a pasajes brillantes en contraste con los segundos temas que expresan un aspecto trágico o doloroso. Desde el punto de vista armónico, con Franz Liszt y Richard Wagner hubo una expansión de la tonalidad, donde las modulaciones evitadas permitieron por medio de enarmonías o acordes alterados, realizar modulaciones a tonalidades más lejanas de la original. Según el *Diccionario Harvard de Música*, la elección de tonalidades novedosas, parecen dictadas por las consideraciones de color, más que por las preocupaciones de tensión tonal.⁵⁵ Sin embargo, Swafford y Steinitzer comentan, cómo Beethoven escribió en determinadas tonalidades, según el estado anímico en el que se encontraba; así mencionan que el Re menor era melancólico, sombrío de pena y tristeza; el Sol mayor, la alegría de vivir; el La mayor, un tono ligero, armonioso, juguetón, expresivo, afectuoso, alegre y consolador; el Mi bemol mayor llegó a tener mayor importancia en los temas heroicos; el Do menor era apasionado, trágico y lúgubre. Todo esto nos hace pensar, quizá en una influencia pitagórica donde los autores componían en los diferentes modos como el dórico, frigio, etc., que hacían modificar el *ethos* (moral) y el *pathos* (sentimiento) del oyente. Swafford menciona al violinista y pedagogo Francesco Galeazzi (1758-1819), quien publicó una interpretación de las tonalidades en 1796 y a la musicóloga Rita Steblin (n.1951), quien refiere que una buena parte de la teoría contemporánea sobre los caracteres o “colores” de las diferentes tonalidades, procede de la naturaleza del temperamento desigual.⁵⁶

Según lo antes descrito, las asociaciones expresivas se reúnen en torno a las tonalidades⁵⁷ y en la Sonata de César Franck, podemos observar el uso de todo el círculo de quintas, lo que la hace una partitura con diversas intensidades expresivas, que van de la obscuridad a la luz y viceversa, en la cual se va anticipando el impresionismo.

⁵³ De Pedro, Cursá, Dionisio, p. 51.

⁵⁴ Alonso, Ortego, Sergio, p. 22.

⁵⁵ Randel, Don, Michael, p. 505.

⁵⁶ Swafford, Jan, pp. 94, 336, 340-344, 346, 351, 521. Steinitzer, Max, pp. 59-69. Ver la teoría de la *Armonía de las esferas* “música de las esferas” de Pitágoras y *La República o de lo Justo* de Platón libro tercero.

⁵⁷ Swafford, Jan, p. 342.

Cuando Franck compuso la *Sonata para Violín y Piano en La mayor*, tenía 64 años. Pese a que empezó a una edad adulta la carrera de compositor, las fuentes ubican el comienzo de su fase creativa más prominente entre 1872 y 1875, que no disminuyó hasta su muerte.⁵⁸

César Franck escribió la sonata en sólo tres semanas, la cual dedicó al violinista belga Eugène Ysaÿe (1858-1931) a petición de Marie Léontine Bordes-Pène (1858-1924), pianista francesa. La sonata le llegó a Ysaÿe como regalo de bodas en septiembre de 1886, la estrenó con Bordes-Pène en Bruselas en diciembre del mismo año. En 1887 se interpretó en dos ocasiones, la segunda de ellas en la *Société Nationale de Musique* en París y apareció la primera edición a cargo de la editorial parisina Hamelle. Las primeras interpretaciones fueron bien acogidas por el público. Después de la muerte del autor, las interpretaciones de la Sonata fueron escasas, sin embargo, años más tarde la sonata adquirió un nuevo ímpetu y se volvió parte del repertorio violinístico de famosos intérpretes, incluso existen transcripciones para otros instrumentos, como la flauta y el violonchelo.⁵⁹

Franck figura como uno de los principales pioneros del renacimiento de la música instrumental francesa, fue miembro de *Société Nationale de Musique*, la cual impulsó la música de Francia. En el año de composición de la sonata se le promovió como presidente de la misma; disputó el puesto con Camille Saint-Saëns, considerado un conservador de la música.⁶⁰

Según D'Indy, Franck consideró la forma musical al servicio de la idea, y llamó a la idea el “alma de la música”, por lo cual modifica la forma según la naturaleza de la idea y quedaba asentada sobre los cimientos que constituyen la tradición natural de todo arte, es decir, la expresión y la representación de las emociones y pasiones humanas. Para D'Indy, su maestro fue un expresivo.⁶¹

Como producto del movimiento romántico, la sonata en el siglo XIX, se presentó con cuatro movimientos en algunas ocasiones, como es el caso de la partitura que estamos tratando y

⁵⁸ D'Indy, Vincent, pp. 65, 73, 107. Trevitt, John; Fauquet, Joël-Marie; “Franck, César (-Auguste-Jean-Guillaume-Hubert)”, recuperado el 10 de febrero de 2019, de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10121>.

⁵⁹ Alonso, Ortego, Sergio, pp. 20-21.

⁶⁰ Plantinga, Leon, p. 473.

⁶¹ D'Indy, Vincent, p.44.

como sucedió con algunas sinfonías de compositores románticos. La forma de *Allegro de Sonata* aparece en el segundo movimiento, en lugar de ocupar la parte inicial de la sonata; ya Beethoven en la *Sonata Claro de Luna*, presentó el *Allegro de sonata* en el tercer movimiento.

D'Indy refiere que las composiciones posteriores a *Rédemption* (1871–2) y *Les Eolides* (1875–6), incluida la *Sonata en La mayor para violín y piano*, son principalmente identificables por su preocupación por las técnicas armónicas derivadas de *Tristan und Isolde*. Un rico cromatismo es, de hecho, un rasgo consistente de sus obras maduras, aún más, de las obras de varios de sus alumnos, donde a menudo aparecen melodías relativamente diatónicas armonizadas en el estilo de Wagner.⁶²

“La armonía de Franck debe su originalidad a la abundancia de una vena melódica...se hallará que las diversas frases superpuestas, forman en esta música agregaciones de notas de una naturaleza particular...Pero, principalmente, en los dominios del ritmo...en los dominios de la arquitectura musical, donde Franck supo crearse un puesto enteramente aparte.”⁶³

La estructura melódica de la partitura está formada por tres células motívicas, la primera es la “célula generatriz” (*figura 12*), figura rítmico-melódica que está presente mediante múltiples variaciones en todo el contenido de la sonata. Las otras dos células derivadas de la primera son: Célula 2 (*figura 13*) y Célula 3 (*figura 14*).⁶⁴

figura 12. Célula generatriz 1.



figura 13. Célula 2.



figura 14. Célula 3.



La sonata está llena de cromatismos y notas agregadas a los acordes que le dan un carácter intenso y apasionado. El compositor utilizó séptimas y novenas de dominante, tonalidad

⁶² Ídem, pp. 54, 55, 65, 83, 107, 108.

⁶³ D'Indy, Vincent, p.55.

⁶⁴ Ídem, p.116.

extendida, progresiones politónicas y resoluciones evitadas; tal como lo realizó Wagner en sus óperas. Además, desde el punto de vista técnico musical, extrae de la música francesa (Debussy, Chabrier, Gounod, Chausson y Saint- Saëns) los aspectos de contrastes agógicos, que deja al auditorio en un ámbito etéreo.

3.3.2. Primer movimiento: *Allegretto ben moderato*.

El Primer movimiento: *Allegretto ben moderato* es una forma binaria (AB-A'B'-coda). El compositor ubicó el momento climático de la partitura en los compases 71 al 89 (*figura 15*), en comparación con la parte A el autor hizo pequeñas modificaciones en el ritmo lo que ocasiona una sensación de excitación y angustia que apresura la resolución a dicha tensión para llegar a la coda, incluso la indicación “*più forte e con calore*”, nos sugiere mayor intensidad.

figura 15 (clímax). Primer tema.

The musical score for the first theme climactic passage is presented in two systems. The first system features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with the instruction *sempre dolceiss.* and concludes with *più forte e con calore*. The piano accompaniment also starts with *sempre dolceiss.* and ends with *più forte*. The second system continues the piano accompaniment with the instruction *sempre cresc.*

The image displays three systems of musical notation for a sonata movement. The first system shows the beginning of the piece. The second system includes dynamic markings: *con tutta forza* and *molto rit.*. The third system includes the tempo marking *a tempo*.

A continuación se muestra el cuadro de la forma que encontré en el primer movimiento de la sonata, las tonalidades que se muestran son generales ya que existen múltiples modulaciones, incluso dentro de un mismo compás:

TEMA A COMPÁS: 1-31	TEMA B COMPÁS: 31-47	TEMA A' COMPÁS: 47-89	TEMA B' COMPÁS: 89-108	CODA COMPÁS: 108-117
-Frases de ocho compases. -Se presenta la célula generatriz (figura 12).	-Variación de la célula generatriz. -Tema anacrúsico con frases de ocho compases. -Tema descendente en oposición a la célula generatriz. - Acorta valores rítmicos. Usa tresillos y seisillos.	- Clímax. -El violín presenta la célula generatriz. -El piano usa la célula generatriz con variación, conserva en la voz del bajo las mismas figuras presentadas en el tema B y a veces presenta figuras rítmico- melódicas que nos recuerdan al tema B.	-Usa elementos del tema B. -Presenta elementos del tema A en el c. 97-100.	-Usa elementos del tema A o célula generatriz.
TONALIDADES PRINCIPALES:				
La mayor.		Mi mayor.	Fa# menor	La mayor

3.3.3. Segundo movimiento: *Allegro*.

El segundo movimiento se escribió en forma *Allegro de sonata*, aunque tiene la indicación de *allegro* al inicio del movimiento, hay diferentes cambios en el *tempo* (*poco rit.*, *poco più lento*, *quasi lento*, *animando*).

Las expresiones como *dolce*, *molto dolce*, *molto fuocos*, *forte con passione*, *dolcissimo espressivo*, son un aspecto característico de la música francesa en el texto musical.

EXPOSICIÓN COMPÁS: 1-79			DESARROLLO COMPÁS: 80-138	REEXPOSICIÓN COMPÁS: 139-200			CODA COMPÁS: 201-228.
TEMA A COMPÁS: 4-43 -Hay una breve introducción de tres compases, que realiza el piano. - El tema A (variación de la célula generatriz) indicado como <i>passionato</i> , es un tema apasionado, ansioso y enérgico.	PUENTE COMPÁS: 43-47 -Variación de la célula generatriz.	TEMA B COMPÁS: 48-79 -Usa los ritmos del tema A del primer movimiento. -Usa elementos del puente. - Carácter ansioso, estira los valores de <i>tempo</i> . -Tema cantáble. -CODA (67-79).	-Usa la célula 2. (figura 13). -Contrastes agógicos.	TEMA A' COMPÁS: 139-166 -Presenta la célula generatriz.	PUENTE' COMPÁS: 167-170 -Variación de la célula generatriz.	TEMA B' COMPÁS: 171-200 -CODA del compás 190 al 200.	-Poco poco, se va animando para un enérgico y apasionado final.
TONALIDADES PRINCIPALES:							
Re menor			Fa menor	Re menor, Re mayor.			

En la parte final del tema A usa la cabeza de la célula generatriz (*figura 16*), como lo hizo en los primeros compases del primer movimiento (*figura 17*).

figura 16. Violín (II mov.).



figura 17. Piano (II mov.).

Allegretto ben Moderato.



En la anacrusa del compás 30 usa el mismo tema del I movimiento (*figura 18*), con valores rítmicos aumentados y variación del tema B (*figura 19*).

figura 18. Tema B ↓ Piano (I mov.).



figura 19. Violín (II mov.). Compás 30 ↓



En el Desarrollo del c. 80-110, usa y desarrolla la célula generatriz 2 en la parte del piano (*figura 20*):

figura 20. Célula 2



El Desarrollo está conformado por la célula generatriz 2, mezclado con los temas A y B. En el compás 110 se presentan elementos del tema A y en el compás 124 usa elementos del tema B.

3.3.4. Tercer movimiento: *Recitativo-Fantasia*.

El título del tercer movimiento *ben moderato dice: Recitativo-Fantasia*, dos características presentes en la pieza, debido a que:

El recitativo es un estilo de poner música a un texto: subraya las inflexiones, los ritmos y la sintaxis del habla natural. La música funciona como un vehículo para las palabras. El término recitativo suele utilizarse en relación a la música dramática (ópera, oratorio, cantata).⁶⁵

Según el diccionario *Grove on line*, el recitativo es un tipo de escritura vocal, normalmente para una sola voz, con la intención de imitar el discurso dramático en una canción. En la práctica, su naturaleza ha variado según la época, la nacionalidad, el origen y el contexto. El tipo más común (voz solista y bajo continuo) se conoció como recitativo *secco*, término que se aplicó cotidianamente a final del siglo XVIII; en la práctica, las voces orquestales sostenían acordes o tocaban escalas o figuras melódicas cortas. El estilo recitativo francés fue altamente estilizado, destacó los acentos líricos del texto marcando la rima y la cesura; también favoreció un estilo melódico más fluido, enfatizado por el cambio frecuente de la métrica.⁶⁶

Los pasajes de tipo recitativo se usaron a menudo en la música instrumental para un efecto expresivo o dramático especial. Ejemplos de partituras con estilo recitativo podemos encontrarlos en C.P.E. Bach en las *sonatas "prusianas"* de 1742, en Haydn en la *Sinfonía n°7* de 1761, en Mozart en el *Concierto para violín no.3 K216* de 1775, así como en Beethoven en las *sonatas para piano op.31 no.2* de 1802, en las op.110 de 1821-2 y en el pasaje para violonchelos y bajos en el final de la *Sinfonía Coral*.⁶⁷ En el caso del tercer movimiento de la sonata de César Franck, se puede observar un juego de pregunta y respuesta en la que el violín utiliza pasajes virtuosos, mientras que el piano presenta las células generatriz, la célula 2 y la 3.

Por otro lado, "fantasía", se asocia con la improvisación; es un término que se usa para las composiciones imaginativas e ingeniosas, que se caracterizan por la distorsión, la exageración o la no utilización de una forma o estilo concreto, además se abordan las variaciones.⁶⁸ En el caso de este movimiento, tiene una melodía libre, casi improvisada y

⁶⁵ Randel, Don, Michael, pp. 933-934.

⁶⁶ Monson Dale E., Westrup, Jack, "recitative", recuperado el 25 de abril de 2019 en <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23019>.

⁶⁷ Westrup, Jack, "Instrumental recitative", recuperado el 25 de abril de 2019 en <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23019>.

⁶⁸ Randel, Don, Michael, p. 476.

caprichosa, con mucho contraste en el *tempo* y en las figuras rítmicas, por ejemplo, pasajes con figuras binarias seguidas de figuras ternarias.

La pieza no adopta una forma definida como su nombre de fantasía lo indica y podríamos dividirla en dos partes con una pequeña coda:

A COMPÁS: 1-52	PUENTE COMPÁS: 53-58	B COMPÁS: 59-110	CODA COMPÁS: 111-117
-La célula generatriz se presenta en la parte del piano en forma variada, mientras que el violín responde a manera de improvisación virtuosa. (<i>figura 21</i>). -Pregunta. (<i>figura 22</i>).	- Usa la célula 2 en la parte de violín. (<i>figura 23</i>). -Respuesta.	-Usa la célula 3. (<i>figura 24</i>). -Variación de célula generatriz (c. 71-80) - Variación de la Célula generatriz. Tema A del I mov. c. 93-100 (<i>figura 25</i>).	-A' con variación en <i>tempo</i> más lento.
TONALIDADES PRINCIPALES:			
Sol menor, Re menor		Fa# menor	

figura 21. Pregunta:
Ben Moderato.

Inicia la Respuesta

figura 22. Respuesta:

figura 23. Célula 2.

figura 24. Célula 3.

El acompañamiento es arpegiado,

que da la sensación de delicadeza y de un ambiente etéreo.

figura 25. Variación de la célula generatriz (Tema A del I mov.)

3.3.5. Cuarto movimiento: *Allegretto poco mosso*.

El cuarto movimiento es un *rondó sonata*,⁶⁹ el cual es una forma mixta que incorpora los principios de la sonata y del *rondó* (ABACABA). La exposición está dividida en: A (tónica) es el tema principal y B (Dominante o relativo) el secundario. El desarrollo es la sección C. Los siguientes A y B se convierten en la reexposición, ambos en la tónica; sin embargo, no existe una estructura formal del *rondó sonata*, dado que existen numerosas variantes de dicha forma.⁷⁰

La peculiaridad de este movimiento es que es imitativo. En el tema A se repiten las frases entre el piano y el violín como si fuera un canon. Como es una sonata cíclica, se siguen presentando las células rítmico-melódicas ya expuestas.

⁶⁹ Alonso, Ortego, Sergio, p.23.

⁷⁰ Randel, Don, Michael, p. 973.

EXPOSICIÓN COMPÁS: 1-98				DESARROLLO COMPÁS: 99-180			REEXPOSICIÓN COMPÁS: 185-235	CODA COMPÁS: 236-242.
A 1-37 -Frase anacrúsica. -Célula generatriz.	B 38-49 -Frase anacrúsica. -Es el tema B del III Mov. (célula 3). -Puente de dos compases que es variación de la coda del III mov. (50-51).	A 52-64 -Frase anacrúsica.	B 65-76 -Frase anacrúsica. -Es el tema B del III Mov. (célula 3). -Puente de tres compases que es variación de la coda del III mov. compases (77-79).	A 80-98 -Frase anacrúsico.	C 99-116 -Frase tética. -Tema del puente del II mov. (célula generatriz).	A' 117-142 -Frase anacrúsica. -Elementos de A.	B' 143-180 -Frase tética. -Elementos del tema B del III mov. -Puente de cuatro compases en anacrusa, que es variación de la coda del III mov. (180-184).	A' -Elementos de A. -Tema en el piano. -trino en el violín.
TONALIDADES PRINCIPALES:								
La mayor		Fa# menor	Mi mayor	Mi mayor, Mib menor=re# menor, Do mayor, La menor			La mayor	

En el compás 38 en la parte del piano se presenta la célula 3 (*figura 26*).

figura 26. Célula 3.



3.4. Sugerencias de interpretación.

La Sonata de César Franck es delicada y apasionada, cualidades que aporta el estilo francés junto con la armonía y el ritmo de la partitura; la estructura armónica es a base de séptimas y novenas de dominantes que provocan tensión tonal y llevan a otros planos sonoros. Considero a Franck un colorista, porque su música está llena de luces y sombras, de colores expresivos, estados de ánimo como el júbilo o la arrebatada pasión.

La sonata está basada en una sola idea, la complejidad de la interpretación consiste en contar una historia monotemática, sin sobresaltos pero con muchos matices. Es importante hacer notar cada una de las indicaciones anotadas por el compositor, expresiones como: *dolce, con tutta forza, largamente con fantasia, grandioso, cantabile, piú forte e con calore, forte con passione, delicato*, etc. Aparte del conocimiento armónico, todas estas micro-intensiones y micro-dinámicas indicadas en la partitura son indispensables para darle expresividad.

La Sonata en La menor para violín y piano es muy compleja para ambos instrumentistas y será necesario un ensamble integral y que estén entendidas las agógicas y cambios de *tempo* que son variados a lo largo de la partitura. Me ayudó escuchar varias versiones de la sonata, además de complementarme con las ideas del pianista con quien interpretaré la pieza.

Sugiero poner especial atención en la distribución del arco para hacer los matices adecuados, tocar hacia la punta para las indicaciones de *piano* y usar todo el arco para las partes *fortes* o *fortissimas*; puede ayudar pensar, en tocar las partes delicadas con pocas cerdas y las partes pesantes o apasionadas usando todas las cerdas del arco con apoyo y peso del brazo derecho.

Para el tema de las *tempos* flexibles es importante considerar la velocidad del arco, así como la parte del arco en que se tocará según la indicación dinámica del pasaje, esto con el fin de lograr los cambios tímbricos y agógicos que requieran los pasajes.

Sugiero destacar los temas donde se presentan las células (generatriz, 2 y 3), cuando se presentan en el piano se debe usar un matiz menor, acompañando la melodía del piano. También propongo tocar con un vibrato amplio e intenso, con sonido brillante en las partes climáticas y con mucha tranquilidad y serenidad en las partes contrarias sin descuidar el sonido y el vibrato.

4. *Romanzetta* en *Mi mayor* y *Scherzino* en *Mi menor* para violín y piano de Manuel María Ponce Cuéllar.

4.1. Vida y obra del autor.

4.1.1. Nacionalismo musical en México.

El nacionalismo es un movimiento cultural del ideario romántico del siglo XIX. Recrea el sentimiento patriótico, la revalorización de las tradiciones de los pueblos y busca una expresión artística propia, asociada al concepto de pertenencia que los identifique ante el resto del mundo, como una nación unificada.¹

En el siglo XIX, en América Latina dominó el escenario del repertorio de la canción y las piezas pianísticas de salón, sobre danzas europeas y danzas folklóricas del continente americano. Entre 1810 y 1830, se produjo la independencia de casi todas las naciones en Latinoamérica, lo cual tuvo influencia en el movimiento musical. En las últimas décadas del siglo XIX se advirtió el deseo de participar en los diferentes movimientos sociales, dentro de un ambiente sonoro de tradición académica occidental así como de diferentes melodías vernáculas.²

Manuel María Ponce vivió la transición entre el México del Porfiriato y el periodo Posrevolucionario. Este compositor tiene un papel importante dentro del ámbito musical mexicano porque ocupó puestos como Director del Conservatorio Nacional de Música, Director de la Orquesta Sinfónica de México, impartió cátedras de piano, pedagogía, análisis y folklor musical, recibió diversas distinciones y premios e influyó en generaciones de músicos mexicanos bajo la ideología de crear un nacionalismo musical propio.³

En México no hubo una ruptura radical entre los dos periodos históricos: El Porfiriato y el Revolucionario; pues las generaciones que vivieron aquellas etapas, son consecuencia del

¹ Suárez, Urtubey, Pola, p. 260. Miranda, Ricardo, p. 100.

² Suárez, Urtubey, Pola, p. 274.

³ Carlos, Gómez, Victor, Manuel, pp. 11-12. Miranda, Ricardo, p. 99.

pasado inmediato con la lucha de tradiciones opuestas, pero que se sincretizan de un modo atípico.⁴

En la época Porfiriana en la que Ponce creció y se inició en la música, México vivió una etapa de apertura hacia lo extranjero y lo nativo como medio de unificación nacional y como consecuencia de la Revolución Mexicana. En la última década del siglo XIX y la primera del siglo XX, se imitó a los países europeos sobre todo a Francia, y por lo tanto al Romanticismo, estilo musical por excelencia de esos años, su base e ideología, tanto musical como de vida, influyeron en Ponce.⁵

Entre 1890 y 1910, el compositor se desarrolló en un ambiente burgués con influencia europea, educación romántica y positivista, es decir, la exaltación a la devoción por lo extranjero y el cuidado de la apariencia. Los dos viajes que hizo a Europa para crecer profesionalmente, fueron fundamentales para su estilo musical.⁶

La búsqueda del músico por lo mexicano coincidió con lo que fue una de las razones de la Revolución: recuperar al México olvidado, borrar el desprecio hacia lo vernáculo y acabar con lo artificial de una cultura que prefirió lo extranjero. Manuel M. Ponce convergió con el pensamiento de intelectuales de su época como: José Vasconcelos (1882-1959), Pedro Henríquez Ureña (1884-1946) y Alfonso Reyes (1889-1959); quienes se convirtieron en amistades relevantes, invitándolo a formar parte del Ateneo de la Juventud, opuestos a la cultura porfiriana. Entre sus miembros estuvieron artistas como Diego Rivera (1886-1957) y Saturnino Herrán (1887-1917), que compartieron con Ponce la idea de revalorar la cultura popular.⁷

A final del siglo XIX, con la ampliación de las líneas férreas se diversificaron y ampliaron las formas de comercio y la comunicación de regiones distantes del país, lo que provocó el intercambio cultural que contribuyó a que se difundiera la música secular, por medio de los

⁴ Carlos, Gómez, Victor, Manuel, p. 17.

⁵ Ídem, p. 15

⁶ Ídem, pp. 12, 15, 32, 27.

⁷ Miranda, Ricardo, pp. 30-31.

rapsodas, que eran músicos ambulantes, encargados de llevar melodías vernáculas a las ferias con las cuales comerciaron.⁸

Durante el Porfiriato y hasta el momento que dio inicio la Revolución, la mayoría de creaciones con sentido nacionalista compartían el costumbrismo y la descripción de temas populares vistos como exóticos, no muy bien aceptados por la clase alta, pero que se escucharon con simpatía y sin exigencias. El hecho de interpretar partituras folklóricas o patrióticas no exigió a los músicos ningún valor estético o de ejecución, simplemente lo mexicano debía de reunir ciertas cualidades melódicas o rítmicas y un ambiente subjetivo. Antes que Ponce, muchos autores hicieron partituras con corte nacionalista e imitaron algunas melodías del pueblo: José Antonio Gómez (1805-1870), Aniceto Ortega (1825-1875), Julio Ituarte (1845-1905), M. Ríos Toledano (1846-1900) y Ricardo Castro (1864-1907).⁹

Según Pablo Castellanos, Ponce fue el primer músico mexicano que escribió una sonata para piano con melodías populares. Las sonatas anteriores como: *Sonatina* (1883) de Melesio Morales (1839-1908), *Sonata* (1902) de Aurelio López y *Suite* (1904) de R. Castro, no son partituras con la forma *Allegro de sonata*, como lo son la *Balada mexicana* (1915) y la *Sonata no. 2* (1916) de Ponce, escritas sobre temas mexicanos.¹⁰

En el siglo XIX la música popular se interpretó en áreas rurales, alejadas de las capitales, o bien, en barrios marginales, sin reconocerles ningún valor estético. Manuel M. Ponce contribuyó a estilizar y trasladar la música vernácula a espacios “cultos” (teatros y auditorios), presentándola con cuidadoso trabajo de construcción sonora, gracias a las herramientas de la música académica.¹¹

A partir de la segunda mitad del siglo XX el nacionalismo en México estuvo en la cima y se identifican autores como: José Rolón (1876-1945), Calendario Huízar (1883-1970), Silvestre

⁸ Carlos, Gómez, Victor, Manuel, p. 16.

⁹ Ídem, p. 48.

¹⁰ Castellanos, Pablo, p. 32.

¹¹ Carlos, Gómez, Victor, Manuel, pp. 16, 23.

Revueltas (1899-1940), Carlos Chávez (1899-1878), Miguel Bernal Jiménez (1910-1956) y José Pablo Moncayo (1912-1958). A la primera generación de músicos nacionalistas a la que perteneció Manuel M. Ponce y José Rolón, se les caracterizó por involucrarse poco en asuntos políticos que acontecieron en el país, caso contrario a generaciones posteriores, a pesar de ello, se les considera como los iniciadores de la escuela mexicana de composición, pues se interesaron en el desarrollo técnico e ideológico del movimiento nacionalista.¹²

El nacionalismo del compositor se remonta al periodo cuando estuvo en Aguascalientes, en la Feria de San Marcos en 1902, donde se reunían jóvenes artistas como el pintor Saturnino Herrán y el escritor Ramón López Velarde (1888-1921), de tal suerte que se forjó en ellos una vocación mexicanista y romántica, además recolectó melodías de los cancioneros que acudían a la Feria.¹³

Entre 1904 y 1910, dos aspectos marcaron el nacionalismo de Ponce: su primer viaje a Europa, donde adquirió nuevos conocimientos musicales y conoció los estilos musicales nacionalistas; el segundo aspecto en el cual definió y delimitó lo que tendría que ser el nacionalismo musical en México.¹⁴

Pensamiento de Ponce en conferencia sobre “*La música y la canción mexicana*”, el 13 de diciembre de 1913:

“Considero un deber de todo compositor mexicano ennoblecer la música de su patria dándole forma artística, revistiéndola con el ropaje de la polifonía y conservando amorosamente las músicas populares que son expresión del alma nacional.”¹⁵

Según Ricardo Miranda, Ponce representó la música de la Revolución mexicana dentro del ámbito musical de México, ya que como él mismo expresó, a partir del centenario de la Independencia en 1910, la canción mexicana se escuchó en los salones de una sociedad que sólo admitía música de otra nacionalidad: *romanzas* italianas, arias de ópera, etc.¹⁶

¹² Ídem, p. 16.

¹³ Miranda, Ricardo, pp. 15, 100. Castellanos, Pablo, p. 25.

¹⁴ Carlos, Gómez, Víctor, Manuel, p.17.

¹⁵ Miranda, Ricardo, p. 31.

¹⁶ Ídem, p. 31.

Entre 1910 y 1912, Ponce hizo un estudio del proceso de creación de los estilos nacionalistas extranjeros y clasificó ciertos criterios de melodías populares mexicanas. Estilizó temas mexicanos por medio de técnicas propias del Romanticismo, con ello creó partituras personales con esencia folklórica, su primordial interés no era sólo arreglar la melodía, sino hacer composiciones que reflejaran el alma popular.¹⁷ Durante 1910 y 1914 investigó, recopiló y seleccionó piezas populares para estilizarlas, canciones de carácter nacional y de su autoexilio en Cuba.¹⁸

Uno de los deseos del compositor fue dignificar el canto popular para procurar dar carácter propio al arte nacional, tal como lo hicieron en sus respectivas naciones Edvard Grieg (1843-1907), Johannes Brahms (1833-1897), Antonín Dvorak (1841-1904), Mijail Glinka (1804-1857), entre otros.¹⁹

En términos de técnicas de composición, la evolución de la música de Ponce puede ser dividida en tres periodos: sus primeros trabajos hasta 1915, considerado un periodo romántico; un periodo de transición de 1915 a 1925 y un periodo moderno de 1925 a 1948, en el cual usó lenguajes musicales como: impresionismo, neoclasicismo y neorromanticismo. En todas las etapas de su vida, creó música con raíces populares especialmente de México, en su etapa intermedia de Cuba y en su etapa final de España.²⁰

4.1.2. Primeros años.

Manuel María Ponce, fue el décimo segundo hijo de María de Jesús Cuéllar y Felipe de Jesús Ponce, quien sirvió a Maximiliano en tiempos del imperialismo en México; por dicha situación, la familia originaria de Aguascalientes, se refugió en Fresnillo, Zacatecas, lugar donde nació éste compositor el 8 de diciembre de 1882. Luego de tres meses los Ponce bajo la protección del entonces gobernador Francisco Rangel, regresaron a Aguascalientes cuidada en la cual pasó su niñez y adolescencia en la tranquilidad de su hogar.²¹

¹⁷ Carlos, Gómez, Víctor, Manuel, p.28.

¹⁸ Ídem, pp. 12-14.

¹⁹ Miranda, Ricardo, p. 32.

²⁰ Barrón, Corvera, Jorge, p. 22.

²¹ Miranda, Ricardo, p. 13. Carlos, Gómez, Víctor, Manuel, p. 28.

La familia Ponce fue religiosa y cultivó la música. Josefina, hermana mayor de Manuel María, fue maestra de piano, quien le enseñó sus primeras lecciones, aprendió solfeo con el texto clásico de Hilarión Eslava, usual en el México porfiriano. A los diez años tomó clases con Cipriano Ávila, un abogado y maestro local de piano. Gracias a su hermano mayor Antonio, párroco del Templo San Diego en Aguascalientes, el niño Ponce ingresó al coro y después se convirtió en ayudante del organista en 1895, para luego ser organista titular en 1898.²²

María Refugio, hermana del niño, recogió una *polka* que compuso a los seis años. A los ocho años compuso la *Marcha del sarampión*.²³ Después siguieron la *Polonesa a cuatro manos*, compuesta en cooperación con su hermano José, quien también tocó el piano y compuso; la *Gavota*, a los dieciocho años, la que se editó en pequeño tiraje (fue la primera partitura de Ponce en publicarse)²⁴ y que Antonio Mercé (s.f.) divulgó por todo el mundo.²⁵ También destaca el *Preludio*, compuesto a los doce años. A los dieciocho años, José, su hermano, le presenta al pianista madrileño Vicente Mañas (1858-1931), que en ese entonces dio clases de piano en el Conservatorio Nacional y en su domicilio, el cual se convirtió en una academia de música, donde otros maestros de renombre impartieron clases. En 1900, Ponce viajó a la Ciudad de México para continuar su preparación, el maestro Mañas fue su tutor, tomó clases de contrapunto en dicha academia con Eduardo Gabrielli (s.f.).²⁶

En 1901, el compositor ingresó al Conservatorio Nacional de Música, sin embargo, estuvo poco tiempo ya que era un requisito cursar las materias de los primeros niveles antes de ascender a otros conocimientos, lo que representó para el joven una pérdida de tiempo y de esfuerzo, por lo que decidió regresar a Aguascalientes. A partir de 1902 no prosiguió con sus estudios y se dedicó a dar clases en una academia local y a presentar algunas audiciones y conciertos. Por estos años hace amistad con Saturnino Herrán y Ramón López Velarde con quienes tiene charlas con la ilusión de representar un arte nacional.²⁷

²² Miranda, Ricardo, p. 14. Carlos, Gómez, Víctor, Manuel, p.28.

²³ Castellanos, Pablo, p. 22

²⁴ Miranda, Ricardo, p. 14.

²⁵ Castellanos, Pablo, p. 22.

²⁶ Miranda, Ricardo, p. 14-15. Castellanos, Pablo, p. 22.

²⁷ Miranda, Ricardo, p. 15. Carlos, Gómez, Víctor, Manuel, pp.29-30.

Entre 1902 y 1903, Ponce compuso obras para piano: estudios, mazurcas, danzas, música de salón; obras de espíritu romántico, melodiosas, íntimas y melancólicas. Se distingue entre mencionadas partituras, una danza para la mano izquierda sola, dedicada al escultor Jesús Contreras, quien en un accidente perdió la mano derecha y esculpió un gran mármol que tituló *Malgré tout* (A pesar de todo)²⁸, nombre de la partitura que Ponce realizó en homenaje al escultor y su creación.²⁹ Entre otras composiciones sobresalen *Once Miniaturas* y *Cinco Estudios*; también analizó la escritura pianística de compositores mexicanos de la generación anterior como Felipe Villanueva. Toda la producción de la primera etapa fue compuesta solamente para piano.³⁰

4.1.3. Estilo Romántico: 1904-1915.

En 1904, Manuel M. Ponce decidió irse a Italia con sus ahorros, con el apoyo de su hermano Fray Antonio y con una carta de recomendación de Eduardo Gabrielli. Llegó a Bolonia en enero de 1905, con la idea de estudiar con Marco Enrico Bossi (1861-1925), director del *Liceo Musicale* de Bolonia; sin embargo, cuando Bossi lo escuchó no le gustó el estilo romántico del mexicano, opinó que su música tenía un siglo de atraso y le dejó claro que para ser su alumno, necesitaba componer música de 1905 en adelante, pero jamás música de 1830. No obstante, reconoció el talento del joven y lo recomendó con el maestro Cesare Dall'Olio (1849-1906), quien fue maestro de Puccini y quien lo aceptó como su alumno, recibió pocas lecciones ya que el maestro murió en 1906. Así pues, Ponce se fue a Alemania para conseguir mejor suerte, lo aceptó Luigi Torchi (1858-1920) con quien tomó clases de contrapunto y Martín Krause (1853-1918), profesor de piano del Conservatorio de Stern, célebre alumno de Liszt y a su vez futuro maestro de Claudio Arrau (1903-1991).³¹

²⁸ Esta escultura estuvo en la Alameda Central de la Ciudad de México; actualmente se localiza en el Museo Nacional de Arte (MUNAL), en la calle de Tacuba.

²⁹ Miranda, Ricardo, p. 16.

³⁰ Castellanos, Pablo, p. 23.

³¹ Miranda, Ricardo, pp. 16-20.

De la estancia en Bolonia se encontraron partituras como *Tres preludios para piano*, la canción *Sperando, sognando* y algunas otras con versos en italiano, además de la *Romanzetta para violín y piano*.³²

En Berlín, Ponce se dedicó a su carrera pianística, herencia del virtuosísimo lisztiano, lo que se reflejó en las partituras para piano, sobre todo en las *Rapsodias*, las *Evocaciones*, el *Concierto para piano* y piezas de estilo romántico.³³ Compuso el *Preludio y Fuga* basado en el tema de la *Suite en Mi menor* de Händel, pieza con excelente desempeño pianístico y escritura formal e imaginativa.³⁴

Ponce por cuestión de recursos financieros se despidió de Europa en 1906, con un recital en la *Beethoven Halle' de Berlín* donde lo presentó su propio maestro Krause, lo que significó un gran logro para el joven artista.³⁵ En la navidad de ese año, sus compañeros de cátedra le regalaron un libro dedicado a México, que formó parte de una colección de cantos populares de todo el mundo, recopilada por Albert Friedenthal (1862-1921), tres días más tarde viajó a México.³⁶

En los primeros días de 1907, Manuel María P. llegó a Aguascalientes, durante año y medio se dedicó a la composición y a la enseñanza. A raíz de la muerte de Ricardo Castro a final de 1907 y por recomendación de Luis Moctezuma (1875-1954), pianista y amigo de Ponce, Gustavo E. Campa (1863-1934) lo invitó a ocupar la cátedra de piano que dejó Castro en el Conservatorio Nacional de Música. Una vez instalado en la ciudad, entabló amistad con intelectuales y artistas del siglo XX como los músicos: Ernesto Elorduy (1855-1913), Miguel Lerdo de Tejada (1869-1941), Rafael J. Tello (1872-1946). También con los escritores: Nicolás Rangel (1864-1935), Luis G. Urbina (1864 -1934), Alberto Leduc (1867-1908) y Rubén M. Campos (1876-1945). En 1908 lo eligieron vicepresidente de una sociedad de compositores mexicanos, presidida por Gustavo E. Campa y Felipe Villanueva.³⁷

³² Ídem, pp. 21-22.

³³ Ídem

³⁴ Ídem, p. 22.

³⁵ Ídem. Castellanos, Pablo, p. 25.

³⁶ Miranda, Ricardo, p. 22.

³⁷ Ídem, pp. 23-24.

La obra nacionalista desarrollada por Ponce fue tanto documental como en el ámbito de la composición. Recogió, seleccionó y clasificó melodías de diversas regiones del país. Presentó temas populares en forma de sonata, suites y variaciones. También escribió obras con estilo “mexicano”, sin necesidad de recurrir al cancionero popular.³⁸

En marzo de 1909, realizó una gira junto con el cuarteto Saloma, en diversos estados y teatros de la República mexicana, los programas incluyeron el *Quinteto* de Antonín Dvorak y obras de Ponce para piano. En julio del mismo año, cuando el autor tenía 27 años, ofreció un recital en una incipiente academia en su domicilio, interpretó con el violinista Pedro Valdés Fraga (1864-1943) y el chelista Rafael Galindo (1871-1923) junto a los cantantes Soledad Abaúnza y Carlos M. Benítez, composiciones que escribió en Italia y las canciones *Aleluya* y *Nocturno febril*, ambas con textos de Luis G. Urbina.³⁹

En 1910 fue jurado de el “Concurso de grado inicial” de piano del Conservatorio Nacional, así como la designación de Justo Sierra (1848-1912) para calificar la composición de un *Poema Sinfónico Independencia*. En octubre de 1910, un mes antes del estallido de la Revolución, los alumnos de su academia ofrecieron un primer recital privado donde se ejecutaron obras del maestro.⁴⁰

La Revolución pareció un fenómeno político ajeno al arte y su vida cotidiana, ya que Ponce siguió con una intensa actividad concertista y docente. En 1912 sus alumnos ofrecieron otro recital con obras de Claude Achille Debussy, que por primera vez se presentaron en México; el recital lo abrió su alumno Carlos Chávez (1889-1978) con el *Claro de luna* de Debussy, dicha música representó una novedosa concepción del arte sonoro y el público acostumbrado al Romanticismo se sorprendió. Ponce se reveló como un músico interesado en la vanguardia musical. En México, la influencia del impresionismo musical se debe, en parte, a la visión y entusiasmo que Ponce mostró.⁴¹

³⁸ Castellanos, Pablo, p. 28.

³⁹ Miranda, Ricardo, p. 26.

⁴⁰ Ídem, p. 27.

⁴¹ Ídem, pp. 27-28, 30. Castellanos, Pablo, p. 32.

Cabe señalar que las descripciones generales de la música de Debussy, considerado por los musicólogos como de estilo impresionista, representan melodías estáticas, “colores” instrumentales graduados, formas en constante evolución sin una clara división entre sus partes. Los elementos del impresionismo están presentes en compositores anteriores a Debussy, como en los elaborados tejidos armónicos de Chopin y Liszt, o en las delicadas coloraciones armónicas de Chabrier y Chausson. Se detectan tendencias similares en Maurice Ravel (1875-1937) y en compositores alemanes de la época como Gustav Mahler (1860-1911) y Richard Strauss (1864-1949). Otros compositores que posteriormente usaron elementos impresionistas fueron Béla Bartok (1881-1945), Olivier Messiaen (1908-1992), György Ligeti (1923-2006) y George Crumb (n. 1924).⁴²

El *Trío romántico* con piano (1905-1912) y el *Concierto* para piano y orquesta (1910), son partituras que no están basadas en temas populares, tienen un tinte modernista sin dejar de ser piezas románticas, aunque con cierto carácter “mexicano”, haciéndolas notables porque fueron escritas antes que las *Rapsodias mexicanas* en forma de variaciones y las *Estampas nocturnas* en forma de *suite*, por lo que según Pablo Castellanos, Ponce parece adelantarse a su tiempo en México y resolvió por volver a su obra nacionalista con lo más obvio.⁴³

El 7 de julio de 1912 se estrenó el *Concierto para piano y orquesta* en el teatro Arbeu, con el propio compositor como solista y la dirección de Julián Carrillo (1875-1965), con los siguientes dos estrenos: *Tres cuadros nocturnos* para orquesta de cuerdas y el *Trío para piano* interpretado por Ponce, Valdés Fraga y el violonchelista Rubén Montiel (1892-1985); el programa incluyó el *Tema variado mexicano* y *Rapsodia mexicana*, piezas para piano. Este concierto representó la consolidación del compositor como figura importante de la escena musical mexicana, el compositor alude a elementos tales como el colorido, la expresión, la temática, los sentimientos y los ambientes del pueblo de México.⁴⁴

En julio de 1912 la capital gozó de cierta calma, los enfrentamientos de la Revolución ocurrían en el Norte del país. Francisco I. Madero (1873-1913) dio su apoyo a través del

⁴² Randel, Don, Michael, pp. 588-589.

⁴³ Castellanos, Pablo, pp. 30-31.

⁴⁴ Miranda, Ricardo, pp. 28-29.

Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes a las audiciones del *Concierto para piano* de Ponce en el teatro Arbeau.⁴⁵

En 1913, año de la muerte de su padre, hizo la presentación de dos composiciones: el *Scherzo (homenaje a Debussy)* y *A la memoria de un artista*, pieza para piano, que dedicó a Justo Sierra muerto en 1912, lo que representó para muchos artistas la despedida de una etapa cultural en México, por el apoyo que dio mientras fue ministro de Instrucción Pública del gobierno de Porfirio Díaz (1830-1915). Junto a estas y otras partituras, se preocupó de manera simultánea por renovar su estilo y explorar nuevos lenguajes musicales, como por ejemplo, en las *Estampas nocturnas* de 1923.⁴⁶

En 1913 la situación del país era tensa, un año antes fue asesinado Francisco I. Madero y muchos mexicanos pensaron que con la presidencia de Victoriano Huerta (1845-1917) se acabaría la guerra y regresaría la estabilidad. Según Ricardo Miranda, Ponce aceptó un pequeño sueldo mensual del gobierno de Huerta, que le permitió dedicarse de lleno a la composición.⁴⁷ Considero que, un sueldo es por un trabajo realizado, pero cuando se otorga exclusivamente para que un artista desarrolle su carrera, denota un mecenazgo o una beca.

En 1914, dicha situación tuvo desventajas políticas ya que quienes participaron de algún modo del régimen o se abstuvieron de participar políticamente en contra de Victoriano Huerta, se vieron amenazados en su propia seguridad. Ponce confesó que lo difamaron y que le hicieron llegar amenazas y anónimos a su casa y a las de sus alumnos; artistas e intelectuales fueron víctimas de venganza, las diferentes facciones que ocuparon la capital los vieron como enemigos de la Revolución, por lo que el compositor al temer por su vida, decidió salir del país en marzo de 1915 hacia Cuba, en compañía de Luis G. Urbina y Pedro Valdés Fraga.⁴⁸

⁴⁵ Miranda, Ricardo, p. 28, 30.

⁴⁶ Ídem, p. 33.

⁴⁷ Ídem, p. 35.

⁴⁸ Ídem. Carlos, Gómez, Víctor, Manuel, pp. 56, 63.

En 1914 el editor de la Peña Gil publicó el álbum “*Canciones mexicanas*” con varios arreglos de Ponce⁴⁹ y ofreció la segunda impresión de Estrellita, la primera edición se realizó en 1912 con éxito inusitado.⁵⁰

4.1.4. Periodo de Transición: 1915-1925.

Manuel María Ponce permaneció en Cuba hasta 1917. En la Habana ofreció conciertos, veladas musicales y fundó una Academia de Música. Durante su estancia asimiló el folclor de la música local y compuso la *Suite cubana*, dividida en *Serenata marina*, *Plenilunio* y *Paz de Ocaso*, *Rapsodias cubanas*, *Preludio cubano*, *Elegía de la ausencia* y un danzón que llamó *Guateque*. De este periodo destacan la *Sonata para cello y piano* que dedicó a Oscar Nicastro (1894-1971).⁵¹

En 1915 compuso la *Balada mexicana*, pieza que vale la pena mencionar ya que está compuesta con técnicas académicas que adquirió en Europa, tiene la forma del *Allegro de sonata*: usó las canciones “*El Durazno*” para el primer tema y “*Acuérdate de mí*” para el segundo tema de la exposición, contiene tonalidades contrastantes, sigue un breve desarrollo, presenta la reexposición con los mismos temas en la misma tonalidad y ciertos pasajes de la partitura están basados en la escala de seis sonidos (hexafónica de tonos enteros) que usó Debussy.⁵²

En 1916 viajó a Nueva York, un breve viaje que dejó su influencia en la partitura *Brodway* del ciclo *Evocaciones*.⁵³ Allí no tuvo éxito, eran momentos de conflicto entre México y Norteamérica, ya que en 1915 Francisco Villa (1878-1823) y los suyos atacaron Columbus, donde mataron a varios estadounidenses. Por otro lado, el programa que llevó a la *Aeolian Hall*, contenía sólo obras de su autoría y no era un compositor lo suficientemente conocido para llamar la atención. Por las mencionadas circunstancias, el viaje representó un fracaso

⁴⁹ Carlos, Gómez, Víctor, Manuel, p. 61.

⁵⁰ Miranda, Ricardo, p. 35.

⁵¹ Castellanos, Pablo, p. 35.

⁵² Ídem, p. 32.

⁵³ Ídem, p. 35.

anímico y económico; regresó a Cuba con el dinero prestado de su amigo José Giralt (1863-s.f.).⁵⁴

Ponce escribió a Antonio Hernández Ferrer (s.f.), cónsul de México en la Habana y se ofreció como líder de un pequeño contingente dispuesto a tomar las armas, ya que México tenía la amenaza de que tropas estadounidenses atacarían el territorio. Aprovechó para aclarar su postura con respecto a Victoriano Huerta, a quién señaló como déspota y sanguinario. Ponce escribió: “...*mi temperamento ha sido contrario a la violencia, he creído servir mejor a mi patria ennoblecendo sus canciones populares, cristalizando sus melodías...*”. El cónsul le respondió que para el país resultaban más útiles sus tareas artísticas que la fuerza de un improvisado contingente y le ofreció el regreso al país.⁵⁵

En diciembre de 1916, visitó a su familia en Aguascalientes y en enero de 1917 ofreció en la capital de nuestro país una serie de conciertos y un homenaje al compositor Ernesto Elorduy (1854-1913), a quien consideró el músico más importante del fin del siglo XIX en México. Ponce regresó a la Habana con la idea de estabilizarse y continuar con sus clases; sin embargo, meses después aceptó el ofrecimiento de Agustín Loera (1884-1961) y Carlos Chávez de un nuevo nombramiento en el Conservatorio Nacional. En Junio de 1917,⁵⁶ regresó a México para encargarse de la dirección de la Orquesta Sinfónica Nacional. El 3 de septiembre del mismo año, contrajo matrimonio con la cantante Clementina Maurel (1891-1966),⁵⁷ una joven de origen francés, a quien Ponce le dedicó la *Elegía de la ausencia* antes mencionada.⁵⁸

En julio de 1917 apareció *Escritos y composiciones musicales*, el primer libro de Manuel María Ponce, con prólogo de Rubén M. Campos, músico, literato e historiador, pilar de la *Revista Moderna*. Este libro contiene tres ensayos sobre estética, música mexicana y la música después de la guerra; también, una serie de piezas para piano, una síntesis del estilo musical que hasta ese momento cultivó. En 1919 el compositor consiguió crear una

⁵⁴ Miranda, Ricardo, pp. 41-42.

⁵⁵ Ídem, p. 43.

⁵⁶ Ídem, p. 43-45.

⁵⁷ Castellanos, Pablo, p. 35.

⁵⁸ Miranda, Ricardo, pp. 35 y 39.

publicación periódica dedicada a la música, junto con Rubén M. Campos como coeditor y con el apoyo de *Ediciones México Moderno*, apareció el primer número de la *Revista Musical de México*. Ponce escribió regularmente y hasta 1923 en la revista *México Moderno*.⁵⁹

Entre 1918 y 1920 el autor se dedicó a dar clases en el Conservatorio, a dirigir la Orquesta Sinfónica Nacional, a escribir sobre asuntos musicales y participó en el concierto de reapertura del Teatro Esperanza Iris. El 25 de mayo de 1918, recibió un homenaje del Instituto Científico y Literario de Pachuca y contribuyó a una velada en memoria del poeta Amado Nervo (1879-1919), a quien le dedicó un *Interludio elegiaco*.⁶⁰

En 1920 cuando Álvaro Obregón (1880-1928) se alzó en armas con el Plan de Agua Prieta, el ambiente del país fue nuevamente inestable; Ponce no figuró públicamente, la situación para sostener económicamente a la Orquesta Sinfónica fue difícil, por lo que decidió renunciar. En 1921 la llegada de José Vasconcelos (1882-1959) a la recién creada Secretaría de Educación Pública, impulsó a la Orquesta Sinfónica Nacional y el nuevo Secretario aceptó la renuncia pendiente y aceptó a Julián Carrillo (1875-1965) como nuevo Director.⁶¹

En 1922 estrenó la *Sonata para violonchelo y piano* que el propio compositor describió como un ensayo modernista. A final del mismo año con la Orquesta de alumnos del Conservatorio, estrenó la versión definitiva de *Estampas nocturnas* y la primera versión de *Chapultepec*. El año de 1924 no fue prolífico para Ponce y en 1925 regresó a París para renovar sus conocimientos. De esta época podemos decir que su estilo evolucionó, si bien no como compositor de vanguardia, su lenguaje musical se negó a estancarse.⁶²

4.1.5. Periodo Moderno: 1925-1932.

Ponce estuvo en París de 1925 a 1932, años en los que estudió en la *École Normale de Musique*, bajo la tutela de Paul Dukas (1865-1935), uno de los más grandes pedagogos entre

⁵⁹ Ídem, pp. 50-51.

⁶⁰ Ídem, p. 49.

⁶¹ Ídem, pp. 51-52.

⁶² Ídem, pp. 52-53.

los compositores modernos a quien pedían consejo Manuel De Falla (1873-1946), Maurice Ravel y Heitor Villalobos (1887-1959).⁶³ A la par de los cursos con Dukas, tomó algunas clases de armonía con Nadia Boulanger (1887-1979).⁶⁴ Como compositor practicó la politonalidad, se familiarizó con los recursos orquestales del impresionismo francés y sus partituras tuvieron un espíritu neoclásico.⁶⁵

El Neoclasicismo, es una corriente musical que inicia después de la primera guerra mundial y que su característica fue componer recordando a los autores de otras épocas; sin embargo, no buscaron la música del Clasicismo sino exclusivamente a cualquier compositor o partitura de cualquier época y quizá Igor Stravinsky (1882-1971) es el más importante compositor que abrazó esta técnica en la partitura *Doumbarton Oaks* cuya forma musical sigue la característica rítmica y efectos del *Concierto de Brandemburgo no. 3*. En *Pulcinella* y *Le baiser de la fée* (El beso del hada), se basó en composiciones reales de los siglos XVIII y XIX, en el *Concierto para piano* y la *Sinfonía en Do*, que contienen referencias estilísticas del concierto barroco y de la sinfonía clásica, respectivamente. Esta influencia musical fue seguida en Alemania por Richard Strauss y Paul Hindemith (1895-1963), en Italia por Alfredo Casella (1883-1947), en Rusia por Serguéi Prokofiev (1891-1953), en España por Manuel De Falla y Estados Unidos por Aaron Copland (1900-1990).⁶⁶

En las piezas de Ponce de esta etapa predominan los títulos que rememoran periodos anteriores : preludio, *suite*, sonata, fuga, estudio. Los elementos de música popular están presentes en los motivos rítmicos y melódicos que se aprecian en *Preludios encadenados*, la *Sonatina para violín*, los *Dos estudios dedicados Arthur Rubinstein* (1887-1982), las *Cuatro piezas para piano* y en el cuarteto *Miniaturas*. Uno de los aspectos con mayor relevancia de las partituras de corta duración, son los cortos desarrollos temáticos. Compuso sus primeros *Estudios para piano en octavas y sextas*, posteriormente hubo otra pieza en segundas y el *Intermezzo no. 2*. Según Pablo Castellanos, los estudios en segundas representan un avance para la literatura pianística ya que, para entonces, sólo existían estudios en cuartas de

⁶³ Castellanos, Pablo, p. 37. Miranda, Ricardo, p. 57.

⁶⁴ Miranda, Ricardo, p. 58.

⁶⁵ Castellanos, Pablo, p. 37.

⁶⁶ Randel, Don, Michael, p. 768.

Debussy y en séptimas de Béla Bartók (1881-1945), fuera de los acostumbrados en terceras, sextas y octavas.⁶⁷

En 1928 emprendió la segunda fase editorial de su carrera, con el apoyo del poeta cubano Mariano Brull (1891-1956), apareció el primer número de la *Gaceta Musical*, publicación francesa en castellano, de la que Ponce fue el director, se publicaron reseñas de conciertos dedicadas a los modernos de la época: Arnold Schoenberg (1874-1951), Igor Stravinsky, Alban Berg (1885-1935); trabajos musicológicos, críticas e información general sobre asuntos musicales europeos. Por primera vez, en una revista musical en castellano se dedicó un espacio a las grabaciones y al Jazz. Durante este año algunas partituras del compositor se escucharon en París: el violonchelista André Huvelin interpretó *Granada* y Jasha Heifetz ejecutó *Estrellita*.⁶⁸

Las partituras de 1932, último año en que vivió en París son: la *Sonatina para piano*, *Sonata breve para violín y piano* y la versión final del poema sinfónico *Chapultepec* que es la primera manifestación indigenista de Ponce. Cabe señalar, que el movimiento indigenista en la música mexicana fue posterior y se inició con el ballet *El fuego nuevo*, de Carlos Chávez.⁶⁹

La asimilación plena del estilo moderno de Ponce la podemos escuchar en *Las Miniaturas* para cuarteto de arcos que son partituras politonales (escritas en diferentes tonalidades por cada voz), en la *suite* de *Cuatro piezas para piano*, en donde cada trozo es bitonal (la mano derecha moviéndose en un tono y la izquierda en otro): en el *Preludio* y la *Arietta* combina escalas de cinco sonidos, en la *Zarabanda* y en la *Giga* junta un modo gregoriano con una escala pentáfona y se encuentran acordes a base de cuartas y de quintas, en el *Preludio* usó la melodía “*La Paloma*” y un motivo religioso de las populares posadas mexicanas.⁷⁰

⁶⁷ Castellanos, Pablo, pp. 37-38.

⁶⁸ Miranda, Ricardo, p. 60.

⁶⁹ Castellanos, Pablo, p. 40.

⁷⁰ Ídem, pp. 40, 43.

Ricardo Miranda escribe:

“El estilo de sus obras se había renovado, dando paso, como se ha dicho, a un estilo moderno que guardaba muy poco en común con el espíritu romántico de las obras compuestas en México antes de la estancia en París.”⁷¹

En Francia, se hizo amigo de Andrés Segovia, encuentro que sería fructífero para ambos músicos ya que el uno se alimentó del otro. Manuel M. Ponce escribió importantes partituras para el repertorio de Guitarra, lo que la impulsó como instrumento de concierto; por otro lado, Segovia quien era un virtuoso famoso, se convirtió en promotor inagotable de la música de su amigo. Existe una cantidad importante de piezas para guitarra: preludios, fugas, sonatas, variaciones, estudios que desembocaron en importantes creaciones como: *Diferencias sobre la folía de España y fuga*, *La Sonata mexicana* y el *Concierto para guitarra y orquesta*.⁷²

En 1930, sus precarios recursos lo llevaron a suspender sus estudios por poco tiempo ya que su maestro Paul Dukas habló con las autoridades de la *Ecole Normale* para que siguiera sus estudios como oyente; hay referencias de que el estricto y crítico maestro tenía en alta valía a su alumno. Así, Ponce pudo continuar su educación durante dos años más. En febrero de 1933 viajó a México (con Andrés Segovia), con lo que culminó su etapa de aprendizaje en Europa.⁷³

4.1.6. Últimos años: 1933-1948.

Manuel María Ponce regresó a México y radicó en su país hasta su muerte en 1948. La última etapa es considerada por Pablo Castellanos de estilo moderno-nacionalista, excepto algunas partituras como el *Concierto del Sur para guitarra y orquesta* y la *Sonata para violín y viola*.⁷⁴

En 1940, Andrés Segovia ofreció una serie de recitales en México que incluyeron música de M. Ponce. Para lo cual y a petición del intérprete el compositor escribió el *Concierto del sur* y recibió la invitación para que se le uniera a una gira por Sudamérica. Finalmente, el 4 de

⁷¹ Miranda, Ricardo, p. 67.

⁷² Castellanos, Pablo, p. 43. Miranda, Ricardo, pp.62, 65.

⁷³ Ídem, pp. 66-67.

⁷⁴ Castellanos, Pablo, p. 45.

septiembre de 1941, se realizó dicha gira visitando Uruguay, Chile, Argentina y Perú con gran éxito.⁷⁵

Ponce compuso 27 *Mazurcas* de estilo Romántico, algunas de las cuales se parecen a las de Chopin, la última *Mazurca no. 28* (póstuma) compuesta en 1941 tiene estilo moderno, en dicho año estudió las características de música popular española: aprovechó la semejanza rítmica entre la *mazurca*, danza polaca y la *soléa* gitana para crear un ambiente andaluz de zapateo, guitarras y *cante jondo*.⁷⁶

En 1943 se realizó el estreno del *Concierto para violín y orquesta* con Henry Szeryng (1917-1988) como solista y la Sinfónica de México dirigida por C. Chávez. La partitura tiene un avanzado manejo de la tonalidad y una rigurosa escritura contrapuntística; el concierto obtuvo críticas diversas, tanto de los que extrañaban su estilo romántico como de los vanguardistas quienes sintieron que el empleo de escritura moderna no fue “sincera”. El propio Ponce afirmó que aquel cambio en su lenguaje no era nuevo, ya que lo comenzó veinte años antes con los *Poemas de Tagore* y la *Sonata para violonchelo y piano*.⁷⁷

Preocupado por su economía recorrió una serie de encrucijadas burocráticas para una pensión. En 1944 lo nombraron maestro de estética en el Conservatorio y un año más tarde inspector de jardines de niños, puestos a los que renunció en 1946 para dedicarse de lleno a la composición, sin que la burocracia le resolviera pagar pensión alguna.⁷⁸

En los últimos años de su vida hubo numerosas interpretaciones de su música, obtuvo variadas distinciones, pero también su salud se deterioró por una enfermedad renal.⁷⁹ En febrero de 1948 el Presidente de la República Lic. Miguel Alemán, le otorgó⁸⁰ el Premio Nacional de Artes y Ciencias, ceremonia a la cual asistió en silla de ruedas.⁸¹ Ponce murió el 24 de abril del mismo año por insuficiencia renal, en el sur de la Ciudad de México.⁸²

⁷⁵ Miranda, Ricardo, pp. 84-86.

⁷⁶ Castellanos, Pablo, p. 38.

⁷⁷ Miranda, Ricardo, pp. 86-87.

⁷⁸ Ídem, p. 90-91.

⁷⁹ Ídem, pp. 86-90.

⁸⁰ Castellanos, Pablo, p. 51.

⁸¹ Miranda, Ricardo, pp. 89.

⁸² Castellanos, Pablo, p. 51. Miranda, Ricardo, p. 91.

La última pieza sinfónica que Ponce escribió fue *Instantáneas mexicanas*, estrenada en 1947.⁸³ Las últimas partituras fueron las *Variaciones sobre un tema de Cabezón* para guitarra, donde reveló serenidad y un retorno nítido a los elementos básicos de la música.⁸⁴

4.2. Aspectos Históricos y Formales.

4.2.1. La *Romanzetta*.

La *Romanzetta* que en el catálogo aparece fechada en 1908⁸⁵ y el *Scherzino*, se estrenaron el 3 de julio de 1909 en un recital privado en casa de Manuel M. Ponce, interpretadas por el violinista Pedro Valdés Fraga y el compositor al piano.⁸⁶

Ricardo Miranda menciona que la *Romanzetta*, es una partitura escrita en una de las estancias del compositor en Bolonia, alrededor de 1907; sin embargo, aunque no haya seguridad de la fecha de composición, corresponde inequívocamente a una pieza de estilo romántico,⁸⁷ que como su título hace referencia, es un diminutivo de *romanza*, que como ya expliqué en un capítulo anterior, se trata de una pieza lírica y expresiva, que adopta la forma de la canción binaria (AB) o ternaria (ABA).⁸⁸

Manuel María Ponce concibió la partitura como primera pieza del díptico *Romanzetta* y *Scherzo*, cuyos manuscritos autógrafos para violín y piano, así como una versión a lápiz para quinteto de cuerdas, se encuentran en el fondo reservado de la biblioteca *Cuicamatini* de la Facultad de Música de la UNAM.

En el mismo archivo, están las partituras de otro díptico que se titula *Romanzetta* y *Scherzino*, en el cual la primera pieza presenta modificaciones en comparación a la del díptico anteriormente mencionado.⁸⁹ El *Scherzino* tiene números de ensayos como continuación de

⁸³ Castellanos, Pablo, p. 51.

⁸⁴ Miranda, Ricardo, p. 90.

⁸⁵ Ídem, p. 137.

⁸⁶ Barrón, Corvera, Jorge; Mello, Paolo, Partitura, prefacio.

⁸⁷ Miranda, Ricardo, pp. 21-22.

⁸⁸ Barrón, Corvera, Jorge; Mello, Paolo; Partitura, prefacio.

⁸⁹ Ídem.

la *Romanzetta*, lo que indica el deseo del autor de agrupar ambas piezas. De todos los manuscritos, el único fechado es el *Scherzo* compuesto del 18 al 21 de mayo de 1908, por lo que Jorge Barrón Corvera y Paolo Mello suponen que la fecha del resto de las partituras son cercanas a este periodo.⁹⁰

La partitura tiene forma AB con coda. Es una pieza libre, expresiva y sentimental que usa dominantes con novena, cadencias rotas y cadencias a la antigua.

A COMPÁS: 1-21	B COMPÁS: 22-37	CODA COMPÁS: 38-43
<ul style="list-style-type: none"> - Periodos de ocho compases divididas en dos frases. - Al final de la parte A hace una extensión cadencial. - Presentación rítmica a base de notas largas, octavos y tresillos. - El piano hace contrapunto y una melodía propia. 	<ul style="list-style-type: none"> - El tema lo inicia el piano, usa ritmos sincopados. - Luego de 10 compases lo repite el violín a <i>piacere</i>, es decir que deja al intérprete libre para alargar o hacer un <i>tempo ritenuto</i> como una pequeña conclusión de la parte B en la tonalidad original. 	<ul style="list-style-type: none"> - Coda de 6 compases. - Repite elementos de A. - El último acorde tiene la séptima agregada en la parte del violín. - Cadencia antigua (usa el iii y el vi grado).
TONALIDADES QUE USA:		
Mi mayor, Si mayor, Fa# mayor, C# mayor, Re mayor.	La menor, Si mayor, F# mayor, Mi menor, La mayor, La menor, Mi mayor.	Mi mayor.

4.2.2. El *Scherzino*.

Scherzo significa broma o jugar. Desde el final del siglo XVIII hasta la actualidad, es un tipo de movimiento fijo que introdujo Beethoven en sustitución del *minueto*. Los *scherzos* están normalmente escritos en un compás rápido de 3/4, su carácter es ligero y juguetón, la mayoría tiene forma binaria da capo (ABA), al igual que el *minueto* existe normalmente un trío contrastante, tras el cual, vuelve a exponerse el *scherzo*. El *scherzo* fue una forma habitual en las sinfonías románticas, posrománticas y los géneros afines; sin embargo, pueden observarse numerosos *scherzos* independientes o semi-independientes de la época, como en

⁹⁰ Barrón, Corvera, Jorge; Mello, Paolo; partitura, prefacio.

El aprendiz de Brujo de Dukas, en los cuatro *scherzos* para piano de Chopin y en el *scherzo* de *Romeo y Julieta* de Berlioz.⁹¹

Dos diminutivos de *scherzo* son "*scherzino*" y "*scherzetto*". El primero es el más utilizado; entre los primeros en usarlo estuvo Schumann en *Faschingsschwank aus Wien op.26* y en *Albumblätter op.124*. El término continuó en uso a lo largo del siglo XIX, como un movimiento en un ciclo de miniaturas de piano y con menos frecuencia para un trabajo independiente; por ejemplo, en el *Scherzino alla tarantella Op.763* de Carl Czerny (1791-1857). El "*Scherzetto*" que aparece en la segunda mitad del siglo, se aplica con mayor frecuencia a piezas individuales que a movimientos dentro de piezas más largas. Ninguno de estos términos indica necesariamente una composición significativamente más pequeña (es decir, más corta, más ligera o más simple) que un *scherzo* ordinario.⁹²

Podemos inferir entonces, que el *Scherzino* es una pieza que guarda similitudes con el *Scherzo*. En este caso el *Scherzino para violín y piano* es de carácter ágil y juguetón, la partitura está escrita en 6/8, con forma *da capo* ABA, como se indica en la siguiente tabla, considerando B como el trío para luego retornar a A:

: A : <i>Scherzo</i> COMPÁS: 1-36		: B : <i>Trio</i> COMPÁS: 37-52	A <i>Scherzo</i> COMPÁS: 1-35 y salta al 53-56.
TEMA 1 Compás: 1-20	TEMA 2 Compás: 20-36	- Empieza en la tonalidad relativa mayor, es decir en Sol mayor. - Combina las articulaciones cortas y largas en ambos instrumentos. - Termina en Do mayor.	- Se repite A con una pequeña variación en los últimos compases, usando silencios que dan la sensación de un final sorpresivo. - Termina en Mi menor que es la tonalidad original.
- El primer tema es ágil en Mi menor. - Las figuras de tresillo se ejecutan cortas en <i>spiccato</i> . - Termina en Mi menor.	- Tema en Si menor. - Usa figuras en el violín más largas y con ligaduras en la primera frase. - Los tresillos los escribe en <i>spiccato</i> y otros ligados. - El piano está prioritariamente haciendo el ritmo de tresillo en <i>spiccato</i> . - Termina en Mi menor.		
TONALIDADES QUE USA:			
TONALIDADES QUE USA: Mi menor, Fa mayor, Si menor, Sol menor.	TONALIDADES QUE USA: Si menor, Mi menor.	TONALIDADES QUE USA: Sol mayor, Si mayor, La menor, Sol menor, Do mayor.	TONALIDADES QUE USA: Mi menor, Fa mayor, Si menor, Sol menor.

⁹¹ Randel, Don, Michael, p. 999.

⁹² Russell, Tilden A.; Macdonald, Hugh; "Scherzo", recuperado el 17 de marzo de 2019, de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24827>.

Este *Scherzino* es una versión para violín y piano de la pieza del mismo nombre para piano solo, que pertenece a la colección de *Trozos románticos*. En el primer caso Ponce añade una melodía en el violín y conserva la parte del piano semejante a la original. El *Scherzino* constituye la segunda pieza del díptico *Romanzetta y Scherzino*, que como comenté, está numerada secuencialmente.⁹³ En el análisis separo los números de ensayo para mayor comprensión de la forma independiente de cada una de las piezas, además, la edición en la cual me baso, editó las partituras por separado.

4.3. Sugerencias de interpretación.

La *Romanzetta* es una pieza melancólica, donde la melodía debe ser expresiva; por lo que sugiero jugar con las intensidades de dinámica y del vibrato: a veces amplio, otras suave, nunca exageradamente intenso pero siempre presente.

La primera frase escrita con dinámica en *piano*, propongo hacer énfasis en la respiración, el arco siempre sobre la cuerda sin hacer presión con las cerdas para tener un *piano* consistente y sonoro pero delicado, aconsejo vibrar suavemente la primera nota al iniciar, la sensación que busco es de apoyo con suavidad. La expresión melódica está contenida en la mano izquierda, por eso es importante vibrar. Y en la mano derecha está el apoyo, la suavidad y la delicadeza. Antes de comenzar sugiero pensar en una anacrusa imaginaria para hacer que esa primera nota sea consecuencia de música que viene de atrás: fluida, delicada, sin sobresaltos pero firme.

La complejidad de la partitura consiste en integrar los matices dinámicos junto con el vibrato, así como controlar la fuerza, velocidad y peso que se requieren del arco. En resumen, tener equilibrio entre las dos manos ya que, a veces, se requiere más vibrato y menos peso de arco y viceversa o, mayor velocidad y fuerza en el arco, con mayor intensidad en el vibrato.

⁹³ León, Ptacnik, Aurelio; Barrón, Corvera, Jorge; Puchet, Cánepa, Horacio; Partitura, prefacio.

La parte B de la *Romanzzeta* es la parte climática de la pieza, por lo que el vibrato y el sonido suben de potencia. Sugiero que del compás 31- 37, como está indicado en la edición, se toque sobre la cuarta cuerda para aprovechar el timbre y el color que aporta la posición alta en una cuerda grave, para tener la sensación de un vibrato amplio usaré las yemas de los dedos, consiguiendo a la vez mayor peso y velocidad en el arco para ampliar la sonoridad. A partir de la anacrusa al compás 38 bajaré la intensidad para poder concluir suave, como se inició.

Destaco que la edición que analicé, es la Clema Ponce, revisada por Jorge Barrón Corvera en la parte de violín y por Paolo Mello en la de piano; el acorde final no es resolutivo ya que la parte de piano termina en el primer grado (mi mayor), pero el violín tiene la séptima del acorde (re[#]), sin mediar los aspectos de la utilización de la séptima en el primer grado, lo cual podría ser un error de edición, o bien, una libertad del autor; incluso, se podría pensar que la pieza está incompleta. En esta edición, no hay anotación que concluya o que mencione la disonancia encontrada en el acorde final. Esperanza Ramos, ex alumna de la FaM, en su tesis de notas al programa, justifica la séptima como un generador de color.⁹⁴ Considero peculiar que Ponce, alumno de Cesare Dall'Olio, profesor de Puccini y de Martin Krause, alumno de Franz Liszt, termine una cadencia con un acorde de primer grado con séptima, el cual debe ser preparado y resuelto con los acordes siguientes: el primer grado con séptima se prepara con el acorde de séptima de dominante, resuelve sobre otro de cuarto con séptima, o bien, que el acorde I₇ funcione como nota de paso entre los dos acordes con séptima; puede resolver también a un acorde de tres sonidos sobre el cuarto grado del tono en estado fundamental o invertido:⁹⁵ (V₇ -I₇- IV₇). Quiero destacar que la séptima encontrada, es agradable al oído, por lo que decidí tocar la pieza como tradicionalmente se hace y como está escrita en la edición, tomando también en cuenta, como lo expresa Ricardo Miranda, que en la música de Ponce se han encontrado audacias armónicas, incluso en las partituras del primer periodo.⁹⁶

Me di a la tarea de buscar la versión a lápiz para quinteto de cuerdas (Anexo 2), el cual concluye con el primer grado sin séptima, la parte del violín solista termina en la cuarta cuerda con la nota sol[#], que es la tercera del acorde de primer grado. Como sugerencia, los

⁹⁴ Ramos, Pérez, María, Esperanza, p. 50.

⁹⁵ Palma, Athos, pp. 137-139

⁹⁶ Miranda, Ricardo, p. 52.

últimos acordes del piano deben ser ejecutados en *pianissimo*, una dinámica obligada para suavizar la tensión del acorde I₇ y que además, está indicado en la partitura.

En el *Scherzino* se debe poner atención en la articulación, se necesita un trabajo de integración e imitación con el piano, ya que las articulaciones de los tresillos deben ser bien acopladas y entendidas por ambos instrumentistas; también debe ser interpretada en un tiempo ágil. En la melodía predominan las tonalidades menores, lo que la podría hacer un pieza poco graciosa y más melancólica, un poco oscura o tenebrosa; sin embargo, si se interpreta con poco arco para el *spiccato*, que salte en la cuerda y en *tempo* ágil se aligera y conserva el carácter juguetón y bromista del *scherzino*. Para el violinista representa un reto mover con agilidad el arco y los dedos, por lo que sugiero estudiarla muy lento y con poco arco, para después gradualmente subir la velocidad.

5. La Vigilia para violín solo de Ramiro Gallo.

5.1. Vida y obra del autor.

5.1.1. Breve historia del tango.

El tango es un género urbano de danza y música de final del siglo XIX, que surgió en los arrabales de Buenos Aires, con influencia de la milonga tradicional argentina y las danzas cubanas como la habanera. El carácter del tango es dramático: el baile en parejas abrazadas usa movimientos violentos y los textos de la música son pasionales, sentimentales, emocionales y trágicos; mientras que la música frecuentemente compuesta en modo menor, presenta sorprendentes contrastes tímbricos, dinámicos y, sobre todo, se marcan fuertemente los acentos en los tiempos débiles, además de ser usuales los ritmos sincopados. Debido al aspecto popular de esta danza, es frecuente escuchar pequeños conjuntos con voz solista, con acompañamiento de guitarra, tríos con violín, flauta, guitarra o bandoneón; así como conjuntos de diversos tamaños con bandoneones, instrumentos de cuerda y piano.¹

A final del siglo XIX y principio del siglo XX, el violín formó parte de los primeros tríos de tango, junto con la flauta travesera y la guitarra o el arpa. De 1905 a 1918 se configuró la formación instrumental de las orquestas de tango, que se denominaron orquesta típica; dichos años, son un periodo de transición en donde convivieron la guitarra, el piano, la flauta, el bandoneón, el contrabajo, la batería y el violín, que siempre estuvo presente en los conjuntos.²

Dentro del tango se pueden encontrar distintos estilos que fueron creados por los compositores e intérpretes y con ello contribuyeron a formar ciertas características propias del género. Entre 1918 y 1935 fue la época de los sextetos: dos violines, dos bandoneones, contrabajo y piano; este tipo de conjunto, sufrió cambios evolutivos hasta llegar a su auge en las décadas de los 40s y 50s, con sus máximos representantes Julio de Caro (1899-1980) y

¹ Randel, Don, Michael, p. 1085.

² Gallo, Ramiro, p. 160.

Francisco de Caro (1898-1976), quienes definieron las funciones de los instrumentos de la orquesta típica (melodías con variación de los bandoneones, contracantos de los violines, “arrastrés” en la marcación rítmica hacia los tiempos 1 y 3 en los contrabajos, solos de los bandoneones y del piano).³

En los años 40’s el tango estuvo en su apogeo con miles de seguidores, centenares de instrumentistas y orquestas de gran nivel. Los sextetos típicos dieron lugar a las orquestas sobre las mismas bases tímbricas añadiendo bandoneones y violines, incluso años después, se agregaron la viola y el violonchelo. En cada conjunto importante de tango, hubo un violinista de renombre, reconocido no sólo como instrumentista sino como arreglista e improvisador de sus propios solos. Por ejemplo, en la orquesta de Juan D’Arienzo (1900-1976) se hacían típicos solos de violín en la cuarta cuerda, llamados “la vaca” y variaciones veloces tocadas en *staccato*.⁴

En los años 50’s, surgieron músicos con una sólida formación y aparecieron nuevas propuestas que intentaron elevar el género, emergieron conjuntos vanguardistas como el de Astor Piazzola (1921-1992), en donde los solos suelen ser improvisados, el *tempo* es de 4/4, a veces *yumbeado* que quiere decir una marcación en 3-3-2 (*figura 27*), incorpora pasajes fugados, introduce timbres alejados del género como saxofón, sintetizador, vibráfono y percusión. Desde los años 60’s, su repertorio se basa en composiciones propias.⁵



A mitad de la década de 1980, con el estreno en París del espectáculo de Tango Argentino, se dio el comienzo de un resurgimiento del estilo, las nuevas generaciones de músicos intentaron reaprender los códigos del género a punto de perderse desde 1960. Hoy día el violín ocupa un lugar central y está presente en la mayoría de las orquestas de tango

³ Gallo, Ramiro, pp. 155-156, 160.

⁴ Ídem, pp. 156,161.

⁵ Ídem.

modernas. En el 2009 el Tango fue declarado por la UNESCO “Patrimonio cultural inmaterial de la humanidad.”⁶

5.1.2. Reseña biográfica.

Ramiro Gallo nació en Santa Fe, Argentina, en 1966; violinista, compositor y arreglista. Comenzó a temprana edad en la interpretación de música popular argentina junto con sus padres y hermanos, paralelo a sus estudios académicos musicales.⁷

Estudió en la Orquesta de niños de la Provincia de Santa Fe, dirigida por Roberto Benítez, se perfeccionó en el violín con el Maestro Ljerko Spiller. Formó parte de orquestas de cámara y sinfónicas en Argentina y en el extranjero: Orquesta Sinfónica de la Provincia de Santa Fe, Orquesta Sinfónica de la Provincia de Entre Ríos, Orquesta Nacional de Sudáfrica y Orquesta de Cámara del Transvaal.⁸

Residió durante varios años en la ciudad de Paraná, donde integró diversas agrupaciones de música popular como violinista y arreglista, entre las cuales se encuentran el grupo de fusión “El Molino” junto a Carlos Aguirre, Leonardo González y Luis Barbiero, quienes grabaron *Barrio tranquilo*, primer registro del sello independiente Shagrada Medra, del cual es fundador.⁹

Radicado en Buenos Aires desde 1998 integró la Orquesta del Tango de la ciudad de Buenos Aires durante dos años.¹⁰ Entre 1997 y 2005 fue integrante del grupo “El Arranque”, como primer violín, arreglista y director musical. Entre 2000 y 2008 se desempeñó como violín solista y asistente de dirección de la Orquesta Escuela de Tango dirigida por el maestro Emilio Balcarce, en la cual se enseñan algunos de los estilos fundamentales del género.¹¹

En el año 2000 fundó su propio quinteto de tango, con el que presenta hasta la actualidad un repertorio original integrado por composiciones de su autoría.¹² “Ramiro Gallo Quinteto” ha

⁶ Ídem, p. 1, 162.

⁷ Ídem, p. 166.

⁸ Lucascrav, “Ramiro Gallo”, recuperado el 1 de abril de 2019, <https://www.last.fm/es/music/Ramiro+Gallo/+wiki>.

⁹ Ídem.

¹⁰ Ídem.

¹¹ Ídem. Gallo, Ramiro, p. 166.

¹² Ídem.

grabado cinco discos: *Florece* (2002, Epsa Music), *Espejada* (2006, Epsa Music), *Raras partituras* (2006, Epsa Music) proyecto encargado por la Biblioteca Nacional de Argentina, en el que, no sólo se presentan partituras de Gallo sino básicamente un repertorio de composiciones poco conocidas de importantes referentes del tango, *Azul Ciudad* (2009, Epsa Music) y *Suite Borgeana* (2009, UNL-Epsa Music).¹³

En 2001, Ramiro Gallo actuó en la Orquesta Filarmónica de Jena (Alemania) y la Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín (Alemania), en ambos casos como solista invitado del grupo Tango Fusión de la ciudad de Berlín.¹⁴

Convencido de la importancia de la orquesta típica como arquetipo del sonido tanguero, forma en 2008 “Ramiro Gallo y la Orquesta Arquetípica”, con la cual interpreta un repertorio de composiciones propias, en este caso, afín al sonido más clásico del género. Luego de su exitoso debut, grabó el primer disco del proyecto, *Arte popular*, con invitados como Ariel Ardit, Leopoldo Federico, Lidia Borda, Alberto Podestá y Víctor Lavallén.¹⁵

Las composiciones que destacan entre sus partituras de cámara y sinfónicas son: *Seis imágenes* (para ensamble de cuerdas, vientos, piano y percusión), *Dúo para violín y cello*, *Nueve miniaturas* (estrenada en 2007 en su versión sinfónica por la Trinity Chamber Orchestra en Cleveland, Estados Unidos) y el *Concierto para quinteto y orquesta* (para quinteto de tango y orquesta sinfónica).¹⁶

La docencia es una de las principales motivaciones del autor, imparte clases de violín, violín-tango, arreglos, composición y práctica de ensamble. Fue fundador de las cátedras de Ensamble de Tango y Cuerdas de Folklor en la carrera de Tango y Folklor del Conservatorio Municipal de Música "Manuel de Falla"; además, ha dado talleres de tango con su quinteto, orientados a músicos y/o bailarines (Roma, Italia en 2006; Stuttgart, Alemania en 2007; Singapur en 2009; Rosario, Argentina en 2009; Tarbes, Francia en 2009).¹⁷

¹³ Lucascrav, “Ramiro Gallo”, recuperado el 1 de abril de 2019, <https://www.last.fm/es/music/Ramiro+Gallo/+wiki>.

¹⁴ Ídem.

¹⁵ Ídem. Gallo, Ramiro, p. 166.

¹⁶ Lucascrav, “Ramiro Gallo”, recuperado el 1 de abril de 2019, <https://www.last.fm/es/music/Ramiro+Gallo/+wiki>.

¹⁷ Ídem. Gallo, Ramiro, p. 166.

5.2. Aspectos históricos y formales.

5.2.1. Método de tango: El violín en el tango por Ramiro Gallo.

El método de Ramiro Gallo publicado en 2011 es una amplia revisión de la historia, técnicas e interpretación del tango con respecto al violín. Cuenta con explicaciones, videos, audiciones y partituras.

La composición titulada *Vigilia*, es un estudio para violín solo en el cual aprendemos los efectos de percusión: chicharra, tambor, golpe de caja, látigo, cepillo, *strappata*, utilizados por el violín en cualquier música tanguera. Podemos considerar dichos efectos como una técnica ampliada para el instrumento que aporta nuevas y originales sonoridades.

5.2.2. Vigilia.

La *Vigilia* es una pieza compuesta en 2010.¹⁸ Su carácter es rítmico, misterioso y lúgubre. Los efectos del tango en las partituras regularmente no están escritos, lo más habitual es encontrar la indicación de “percusión”; los intérpretes suelen tomarlo como una referencia y ejecutan modelos rítmicos de su propia invención. Los efectos iguales no deben superponerse, es recomendable usar efectos diferentes en forma moderada.¹⁹

En la pieza tenemos los efectos por orden de aparición: cepillo, *strappata*, tambor, chicharra, látigo, golpe de caja y arrastre, este último, es un efecto de ornamentación expresiva.

“El cepillo” (*figura 28*): da la sensación de barrer las cuerdas; según Ramiro Gallo: “*se logra deslizando el arco sobre dos cuerdas, en dirección paralela a éstas, con la baqueta inclinada hacia adentro.*”²⁰ Es un efecto parecido al arrastre que veremos más adelante y se escribe como “arrastre”, se aclara con la palabra “cepillo”; la diferencia entre estos dos efectos es que el comienzo del “cepillo” se ejecuta de manera audible y a veces acentuada.²¹ En el “arrastre” se efectúa el mismo movimiento del arco pero el “cepillo” es un movimiento

¹⁸ Gallo, Ramiro, *Vigilia*, Partitura.

¹⁹ Gallo, Ramiro, p. 118.

²⁰ Ídem, p. 126.

²¹ Ídem.

mucho más amplio y áspero, el “arrastre” consigue un acento al final del ataque, no al principio como en el “cepillo”.

figura 28.



“La *strappata*” (figura 29): es un efecto parecido al *ricochet*, pero siempre rítmico y acentuado al final; con el arco hacia la punta, lo dejamos caer anticipadamente golpeando la cuerda rebotando varias veces y antes de acabar efectuamos un acento con la muñeca y los dedos. Es común que se ejecute en forma de acorde, agregando e iniciando en notas graves terminando con un acento en la nota aguda que es el sonido real.²²

figura 29.



“El tambor” (figura 30): tiene como su nombre lo indica el sonido de un tambor o de un golpe sobre un objeto hueco; se realiza poniendo el dedo medio de la mano izquierda, entre la cuarta y la tercera cuerda, apoyando levemente la uña sobre la cuarta cuerda y dando un *pizzicato* sobre dicha cuerda; preferentemente se busca que el dedo medio de la mano izquierda se coloque en un lugar donde las cuerdas estén lo suficientemente separadas para no ahogar el sonido. El *pizzicato* puede hacerse con un solo ataque o agregando dos o mas apoyaturas con un redoble que realizan los dedos de la mano derecha, ubicados en abanico y atacando la cuerda por turno, hasta terminar con el dedo índice.²³

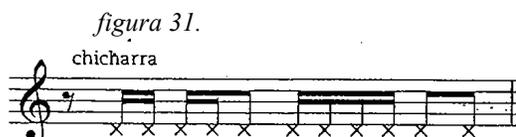
figura 30.



²² Gallo, Ramiro, p. 127.

²³ Ídem, p. 121.

“La chicharra”(figura 31): debe su nombre a un insecto también llamado cigarra, el violín imita el sonido del animal. Se ejecuta con el arco detrás del puente, cerca del cordal y sobre la tercera cuerda. Puede conseguirse una mejor sonoridad en el talón del arco con los dedos de la mano derecha rodeando la nuez y el talón, extendiendo el dedo índice sobre la varilla. Se debe usar poco arco.²⁴ Una vez logrado el sonido se ejecuta con ritmos de octavos y dieciseisavos de la inventiva del intérprete.



“El látigo”(figura 32): se usa en la primera cuerda, es un *glisando* ascendente amplio y rápido, con comienzo de una altura indeterminada y con un final acentuado y preciso en el tiempo fuerte; el sonido resultante es similar a un silbido ascendente. Se ejecuta empujando el arco, deslizando generalmente el segundo dedo de la mano izquierda sobre la primera cuerda.²⁵

figura 32.

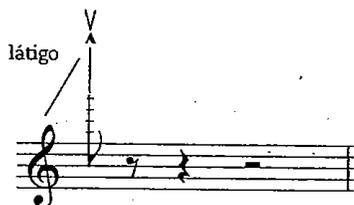


figura 33.



También encontramos látigos de dos cuerdas descendentes (figura 33), que se hace sobre dos cuerdas con un *glisando* descendente con mucha rapidez con los dedos primero y segundo o segundo y tercero a modo de sextas, sin importar la altura. La primera y segunda cuerda son comúnmente las utilizadas para este efecto porque son las más agudas y brillantes. Se ejecuta empujando el arco rápidamente mientras los dedos de la mano izquierda se deslizan descendentemente.²⁶

²⁴ Ídem, p. 119.

²⁵ Ídem, p. 123.

²⁶ Ídem, p. 124.

“El golpe de caja” (*figura 34*): es menos incisivo que el efecto de tambor y se realiza apoyando la mano izquierda sobre la caja del instrumento, percutiendo con los dedos hasta conseguir un sonido lleno. Se sugiere probar entre el cordal y el borde de la caja.²⁷ Me funcionó golpear casi sobre las efes lo que hace que la caja del instrumento vibre y el golpe sea sonoro.

figura 34.



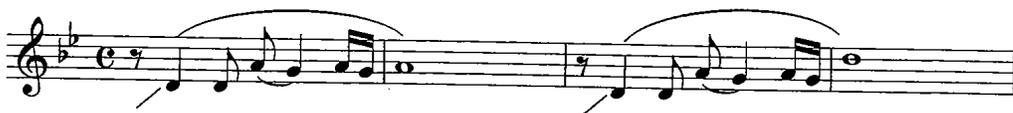
“El arrastre” (*figura 35*): es un efecto de ornamentación expresiva, que se ejecuta con arco y dedo, comenzando siempre, antes de la nota real y la longitud varía a gusto del intérprete.²⁸ Podríamos considerarlo como un tipo de *glisando* amplio hacia una nota real, acentuando con el arco.

figura 35.

Arrastre hacia la tierra
A tierra arrastre



Después de un silencio de corchea
After an eighth note rest



Vigilia es una pieza armónica donde se usaron acordes que no guardan una secuencia tonal o que no tiene secuencia melódica. Podría analizarse como una serie de motivos en la que se utilizan intervalos disonantes. La partitura empieza y termina en el acorde de Mi menor.

A continuación se presenta un cuadro de la forma binaria en que Ramiro Gallo compone la partitura:

²⁷ Ídem, p. 122.

²⁸ Ídem, p. 110.

<p style="text-align: center;">A Compás: 1-24</p>	<p style="text-align: center;">B Compás: 25-60</p>	<p style="text-align: center;">CODA Compás: 61-76</p>
<ul style="list-style-type: none"> - Sección rítmica. - Dividida en dos frases irregulares del compás 1-10 y del 11-24. - Presenta: cepillo, <i>strappata</i>, tambor, chicharra y látigo desc. - Usa acentos en tiempos débiles. - Usa acordes disonantes. 	<ul style="list-style-type: none"> - Usa contrapunto con dobles cuerdas. - Cambia de compás. - Sección cantáble. - Usa acentos en tiempos débiles. - Usa látigo ascendente, golpe de caja y chicharra. 	<ul style="list-style-type: none"> - Usa elementos de A. - Incluye el arrastre.

5.3. Sugerencias de interpretación.

Sugiero practicar los efectos por separado, con los ejemplos contenidos en este capítulo; una vez practicados aisladamente, se deben seguir las indicaciones de *tempo* y de matices propuestos en el estudio. Además de los efectos, es muy importante acentuar las notas marcadas en la partitura. En mi experiencia en la práctica de esta partitura, sugiero enfocarse en el solfeo ya que usa muchas síncopas y es fácil confundir la acentuación y los ritmos sobre todo en la sección B.

La *Vigilia* de Ramiro Gallo me parece una pieza especial, divertida y extraña en función de las técnicas aprendidas en la academia. Es una oportunidad para hacer flexible nuestra mente y nuestro cuerpo que se entrenó con cierta mecanicidad durante los años de estudio.

IV. CONCLUSIÓN.

Es fundamental para el intérprete cultivar la lectura, que nos aporta información, análisis, reflexión e imaginación; sumado al conocimiento de las formas musicales, la armonía y el contrapunto, los aspectos estilísticos, históricos y personales del compositor, herramientas necesarias para presentarse en un auditorio que permitirá reflejar el fondo y el contenido de lo que se quiere ejecutar.

Los compositores seleccionados en este trabajo, fueron personajes importantes en el proceso evolutivo de la historia de la música; muchas veces, parteaguas de tendencias musicales y generadores de técnicas, estilos e innovaciones del arte musical.

Las aportaciones de Johann Sebastian Bach son notables en la docencia: *El Arte de la fuga*, *La Ofrenda musical*, *El Clave bien temperado*, partituras avanzadas para su época y aunado a su valor estético, significan modelos en el aprendizaje de la música. En *El Clave bien temperado*, el compositor unificó la afinación y abrió el panorama de la tonalidad y sentó las bases para los música en los siguientes 250 años o más.

Con la aparición del *Clave bien temperado* la técnica para la ejecución de los teclados logró el paradigma metódico, los últimos escritos alrededor de Ludwig van Beethoven refieren que este gran pianista todos los días ejecutaba gran parte de esta obra musical para mantenerse en forma como intérprete; hoy en día los diferentes métodos de grandes pianistas como Czerny, Hanon, Beyer, Beringer no han superado a los citados libros de Johann Sebastian Bach.

El Clave bien temperado así como los conciertos de violín y en mi caso personal el *Concierto en La menor BWV 1041*, nos permiten apreciar para la ejecución, para la composición, para la realización de variaciones, cómo desglosaba el llamado padre de la música un tema y lo utilizaba en los desarrollos o en los *ritornellos*.

El estudio del *Concierto en La menor BWV 1041* aborda la forma *ritornello* característica de muchas composiciones de varios autores barrocos lo cual implica el entendimiento de los

temas y motivos que deben enfatizarse, aspectos que poco se conocen y casi podría asegurar que no se enseñan en las diferentes materias que se cursan, sería muy importante que se auspiciara el estudio de esta forma.

Estudiar a Beethoven a quien se le reconoce como el último clásico y el primer romántico debe ser con base a los cambios filosóficos en el arte propuestos por Immanuel Kant y Friedrich Hegel, junto al enciclopedismo que buscó la universalidad del conocimiento y del arte (*Biedermayer*, música accesible a todos los estratos sociales).¹

El estudio de la *Romanza no.1 Op. 40* permite reconocer como Beethoven es el primer compositor que enriquece la intensidad del sonido mediante el uso y la demanda de la *ff* y *pp* y que en ocasiones presenta cambios en forma brusca y que son característicos en la música del compositor de Bonn.

La *Romanza en Sol mayor para violín y orquesta no.1 Op. 40* es una pequeña pieza para violín solista y orquesta, que pertenece al movimiento romántico musical y que comparte características de la música del periodo clásico en su forma proporcionada y en su sencilla melodía y armonía.

César Franck, fue un destacado compositor francés, continuador de las tendencias germanas de Richard Wagner, en sus obras comenzó a utilizar un intenso cromatismo con lo que fincó las bases de la música francesa del final del siglo XIX y que llega a su clímax con el impresionismo de Claude Debussy.

La *Sonata en La menor para violín y piano* plena de acordes disonantes de séptima en los diferentes grados, de novena de dominante en estado fundamental o novenas de dominante con generador omitido, resoluciones evitadas ya usadas por Wagner o Liszt (tonalidad extendida). Se observa que hay una gran flexibilidad en el tiempo, utiliza los matices de manera gradual de un apasionado y acalorado *forte* hasta llegar a un *pianissimo* que asemeja un susurro, no hay ataques bruscos, tiene una gran expresividad, delicadeza y misticismo,

¹ Corcuera de Mancera, Sonia, p. 49.

que después trastoca en alegría inocente y quizá pueril. Por lo tanto, concluyo que durante toda la etapa como estudiante debe abordarse las tendencias de la música francesa: el fraseo, el manejo de las intensidades y dar mayor énfasis en la interpretación de las resoluciones de los acordes disonantes y cadenciales.

Es importante el estudio de la obra de Manuel María Ponce Cuéllar porque representa al México del siglo XIX con sus alegorías populares, añorando pertenecer a un lugar. Si bien no tiene un catálogo amplio para violín, la *Romanzzeta* y el *Scherzino* tienen un estilo único y personal que enriquecen la interpretación romántica.

En la *Romanzetta* de Ponce hice notar que en el último acorde en el primer grado de Mi mayor en la partitura de piano y violín concluye sin preparación y resolución con un acorde de primer grado con séptima; la misma *Romanzetta* la escribió para quinteto de cuerdas y concluye con un acorde de quinta en la tónica totalmente consonante. Considero que el acorde de séptima puede tratarse de un error aunque es agradable al oído, preguntaría porqué en el arreglo que hizo para cuerdas utilizó el primer grado sin la séptima. Diferentes intérpretes comentan que respetan lo escrito por Ponce; los editores no se habían percatado de esta diferencia entre las dos partituras. El proceso de edición de cualquier publicación debe ser muy acucioso; sin embargo, algunos críticos comentan que después de tantos años y después de tantos millones de libros publicados no existe uno que no tenga errores. Investigando con compositores también me percaté de que frecuentemente se olvida un sostenido o un bemol y que se llega a corregir en la primera interpretación o en la primera edición; por lo tanto, sugiero que aún lo de algún compositor como el maestro Ponce debe ser revisado profundamente para aclarar las dudas.

Es necesario que en la FAM exista en sus programas el estudio de partituras con lenguaje contemporáneo, pero no solamente en texto sino que realmente se aborden partituras actuales, pero sobre todo de los compositores mexicanos y más de los egresados de la institución, aspecto que en la práctica se lleva a cabo escasamente.

Por último, la música vernácula academizada tiene presencia en esta presentación. Ramiro Gallo, compositor argentino contemporáneo, dedicado a impulsar un género musical de su propia cultura y comprometido a la enseñanza del violín en el tango; nos muestra en la *Vigilia*, recursos estilísticos aplicables a las nuevas formas de componer, sonidos extraños, que potencian los recursos técnicos del instrumento, que podrán ser integrados a cualquier estilo en música.

El propósito de esta tesis es establecer un vínculo entre el ejecutante, el escucha y la obra creativa, que permita construir un espacio de comunicación e integración de emociones. Me atrevo a decir que la función del intérprete (como su nombre lo indica) es descifrar, decodificar y expresar la intención que se quiso plasmar en notación musical, hasta convertirse en objeto de la propia inspiración.

V. ANEXOS.

ANEXO 1. *Programa de mano.*

PROGRAMA DE MANO.

**Concierto para Violín y Orquesta
en La mayor BWV 1041 (c. 1717-1730)**

Johann Sebastian Bach
(1685-1750)

Allegro
Andante
Allegro assai

**Romanze “Romanza” para Violín y Orquesta
en Sol mayor no. 1, Op. 40 (c.1803)**

Ludwig van Beethoven
(1770-1827)

**Romanzetta en Mi mayor y Scherzino
en Mi menor para Violín y Piano (c.1908)**

Manuel María Ponce Cuéllar
(1882- 1948)

**Vigilia para Violín solo
en Mi menor (c. 2010)**

Ramiro Gallo
(n. 1966)

INTERMEDIO

**Sonata para Violín y Piano
en La mayor (c.1886)**

César Auguste Jean Guillaume Hubert Franck
(1822-1890)

Allegretto ben moderato
Allegro
Recitativo-Fantasia : Ben moderato-lento-molto lento e mesto
Allegretto poco mosso

Piano: Pedro Alberto Morales Martínez.
Contrabajo : Ivan Eduardo Becerril Aguilar.

**Concierto en La menor para violín y orquesta BWV 1041 de Johann Sebastian Bach
(1685-1750).**

El Concierto en La menor para violín y orquesta BWV 1041 compuesto entre 1717 y 1730, exige al instrumentista el conocimiento de la estructura musical sobre todo del contrapunto, sin soslayar aspectos técnicos virtuosos. El solista debe ser un intérprete de suma habilidad que conjunta la brillantez y la sensibilidad con la fuerza de la orquesta. Las características del concierto a *solí* que perduraron durante el Barroco tardío fueron: el primero y en ocasiones el último movimiento se componían en la forma *ritornello*; los segundos movimientos son composiciones sentimentales en *tempo lento*, largas en Bach y breves como en los conciertos de guitarra de Antonio Vivaldi; los movimientos finales frecuentemente eran danzas en 6/8. La distinción musical entre orquesta y solo fue decisiva para el nacimiento de la forma *ritornello*, cuyo nombre se debe a que los compositores de la época se referían a los regresos periódicos de los *tutti* como *ritornello*, dicha forma anticipó las formas tempranas de la sinfonía clásica y del concierto clásico, éste último fue una innovación de compositores alemanes posteriores al barroco, gracias al efecto de la forma *ritornello* que Vivaldi alimentó en ellos.

**Romanze “Romanza” en Sol mayor para violín y orquesta no.1. Op. 40 de Ludwig van
Beethoven (1770-1827).**

La Romanza en Sol mayor para violín y orquesta no.1 Op. 40 es una pequeña pieza para violín solista y orquesta, que pertenece al movimiento romántico musical y que comparte características de la música del periodo clásico en su forma proporcionada y en su sencilla melodía y armonía. Se reconce el lirismo de la melodía, se presentan acordes enérgicos que reforzarán el ámbito romántico y que son característicos de la personalidad del genio de Bonn. *La Romanza* no fue fechada por su autor, los expertos suponen que fue compuesta en torno a 1798-99, ya que se publicó en Leipzig en 1803. Alrededor de 1800, a los violines se les cambió el diapasón por unos más largos, puentes más altos y almas más gruesas incluidos los famosos Stradivarius y Guarnerius, dichas modificaciones aportaron potencia y brillantez, a pesar del uso de las tradicionales cuerdas de tripa; la innovación del constructor Francois Tourte de un arco cóncavo diferente al arco convexo del Barroco, hizo posible que la sonoridad fuera más potente y que se pudieran hacer más efectos sonoros diversificando las ligaduras y otros golpes de arco que hoy son parte del repertorio para el violín.

Romanzetta en Mi mayor y Scherzino en Mi menor para violín y piano de Manuel María Ponce (1882- 1948).

La *Romanzetta* y *Scherzino para violín y piano* son dos piezas de uno de los más importantes compositores del siglo XX, es considerado el padre del movimiento nacionalista en México. La *Romanzetta* es una pieza breve, de carácter lírico, donde se pretende resaltar la melodía y el *Scherzino* es una pieza rápida y juguetona en contraste con la primera; se estrenaron el 3 de julio de 1909 en un recital privado en casa del autor, interpretadas por el violinista Pedro Valdés Fraga y Manuel M. Ponce al piano.

Vigilia para violín solo de Ramiro Gallo (n. 1966).

La música vernácula academizada tiene presencia en esta presentación. Ramiro Gallo, compositor argentino contemporáneo, dedicado a impulsar un género musical de su propia cultura y comprometido a la enseñanza del violín en el tango; nos muestra en la *Vigilia* compuesta en 2010, recursos estilísticos aplicables a las nuevas formas de componer, sonidos extraños, que potencian los recursos técnicos del instrumento, que podrán ser integrados a cualquier estilo en música.

Sonata en La mayor para violín y piano de César Franck (1822-1890).

La *Sonata en La mayor para violín y piano* de César Franck es obra cumbre del repertorio de música de cámara. La sonata está dividida en cuatro movimientos que requieren sin excepción una interpretación intensa y expresiva. En ella, se respira un ambiente puramente romántico, libre y con flexibilidad rítmica y melódica. En la *Sonata* escuchamos puntos álgidos precedidos por lapsos muy tranquilos y episodios muy apasionados y angustiantes. La *Sonata para violín y piano* de César Franck compuesta en 1886 se vale de un principio cíclico, según el cual el material temático de un movimiento reaparece en los otros movimientos. En esta composición se escucha el estilo delicado y refinado francés que hace uso de matices graduales y tiempos flexibles, que van de un apasionado y acalorado *forte* hasta un *pianissimo* tranquilo que asemeja un susurro; el compositor usa un intenso cromatismo (tonalidad extendida) con lo cual fincó las bases de la música francesa del final del siglo XIX y que llega a su clímax con el impresionismo de Claude Debussy.

ANEXO 2. *Final de la versión autógrafa de la Romanzetta para quinteto de cuerdas de Manuel María Ponce.*

The image shows a handwritten musical score for string quintet. At the top, the word "Segue" is written in cursive, followed by "Romanzetta" in a larger, stylized cursive font. A large number "5" is written above the title. Below the title, there are five staves of music. Each staff begins with the marking "Tempo I". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "pp". The score is written on aged, slightly yellowed paper.

ANEXO 3. *Final de la Edición especial Clema Ponce de la Romanzetta para violín y piano de Manuel María Ponce.*

36

4

3

6

p

3

40

3

pp *rall*

p *rall* *pp*

①

① El manuscrito en el cual se basa la presente edición reporta *fa♯, la, do♯*, lo cual probablemente es un descuido, ya que el mismo acorde en el segundo compás tiene *re♯*, en lugar de *fa♯*. De igual modo aparece en la fotocopia del otro ejemplar autógrafo y en la versión para quinteto de cuerdas (ver prefacio).

ANEXO 4. *Viglia de Ramiro Gallo.*

Moderato (♩ = c. 105)

cepillo *f* simile

5 strappo *f*

9 simile tambor *fp* *mf*

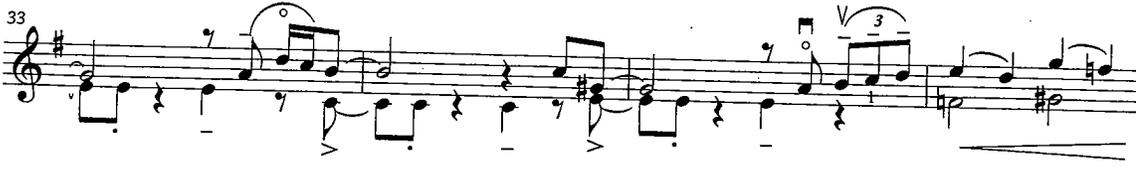
13 tambor *fp* cepillo *fp*

17 *mp* *mf* *f* cepillo 3

21 strappo *f* golpe de caixa chicharra látigo desc. rit.

25 a tempo *f* Meno mosso rit. 3

29 

33 

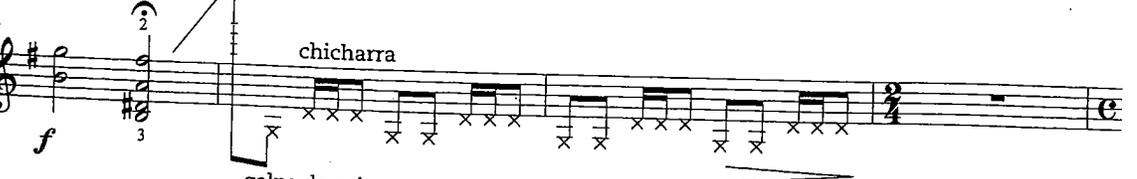
37 *mf* 

41 

45 

48 *subito p* 

53 *accel.* 

57 *f* 

látigo
chicharra
golpe de caja

Tempo I^o

61 cepillo

65 strapp. tambor látigo

69 strapp. tambor arrastre mp

73 fp ff + pizz.

VI. BIBLIOGRAFÍA.

Libros:

Aviñoa, Xosé, *Conocer y reconocer la música de Ludwig V. Beethoven*, Barcelona, España: Ediciones Daimon, 1985.

Barrón, Corvera, Jorge, *Manuel María Ponce Bio-Bibliography*, United States of America: Praeger Publishers, 2004.

Boyd, Malcom, *Bach*, (3ª. ed.), New York: Oxford University press, 2000.

Breig, Werner, Cap. 8 *La música instrumental*, en John Butt (Ed.), *Vida y obra de J.S. Bach*, (pp. 143-155), Madrid, España: Ediciones Akal, 2000.

Breig, Werner, Cap. 10 *La composición como arreglo y adaptación*, en John Butt (Ed.), *Vida y obra de J.S. Bach*, (pp. 175-190), Madrid, España: Ediciones Akal, 2000.

Bukofzer, Manfred, F, *La música en la época barroca de Monteverdi a Bach*, Madrid, España: Edición al castellano por Alianza Editorial, 1986.

Carlos, Gómez, Víctor, Manuel, *Manuel M. Ponce, el nacionalismo romántico*, Aguascalientes, México: Instituto Cultural de Aguascalientes, Dirección Editorial, 2010.

Castellanos, Pablo, *Manuel M. Ponce: Ensayo*, Ciudad Universitaria, México, D.F: Universidad Nacional Autónoma de México, Difusión Cultural, Unidad Editorial, 1982.

Corcuera de Mancera, Sonia, *Voces y silencios en la historia Siglos XIX y XX*, (3ª. ed.), México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2005.

Crist Stephen A., Cap. 6 *Las obras tempranas y la herencia del siglo XVII*, en John Butt (Ed.), *Vida y obra de J.S. Bach*, (pp. 91-104), Madrid, España: Ediciones Akal, 2000.

De Pedro, Cursá, Dionisio, *Manual de Formas musicales (curso analítico)*, (5ª. ed.), España: Real Musical, 2004.

D'Indy, Vincent, *Cesar Franck*. Buenos Aires, Argentina: Editorial TOR S.R.L., 1947.

Dufourcq, Norbert, *Breve historia de la música*, (2ª. ed.), México, D.F: Fondo de Cultura Económica, 1963.

Fleming, William, *Arte, Música e Ideas*, México, D.F: Nueva Editorial Interamericana, S.A de C.V., 1971.

Forkel, J.N., *Johann Sebastian Bach*, (2ª. ed.), México, D.F: Fondo de Cultura Económica, 1953.

Frish, Walter, *La música en el siglo XIX*, Madrid, España: Ediciones Akal, 2018.

Gallo, Ramiro, *El violín en el Tango: Método fundamental para aprende a tocar tango*, Munich, Alemania: Ricordi & Co., 2011.

Goldron, Romain, *Beethoven sin leyenda*, México: Editorial Los Reyes, 2012.

Jones, Richard, D. P., Cap. 9 *Las obras para clave: Bach como professor y como virtuoso*, en John Butt (Ed.), *Vida y obra de J.S. Bach*, (pp. 157-174), Madrid, España: Ediciones Akal, 2000.

Leaver, Robin A., Cap. 7 *Las obras vocales maduras y su contexto teológico y litúrgico*, en John Butt (Ed.), *Vida y obra de J.S. Bach*, (pp. 105-141), Madrid, España: Ediciones Akal, 2000.

Mares, Roberto, *Ludwig van Beethoven*, (2^a. ed.), México, D.F: Grupo Editorial Tomo, S.A. de C.V., 2003.

Miranda, Ricardo, *Manuel M. Ponce: Ensayo sobre su vida y obra*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México: Centro Nacional de las Artes, Dirección General de Publicaciones, 1998.

Palma, Athos, *Tratado completo de armonía: Armonía disonante natural y artificial*, volumen II, Buenos Aires : Ricordi Americana, 1944.

Plantinga, Leon, *La música romántica: Una historia del estilo musical en la Europa decimonónica*. España: Ediciones Akal, 1992.

Schweitzer, Albert, *J.S. Bach el músico-poeta*, Buenos Aires, Argentina: Ricordi Americana, 1955.

Steinitzer, Max, *Beethoven*, México, D.F: Fondo de Cultura Económica, edición Tezontle, 1992.

Suárez, Urtubey, Pola, *Historia de la Música*, (3^a. ed.), Argentina: Editorial Claridad, 2007.

Swafford, Jan, *Beethoven tormento y triunfo*, Barcelona, España: Edición al castellano por Acantilado, Quaderns Crema, S.A., 2017.

Wade, Graham, *La música y sus formas: Introducción a la forma de la música clásica*, España: Altalena, 1982.

Wolff, Christoph, *Johann Sebastian Bach, El músico sabio (la biografía definitiva del genio musical del barroco)*, Barcelona, España: traducción al español por Ediciones Robinbook, 2008.

Zamacois, Joaquín, *Curso de formas musicales*, España: idea books, 2004.

Diccionarios:

Randel, Don, Michael (Ed.), *Diccionario Harvard de música*, (4ª ed.), Madrid, España: Edición al castellano por Alianza Editorial, 2009.

Hutchings, Arthur, “concerto”, en Stanley, Sadie, (Ed.), volumen 4, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan Publishers Limited, 1980.

Revistas:

Zegers, Richard, H. C. MD, Arch ophthalmol/volumen 123 de octubre de 2005, p. 1427-1430.

Información de internet:

Alonso, Ortego, Sergio, *Coherencia motivica y armónica en la Sonate pour piano et violon de César Franck*, tesis de maestría, [edición electrónica], España: Universidad Internacional de Andalucía, 2015.

Blog, GAES, **¿Qué es la otosclerosis? Causas, síntomas y tratamiento**, Recuperado el 5 de enero de 2019, de <https://www.gaesivsordera.es/otosclerosis/>.

Bourne, Joyce (Ed.), “Ground bass”, **Oxford Reference: The Oxford Dictionary of Music**, (6 ed.), Oxford University Press, 2013, recuperado el 8 de junio de 2018, de <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199578108.001.0001/acref-9780199578108-e-4044#>.

Bourne, Joyce (Ed.), “Romance”, **Oxford Reference: The Oxford Dictionary of Music**, (6 ed.), Oxford University Press, 2013, recuperado el 20 de noviembre de 2018, de

<http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199578108.001.0001/acref-9780199578108-e-7690?rskey=scGEFH&result=2>.

Heartz, Daniel; Brown, Bruce, Alan; “classical”, **Oxford Music Online: Grove Music Online**, Oxford University Press, 2001, recuperado el 29 de diciembre de 2018, de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05889>.

Johnson, Douglas; Burnham, Scott G.; Drabkin, William; Kerman, Joseph; Tyson, Alan; “Beethoven Ludwig, van”, **Oxford Music Online: Grove Music Online**, Oxford University Press, 2001, recuperado el 5 de enero de 2019, de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40026>.

Lucascrav, *lastfm: Ramiro Gallo, Biografía*, recuperado el 1 de abril de 2019, de <https://www.last.fm/es/music/Ramiro+Gallo/+wiki>.

Monson Dale E., Westrup, Jack, “recitative”, **Oxford Music Online: Grove Music Online**, Oxford University Press, 2001, recuperado el 25 de abril de 2019 en <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23019>.

Ramos, Pérez, María, Esperanza, ***Obras de Bach, Beethoven, Grieg y Ponce***, tesis de licenciatura, [edición electrónica], México: Facultad de Música, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.
<http://132.248.9.195/ptd2017/marzo/0756337/Index.html>.

Russell, Tilden A.; Macdonald, Hugh; “Scherzo”, **Oxford Music Online: Grove Music Online**, Oxford University Press, 2001, recuperado el 17 de marzo de 2019, de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24827>.

Samson, Jim, “Romanticism”, **Oxford Music Online: Grove Music Online**, Oxford University Press, 2001, recuperado el 7 de febrero de 2019, de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23751>.

Trevitt, John; Fauquet, Joël-Marie; “Franck, César (-Auguste-Jean-Guillaume-Hubert)”, **Oxford Music Online: Grove Music Online**, Oxford University Press, 2001, recuperado el 8 de febrero de 2019, de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10121>.

Viana, Juan Manuel, *Ludwig van Beethoven (1770-1827), Romanzas para violín y orquesta en Sol Mayor, op. 40 y en Fa Mayor op. 50*, 2006, recuperado el 20 de noviembre de 2018, de <http://www.orcam.org/media/docs/Notas%202005-2006%2013%.pdf>.

Westrup, Jack, “Instrumental recitative”, **Oxford Music Online: Grove Music Online**, Oxford University Press, 2001, recuperado el 25 de abril de 2019, en <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23019>.

Wolf, Eugene K., “Mannheim style”, **Oxford Music Online: Grove Music Online**, Oxford University Press, 2001, recuperado el 5 de enero de 2019, de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.17661>.

Partituras:

Barrón, Corvera, Jorge; Mello, Paolo. *Ponce, Manuel M., Obras para Violín y Piano “Romanzetta”*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

Gallo, Ramiro, *El violín en el Tango: Método fundamental para aprende a tocar tango: Vigilia*, Munich, Alemania: Ricordi & Co., 2010.

León, Ptacnik, Aurelio; Barrón, Corvera, Jorge; Puchet, Cánepa, Horacio; *Ponce, Manuel M., Obras para Violín y Piano “Scherzino”*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.