



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

## **NOTAS AL PROGRAMA**

OBRAS DE JOHANNES BRAHMS, MANUEL M. PONCE, SERGEI PROKOFIEV Y  
GEORG PHILIPP TELEMANN

PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADA EN MÚSICA INSTRUMENTISTA - VIOLÍN  
PRESENTA

**ANNA BERNICE NAVARRO ANTUNA**

ASESOR PARA EL TRABAJO ESCRITO: JOEL ALMAZÁN ORIHUELA  
ASESOR PARA LA PRESENTACIÓN PÚBLICA: PANAGIOTA ZAGOURA

CIUDAD DE MÉXICO  
MAYO 2019



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.

## Introducción

Las presentes notas al programa ofrecen información sobre cuatro obras de distintos momentos históricos: de la Fantasía para violín solo núm. 2 en Sol mayor TWV 40:15 de Georg Philipp Telemann, una pieza corta del periodo barroco, creada con un estilo alemán mixto; del primer movimiento del Concierto para violín y orquesta en Re mayor Op. 77 de Johannes Brahms, uno de los conciertos más importantes en la literatura violinística debido a su grado de dificultad y su alta expresividad; igualmente de la Sonata para violín y piano núm. 2 en Re mayor Op. 94ª de Sergei Prokofiev, compuesta en un estilo neoclásico pero que explora una amplia variedad de colores; finalmente, del arreglo que hizo Jascha Heifetz de la canción *Estrellita* de Manuel M. Ponce, una de sus piezas más famosas mundialmente. Estas obras conforman el repertorio para el examen de titulación de la Licenciatura en Música – Violín.

Cada capítulo muestra una obra en específico. En la primera sección de cada uno expongo un resumen del contexto histórico y social de la obra y del compositor, seguido de un breve análisis musical, para finalmente plantear algunas reflexiones donde presento una aproximación al estudio e interpretación de la obra y algunos consejos formulados de manera personal, tomando en cuenta indicaciones y sugerencias de músicos que han sido parte relevante en mi formación como violinista; asimismo basándome en grabaciones y videos de algunos de mis intérpretes favoritos.

Las obras fueron elegidas de manera que se pudiera reflejar el trabajo técnico y musical alcanzado al término de la Licenciatura, son obras contrastantes de distintos periodos y están ubicadas dentro del repertorio violinístico moderno. Cabe mencionar que son piezas que aprecio profundamente y cuyo proceso de estudio disfruté mucho. La Fantasía fue algo nuevo para mí; utilizar elementos estilísticos barrocos era algo que nunca había hecho y me pareció divertido e interesante hacerlo. En cuanto al Concierto de Brahms, siempre había tenido mucho miedo de

abordar esta obra, la consideraba imposible, pero ahora, habiendo estudiado el primer movimiento, veo que no es imposible, que en realidad técnicamente no era tan difícil como pensé, pero que interpretarla y hacer música de esas partituras es bastante difícil, necesita tiempo y madurez; es una obra para estudiar toda la vida. La Sonata de Prokofiev me resultó muy cautivadora, todas las sonoridades nuevas, los intervalos inusuales y los retos violinísticos me motivaron para estudiarla. Por último, la canción *Estrellita* es una de mis canciones mexicanas favoritas y poder tocar el arreglo hecho por uno de los grandes violinistas del siglo pasado es muy emocionante para mí.

Agradezco al Dr. Joel Almazán Orihuela y a la Mtra. Panagiota Zagoura quienes fueron mis asesores teórico y práctico, respectivamente, para la realización del examen de titulación. También hago un especial agradecimiento a dos profesores que formaron parte importante en mi transcurso por la Licenciatura: al Mtro. Eduardo Arzate Valdés, mi pianista acompañante, y especialmente al Mtro. Savarthasiddh Uribe Moreno, quien fue mi maestro de violín y quien me guió en el estudio de estas obras.

# Índice

	Pág.
<b>1. Fantasía para violín solo núm. 2 en Sol Mayor TWV 40:15, Georg Philipp Telemann</b>	1
1.1 Contexto histórico y social del compositor y la obra	3
1.2 Análisis Musical	8
1.3 Reflexiones sobre la obra	13
<b>2. Concierto para violín y orquesta en Re Mayor Op. 77, 1er movimiento – <i>Allegro non troppo</i>, Johannes Brahms</b>	17
2.1 Contexto histórico y social del compositor y la obra	20
2.2 Análisis Musical	28
2.3 Reflexiones sobre la obra	35
<b>3. Sonata para violín y piano núm. 2 en Re Mayor Op. 94<sup>a</sup>, Sergei Prokofiev</b>	40
3.1 Contexto histórico y social del compositor y la obra	42
3.2 Análisis Musical	52
3.3 Reflexiones sobre la obra	67
<b>4. <i>Estrellita</i>, Manuel María Ponce Cuéllar</b>	72
4.1 Contexto histórico y social del compositor y la obra	74
4.2 Análisis Musical	80
4.3 Reflexiones sobre la obra	82
<b>5. Conclusiones</b>	84
<b>6. Listado de ejemplos musicales</b>	86
<b>7.-Bibliografía</b>	87
<b>Anexo 1. Síntesis para programa de mano</b>	91

# 1. Fantasía para violín solo núm. 2 en Sol mayor TWV 40:15, Georg Philipp Telemann

Telemann es considerado uno de los compositores más prolíficos de todos los tiempos y uno de los compositores alemanes más importantes de la primera mitad del siglo XVIII. Siempre se caracterizó por estar a la vanguardia en las innovaciones musicales y fue un importante puente entre el estilo barroco y el clásico (Zohn, 2001, p. 199). Incursionó en una pequeña pero importante categoría del repertorio barroco instrumental, a saber, las composiciones escritas para violín solo, sin acompañamiento. La literatura existente en esta categoría dio inicio con una *passacaglia*, escrita antes de 1681 por Heinrich Ignaz Biber y es tal vez coronada por las Seis Sonatas y Partitas de Bach, escritas alrededor de 1720 y las 12 Fantasías para violín sin acompañamiento de Telemann de 1735 (Parrish, 2012, p. 153).

Entre el vasto catálogo de este compositor se encuentran 125 suites orquestales, 125 *concertos* (de uno a cuatro solistas, o sin solista), varias sonatas con cinco o siete movimientos, casi 40 cuartetos, 130 tríos, 87 solos, 80 obras para uno a cuatro instrumentos sin bajo y 145 piezas para teclado (Zohn, 2001, p. 200).

La música de Telemann encabezaba lo que en aquel entonces era conocido como un “estilo alemán mixto”, el cual era una mezcla del idioma contrapuntístico alemán con los estilos francés, italiano y polaco, muy evidente en sus composiciones, incluyendo las Fantasías para violín (Zohn, 2001, p. 204).

Telemann fue precursor en la redefinición del rol del músico profesional, pues a través de sus conciertos públicos se tenía la oportunidad de escuchar todo tipo de música, incluyendo obras que fueron originalmente compuestas para ceremonias especiales a las cuales asistían muy pocos y selectos personajes. De igual manera, en su largo desafío de poder imprimir y vender su propia música sacra, asentó un

importante precedente para concebir a la música como una propiedad intelectual del creador (Zohn, 2001, p. 203).

En el presente capítulo se presenta una breve reseña del contexto histórico y social del compositor y la obra, así como el correspondiente análisis musical y finalmente algunas reflexiones acerca de aspectos de la interpretación históricamente informada de la Fantasía.

## 1.1 Contexto histórico y social del compositor y la obra

Georg Philipp Telemann nació el 14 de marzo de 1681 en Magdeburg, antiguo Imperio Germánico, y murió el 25 de junio de 1767 en Hamburgo. Su ascendencia provenía de la clase media alta; la mayoría de sus antepasados recibieron una educación superior y otros tantos se unieron a la iglesia, aun así, no había músicos profesionales en la familia desde finales del siglo XVI, cuando el bisabuelo de Telemann, Heinrich Thering, era cantor en Halberstadt. Su padre, Heinrich Telemann, era diácono de la Iglesia *Heilig-Geist* en Magdeburg y su madre, Maria Haltmeier, era hija de un clérigo protestante de Regensburg. Después de la muerte de su padre en 1685, fue su madre la encargada de supervisar la educación de sus dos hijos. El mayor era Heinrich Matthias, quien estudió teología y se convirtió en clérigo. El menor, Georg Philipp, asistió a las escuelas *Altstädtisches* y *Domschule*, en donde estudió catecismo, latín, griego y también desarrolló en un gusto por la poesía alemana (Zohn, 2001, p. 199).

Telemann fue un pequeño genio musical, a los 10 años inició su formación asistiendo a clases de canto con Benedikt Christiani y tan solo fueron suficientes dos semanas de asistir a ensayos con un organista para aprender a tocar ese instrumento; también aprendió por su cuenta flauta, violín y cítara. En relación a la composición, aprendió los principios básicos transcribiendo partituras de Christiani y otros compositores de la época. A los doce años ya había escrito arias, motetes, piezas instrumentales y la ópera *Sigismundus* (Zohn, 2001, p. 199).

Su madre temía que la precocidad de su hijo para la música lo llevara a optar por una carrera musical, motivo por el cual le prohibió participar en cualquier tipo de actividad en entornos musicales y además le decomisó sus instrumentos. Aun así, Telemann continuó escribiendo secretamente y tocando con instrumentos prestados por las noches o en lugares aislados (Thompson, 2008, p. 1495).

Con el propósito de que Telemann tuviera otras expectativas que lo encaminaran a realizar una carrera más “respetable” y lucrativa, fue enviado a la escuela *Zellerfeld*, donde estuvo bajo el cuidado del superintendente Caspar Calvoer, quien, aparte de instruirlo en educación general, lo condujo a que fuera capaz de identificar la relación existente entre la música y las matemáticas. Los deseos de su madre no fueron satisfechos pues Telemann seguía componiendo y aprendiendo de los nuevos lugares a los que asistía (Zohn, 2001, p. 199).

Con el tiempo y como resultado de sus innumerables visitas a las cortes de Hannover y Brunswick, Telemann tuvo acceso a los últimos estilos franceses e italianos, y se familiarizó con varios instrumentos, entre ellos la flauta, el oboe, el *chalumeau*, la viola *da gamba* y el trombón bajo (Zohn, 2001, p. 199).

En 1701 entró a la Universidad de Leipzig con la intención de estudiar leyes. Aún a pesar de la insistencia de su madre para que renunciara a la música y lograra una educación universitaria, a Telemann no le llevó mucho tiempo para que nuevamente la música formara parte importante de su vida. Su regreso a la composición se detonó cuando uno de sus compañeros de cuarto encontró una serie de Salmos que, de alguna manera, terminaron en su equipaje. Telemann los musicalizó e hizo una presentación pública de ellos. Enseguida fue comisionado por el alcalde de Leipzig para escribir música para las dos iglesias principales de la ciudad. Su carrera como músico ahora parecía asegurada. Poco después, en 1702, se convirtió en director en la *Opernhaus auf dem Brühl* (Zohn, 2001, p. 200).

En 1704 obtuvo el puesto de organista y director musical en *Neukirche* y en 1705 dejó Leipzig para convertirse en maestro de capilla del Conde Erdmann II de Promnitz en Sorau (ahora Zary, Polonia). Para entonces el conde había regresado recientemente de sus viajes por Italia y Francia, en donde desarrolló un gran gusto por la música y los instrumentos de esos países; eso obligó a Telemann a incursionar en esos estilos y a estudiar la música de Lully y Campra (Zohn, 2001, p. 200).

Conoció a Johann Sebastian Bach en 1708, cuando se convirtió en *Konzertmeister* y *Kapellmeister* en la corte del duque Johann Wilhelm de Saxe-Eisenach. Llegó a tener tanta cercanía con la familia de Bach, que fue padrino de C. P. E. Bach, su hijo. También conoció a Handel en 1701, mientras iba de paso por Halle. Telemann fue influenciado por la música de Bach y Handel, y los tres fueron asimismo fuente de inspiración para los músicos de la época (Petzoldt, 1974, p. 15).

En 1709 Telemann regresó a Sorau para casarse con Amalie Louise Juliane Eberlin, hija del músico Daniel Eberlin. Amalie murió solo 15 meses después de su matrimonio al dar a luz a una niña. Después, en 1714, se casó con Maria Catharina Textor, una chica de dieciséis años, hija de un secretario del consejo. Tuvieron ocho hijos y una hija, ninguno llegó a ser músico (Zohn, 2001, p. 201).

Para finales de 1711 estaba ya muy cansado de trabajar en las cortes y ni siquiera un buen aumento de sueldo pudo hacerlo querer seguir trabajando ahí, ya que deseaba un ambiente que le ofreciera más libertad artística, sin importar que eso le devengara un salario menor. Por este motivo se postuló para una vacante en Frankfurt como director de música y *Kapellmeister* en la *Barfüsserkirche* (Zohn, 2001, p. 201).

Telemann es conocido por el anhelo que tenía de publicar su música. Fue en 1715 cuando comenzó a hacerlo. Emitió dos colecciones de música instrumental en el transcurso de los siguientes tres años (Zohn, 2001, p. 201).

Una visita a Eisenach en 1716 lo persuadió para su regreso y se instaló como *Kapellmeister von Haus* en marzo de 1717. En 1721 recibió una invitación de Hamburgo para ser cantor de la *Johanneum Lateinschule* y director musical de las cinco iglesias principales de la ciudad. Empezó con sus obligaciones como director en septiembre de 1721 (Zohn, 2001, p. 201).

A la par de sus deberes en la iglesia, componía óperas y piezas vocales e instrumentales y organizaba conciertos para presentarlas. Esto le generó algunos inconvenientes con los oficiales de la iglesia, quienes decían que esas presentaciones incitaban a la lascivia, aunque afortunadamente los miembros del ayuntamiento actuaron en su favor, asistiendo regularmente a esas presentaciones. También enfrentó obstáculos al querer publicar algunas de sus obras litúrgicas, ya que los editores decían que estaba sobrepasando los límites de sus derechos. Sin embargo, argumentó que las obras eran creación propia y tenía derecho a publicarlas, derecho que al final logró ejercer (Zohn, 2001, p. 202).

En 1725 se embarcó en un proyecto para publicar la mayoría sus obras hasta entonces escritas y durante los siguientes 15 años produjo 43 publicaciones. Para 1728 ya había distribuido de forma notable su obra en Berlín, Leipzig, Jena, Nuremberg, Frankfurt, Ámsterdam y Londres (Zohn, 2001, p. 203).

Entre 1732 y 1736 empezó a publicar una serie de fantasías para flauta, violín, teclado y viola de gamba. Posiblemente su intención era publicar un ciclo de música para instrumentos solista. Las publicaciones para violín datan de 1735, época de gran inspiración y producción para Telemann, todo esto mientras se encontraba en la segunda mitad de su estancia en Hamburgo (Zohn, 2008, p. 426).

Gracias a sus autobiografías y cartas, se sabe que él consideraba al violín como su instrumento principal; por otro lado, es probable que su cercano compañerismo con el violinista Pantaleon Hebenstreit en Eisenach pudo haber influido en su predilección por este instrumento, ya que algunos de sus primeros conciertos fueron obras para uno o dos violines y cuerdas (Zohn, 2008, p. 123). Aunque él no fue un violinista destacado, entendió verdaderamente la técnica del instrumento (Parrish, 2012, p. 155).

En contraste con la música de Bach, que se usaba como material para enseñar a músicos estudiantes profesionales, la música de Telemann era para audiencias más diversas, entre estas estaban los músicos amateurs que tocaban para ellos mismos pequeñas melodías, y con este propósito Telemann, conscientemente, usaba material musical más simple (Petzoldt, 1975, p. 94).

## 1.2 Análisis musical

La Fantasía es una pieza instrumental en la que la improvisación y la imaginación del compositor se anteponen a estilos y formas convencionales. En los siglos XVI y XVII, se le llamaba Fantasía a las piezas instrumentales donde un tema se desarrollaba en estilo imitativo y contrapuntístico. Para los románticos, la fantasía proporcionaba los medios para una expresión formal sin las restricciones de la forma sonata (Pedrell, 2009, p. 175).

Aunque la Fantasía tenga un carácter eminentemente improvisado, no quiere decir esto que carezca de estructura formal. Es más, contempla los principios básicos de cualquier forma musical y en muchos momentos coincide con planteamientos que podemos ver en la sonata: utilización de temas, tanto principales como secundarios, reexposición de dichos temas, delimitación de periodos distintos y contrastantes entre sí (Pedrell, 2009, p. 175).

La palabra Fantasía no se usa aquí de manera tradicional, como una pieza con un carácter estrictamente improvisado, sino que se refiere a la diversidad de formas que se incluyen. Cuando Telemann anunció la publicación, declaró que seis Fantasías incluían fugas y seis estaban escritas en el estilo galante. Sin embargo, no hay una división estricta entre las dos categorías: en las Fantasías que incluyen movimientos en fuga también encontramos rastros del estilo galante (Zohn, 2008, p. 431).

Las estructuras empleadas por Telemann dentro de sus fantasías varían enormemente: algunas comienzan con un movimiento lento o preludio seguido de un movimiento fugal, mientras que otras utilizan una construcción similar a un concierto, formas de allegro binario o movimientos rápidos repetidos, y una amplia variedad de diferentes estilos de danzas que se emplean como los movimientos finales de las fantasías (Zohn, 2008, p. 431).

## Tabla de resumen Fantasía núm. 2

Movimiento	Forma	Tonalidad
<i>Largo</i>	Sarabanda/Introducción	Sol mayor
<i>Allegro</i>	Fuga	Sol mayor
<i>Allegro</i>	Giga	Sol mayor

El **Largo** es una pequeña sarabanda que sirve de introducción; es muy solemne con un carácter tranquilo. En esta parte predominan las dobles cuerdas, sobre todo las terceras. Tiene dos temas: en el tema A, en negras, la voz inferior primero hace el movimiento melódico y después la pasa a la voz superior:

### Tema A



Ej. 1  
Compases 1 - 5

Continúa en el compás 6 con el tema B, con figuras de corcheas y trinos, igualmente en dobles cuerdas.

### Tema B



Ej. 2  
Compases 6 - 13

Se vuelve a exponer el tema A en Re mayor en el compás 14 y después el tema B en el compás 19; a continuación hace una progresión para finalizar en Re mayor y pasar al Allegro.

El **Allegro** comienza en Sol mayor y tiene forma de fuga. Es muy alegre y tiene mucho contraste con el carácter del largo anterior. Se presenta el sujeto en el primer compás, el contrasujeto 1 acompaña al sujeto a partir de compás 5. La respuesta, en una cuarta ascendente, viene en el compás 27 y la acompaña el contrasujeto 2.

En la sección media, que empieza en el compás 44, vienen tres episodios de diferente duración cada uno. La sección final es un *stretto*, en donde primero aparece nuevamente el sujeto en el compás 70, acompañado del contrasujeto 1 y siguen los *strettos* hasta el final.

**Tabla de contenido del Allegro:**

<b>Exposición</b>	<b>Compases</b>
Sujeto	1 - 26
Contrasujeto 1	5 - ...
Respuesta (4ta ascendente)	27 - 43
Contrasujeto 2	27 - ...
<b>Sección media</b>	
Episodio 1	44 - 51
Episodio 2	52 - 65
Episodio 3	66 - 69
<b>Sección final</b>	
<i>Stretto:</i>	70 - 107
Sujeto	70 - 87
Contrasujeto 1	70 - ...
<i>Strettos</i>	88 - 107

## Sujeto y contrasujeto 1

Musical score for 'Sujeto y contrasujeto 1'. The score is in 2/4 time and marked 'Allegro'. It consists of three staves. The first staff is labeled 'Sujeto' and contains measures 1 through 10. The second staff is labeled 'Contrasujeto 1' and contains measures 1 through 10. The third staff contains measures 11 through 26, featuring a complex rhythmic pattern with many triplets. A small inset at the bottom left shows a detail of the rhythmic pattern. A box at the bottom right contains the text: 'Ej. 3 Compas 1 - 26'.

## Respuesta y contrapunto 2

Musical score for 'Respuesta y contrapunto 2'. The score is in 2/4 time and marked 'Allegro'. It consists of two staves. The first staff is labeled 'Respuesta' and contains measures 27 through 34. The second staff contains measures 35 through 43, featuring a complex rhythmic pattern with many triplets. A small inset at the bottom left shows a detail of the rhythmic pattern. A box at the bottom left contains the text: 'Ej. 4 Compas 27 - 43'.

Finalmente el tercer movimiento, **Allegro**, es una *giga* rápida en Sol mayor expresada en un compás de 2/4 pero con utilización de tresillos. También tiene dobles y triples cuerdas, pero en menor cantidad que los movimientos anteriores; predomina una melodía simple. Consta de dos partes, tanto la primera como la segunda tienen barra de repetición y duran 12 compases ambas.

**Extracto del tercer movimiento:**



Ej. 5  
Compas 1 - 5

Telemann frecuentemente contrasta pasajes de contrapunto que hacen uso de dobles cuerdas para crear una textura similar al *tutti*, alternados con brillantes pasajes en *solo* (Parrish, 2012, p. 155).

La Fantasía demuestra la maestría de Telemann de juntar líneas melódicas con una escritura idiomática, es un acertado modelo de contrapunto a dos voces (Zohn, 2001, p. 209).

### 1.3 Reflexiones sobre la obra – hola

Para la interpretación de la Fantasía en Sol mayor de Telemann, – mediante el uso de un instrumento moderno –, es de suma importancia tener conocimiento de los elementos estilísticos desde una perspectiva históricamente informada. Se debe estar familiarizado con el sonido del instrumento barroco: el color, la articulación, la transparencia de la textura, la vitalidad rítmica y la variedad de efectos y ornamentos. En la práctica, estos efectos se pueden imitar con el violín moderno.

Me parece que los elementos principales que se deben tener en consideración son los siguientes:

#### **Articulación (ligaduras):**

La indicación de dos notas conectadas por una ligadura ha sido interpretada a través de la historia de diferentes maneras; los intérpretes modernos la ejecutan sosteniendo el sonido durante las dos notas, pero en la práctica barroca la ligadura generalmente indica una disminución del peso levantando ligeramente el arco, para producir un *diminuendo* al final de la ligadura (Gerle, 1991, p. 37).

#### **Combinaciones de arco:**

En el estilo barroco generalmente se encuentran momentos en los que hay que alternar movimientos de arco rápidos y lentos. En estos pasajes la tendencia natural es que la nota separada, generalmente una, sea más sonora porque el arco se mueve más rápido (notas buenas con el arco hacia abajo), a diferencia de las notas siguientes ligadas, generalmente tres o más (notas malas con el arco hacia arriba). (Stowell, 2001, p. 96) A veces, para compensar la cantidad de arco, hay que aligerar la presión y alejarse del puente (Gerle, 1991, p. 40). En el violín moderno se espera que el sonido sea igual en la nota suelta y en las notas ligadas, pero en la interpretación barroca no es el caso, se puede hacer uso de libertad en el sonido, incluso en la duración de la nota.

**Acordes:**

El reto de hacer uso de un arco moderno de Tourte es poder lograr que suenen todas las notas evitando sonidos rasposos. Se debe escoger el sonido y la distribución de las notas y dobles cuerdas en el acorde de acuerdo a la importancia de las voces y la textura (Gerle, 1991, p. 43). Todas las notas son diferentes en el estilo barroco, a diferencia del moderno en el que el intérprete se afana por dar igual importancia a todas las notas.

**Polifonía:**

Hay varios elementos a tener en cuenta al momento de tocar dobles o triples cuerdas en el estilo barroco: la afinación, control del arco en cada una de las cuerdas y resaltar las líneas melódicas importantes (Gerle, 1991, p. 45).

**Cruzamiento de cuerdas:**

En la música barroca el timbre virtuoso de los pasajes es generalmente alcanzado cuando se alternan las cuerdas, en lugar de quedarse solo en una. Es importante utilizar el *bariolage* (Gerle, 1991, p. 45). Generalmente las digitaciones modernas eliminan la dificultad del cruce de cuerdas, pero para una interpretación al estilo barroco es recomendable mantenerse en primera posición.

Para el estudio e interpretación de la pieza, tomé en cuenta una de mis grabaciones favoritas, la de Andrew Manze hecha en 1995 por Harmonia Mundi USA, Telemann: 12 Fantasías for Violín Solo – Gulliver Suite for Two Violins. En el video de una masterclass Manze mencionó: “You can go and listen to the CD’s I’ve made, but every note I play... anything [I say today] has to be taken in a sense with a pinch of salt, it’s only valuable if it’s valuable to you, and the important aspect of it is you, not me ... so, I might have played a piece in a way you think: Oh! That’s interesting, but that’s not necessarily the right way to play it. I’m pleased if you find it interesting, yeah... some of the stuff [I say] might be helpful, some of it might be confusing, and some of it might be directly against what you believe, and that’s fine.

I don't know the answers about how to play; I only know the questions... “

(<https://www.youtube.com/watch?v=cdRgWbZ7JJg&t=1018s>)

Traducción: Puedes ir a escuchar mis CD's, pero cada nota que toco... cualquier cosa [que digo] tiene que ser tomada con “pincitas”, tiene valor solamente si tú le das valor, y el aspecto importante de eso eres tú, no yo... entonces, he podido tocar piezas de una manera que las consideres: ¡oh! es interesante, pero no es esa necesariamente la manera correcta de tocar la pieza. Me place que la consideres interesante, sí... algunas de las cosas [que digo] pueden resultarte de ayuda, otras pueden ser confusas, y otras pueden ir directamente en contra de lo que crees, y está bien.

No sé la respuesta de cómo tocarlo, solo sé las preguntas...

Considero a Manze un gran músico y violinista, y después de escucharlo tocar y dar este tipo de consejos pude llegar a una resolución de cómo me gustaría tocar esta obra. A continuación muestro cómo abordar algunos pasajes de acuerdo a la grabación de Manze; un acercamiento a la manera históricamente informada de tocarlos y a mi particular forma de ver la obra.

En el *Largo* de la Fantasía hay que tener especial cuidado con la polifonía, siguiendo la línea melódica para formar los intervalos, y también con las combinaciones de arco rápido y lento. Andrew Manze hace énfasis en las notas del primer tiempo.

Los acordes tienen que cambiar y variar de acuerdo al discurso, por ejemplo, el acorde del compás 13 Manze lo hace en dos partes e *in battente*, dando importancia a la primera parte, y después una especie de *messa di voce* al momento de quedarse solo con la nota La. El acorde del compás 16 lo hace igualmente en dos partes e *in battente*, pero sin el último *messa di voce* en la nota Fa.

En el primer *Allegro* es importante decidir los tipos de acordes a utilizar, por ejemplo, Manze hace un *arpeggiatto* en el acorde del compás 7. También hace cruzamiento de cuerdas en los compases 9 – 10 y 19 – 22, y las ligaduras de dos en dos en los compases 12, 14 y 15 son al estilo barroco. Las combinaciones de arco en los compases 46 y 47 también son en este estilo.

El segundo *Allegro* se tiene que hacer completamente en primera posición y en la interpretación de Andrew el último acorde es quebrado, con énfasis en la nota superior, la cual debe quedarse sola al final.

Las Fantasías de Telemann son piezas de alta calidad, a pesar de no ser tan tocadas y conocidas como las obras para violín solo de Bach. Necesitan un estudio detallado de cada aspecto (ligadura, acorde, dobles cuerdas, adornos, etc.).

La interpretación que llevaré a cabo en el Recital de titulación es una interpretación moderna, con violín y arco modernos, pero utilizaré algunos elementos estilísticos del barroco.

## **2. Concierto para violín y orquesta en Re mayor Op. 77, 1er movimiento – *Allegro non troppo*, Johannes Brahms**

Brahms, al igual que Bach, surge en la culminación de una etapa histórica. Bach vivió el final del periodo contrapuntístico y Brahms realizó su obra al final del romanticismo, cabe el hecho de considerar que Brahms fue para el romanticismo, lo que Bach para el barroco.

A diferencia de otros compositores, Brahms no se empeñó en tocar otro instrumento aparte del piano; por ejemplo, Mendelssohn, Mozart y Beethoven tenían mucha experiencia y práctica con otros instrumentos de cuerda. Es entonces evidente que Brahms, a través de sus tres sonatas para violín y en particular el Concierto para Violín, hizo realmente una contribución substancial en favor del grado de percepción que un ejecutante de sus obras pueda llegar a desarrollar en relación a la capacidad expresiva del instrumento (Bostein, 1999, p. 50).

El encuentro de Brahms con el violín fue primero como acompañante. Su conocimiento acerca del género del “concierto para violín” fue aumentado por su cercana amistad con Joachim, quien era un concertista activo y quien promovía conciertos de los siglos XVII y XVIII, particularmente los de Viotti, Spohr y Mozart. La tendencia en el gusto de Joachim, en su época de solista activo, puede ser entendida como parte de una campaña en contra del virtuosismo. Joachim trabajó como concertino en Weimar bajo la batuta de Liszt; pero posteriormente se le opuso en favor de Schumann, porque identificó con agrado la diferencia que Schumann hacía entre los valores puros musicales y la muestra superficial de la técnica y manipulación de la teatralidad en la música. Muestra de ello es su propio Concierto para violín en Re menor *The Hungarian*, Op. 11 (Bostein, 1999, p. 51).

Joachim fue siempre un virtuoso sin igual. Su concierto está entre uno de los más difíciles y agotadores del repertorio. Además, anhelaba hacer algo diferente al virtuosismo de Paganini, pues quería reconciliar las más serias aspiraciones de la música instrumental con el poder visceral asociado a la muestra de virtuosismo. Este anhelo, junto al de Brahms de querer mostrar su música a pesar de cualquier dificultad, dieron origen a la creación de uno de los conciertos más importantes para la literatura del violín, a la par de los de Beethoven, Mendelssohn, Tchaikovski y Sibelius (Bostein, 1999, p. 51).

Pese a los consejos prácticos que Joachim ofreció a Brahms, la imaginación musical de éste rompió con todas aquellas convenciones asociadas al violín. En efecto, el concierto de Brahms ayudó a transformar las expectativas de cómo un violín tiene que sonar en un concierto. De ahí el conocido chiste de Hans von Bülow: el convencional e idiomático concierto para violín de Bruch en Sol menor era para el violín, pero el de Brahms en contra del violín (Bostein, 1999, p. 52). Reflexionando un poco sobre esta expresión, pienso que cuando en el proceso de ejecución de una pieza se genera una guerra entre el solista y la orquesta, y en donde el solista resulta vencedor, no puede considerarse esto un fracaso, como algunos lo consideraban, sino al contrario, un rotundo éxito, ya que, ninguna buena trama carece de drama, y en donde además, si el protagonista no tiene acción, entonces la historia no es digna de contarse.

Este concierto de Brahms tiene tres movimientos: *Allegro non troppo*, *Adagio* y *Allegro giocoso, ma non troppo vivace*. Brahms tenía la intención de poner un movimiento lento y un *scherzo* a mitad del concierto, pero en una carta a Joachim escribe: los movimientos centrales se han quedado en el camino, y eran los mejores, en cambio he escrito un pobre adagio en su lugar (Geiringer, 1947, p. 223). Si el concierto hubiera contemplado cuatro movimientos, su carácter sinfónico habría aumentado.

La aportación de Brahms en la literatura violinística también incluye tres sonatas para violín y piano: Sonata para violín y piano en Sol mayor Op. 78, la Sonata para violín y piano en La mayor Op. 100 y la Sonata para violín y piano en Re Menor Op. 108.

En las presentes notas al programa ahondaré únicamente en el primer movimiento, el cual será interpretado en el recital.

## 2.1 Contexto histórico y social del compositor y la obra

El gran músico y compositor Johannes Brahms (1833 – 1897) nació el 7 de mayo en la ciudad de Hamburgo. Su madre era una mujer trabajadora e inteligente que procuraba la educación de sus hijos y el buen estado de la familia. Su padre, Johann Jakob Brahms, un músico de poco talento, pero de gran entusiasmo, llegó a tocar la flauta, el corno francés, el violín, la viola, el chelo y el contrabajo, y fue él quien le dio sus primeras lecciones de música (Avins, 2004, p. 1).

Desde muy temprana edad Brahms mostró un talento excepcional; su oído musical era tan bueno que, a pesar de no saber la notación musical, desarrolló su propio sistema no muy diferente al establecido (Hill, 1994, p. 17). Cuando tenía 7 años pidió aprender a tocar piano, instrumento que Johann Jakob no tocaba y tampoco consideraba beneficioso para el futuro de su hijo; aun así, estuvo dispuesto a encontrar un maestro de piano; por suerte Otto Friedrich Willibald Cossel era el maestro local y tenía buena reputación. Así que Brahms pasó a ser su alumno hasta poco después de los 11 años. Cossel le proporcionó fundamentos en el *touché*, técnica y musicalidad que nunca olvidó, nutriendo su talento con Bach y los mejores compositores clásicos, incluso lo dejaba estudiar en su casa. La amabilidad, dedicación y excelente pedagogía de Cossel le brindaron a Brahms herramientas que le fueron útiles para el resto de su vida. (Avins, 2004, p. 2). Más tarde, hizo arreglos para que tomara clases con Eduard Marxsen, el mejor pedagogo en Hamburgo y antiguo maestro de Cossel (Bozrath, 2001, p. 180).

Marxsen lo instruyó en la teoría y la composición de acuerdo a los principios que aprendió en Viena 20 años atrás. Enseñó a Brahms y a su hermano Fritz sin aceptar ni un centavo como pago y por años fue tutor de la familia Brahms. Puede decirse que se convirtió en el primer mentor importante para Brahms, pues no sólo lo instruyó en la parte musical, sino también en la intelectual (Avins, 2004, p. 9).

Los Brahms eran una familia modesta con una situación financiera inestable, debido principalmente al padre, quien gastaba el dinero en proyectos que siempre terminaban en fracaso. Aun así, trataron de educar a sus hijos en las mejores escuelas y por los mejores maestros de la zona, buscaban vivir en lugares donde tenían buenos vecinos, muchos de los cuales eran músicos respetables, pero sobre todo, nunca faltaba comida en la mesa (Avins, 2004, pp. 2 y 5).

Se ha dicho que a Brahms lo obligaban a trabajar de pequeño en bares y burdeles, tocando piezas populares entre las personas que frecuentaban esos lugares, sin embargo, no hay evidencia clara de esto, pudo tratarse solamente de un rumor o una idea romántica de algún biógrafo inspirado. Ciertamente pudo haber tocado en fiestas nocturnas, pero seguramente nunca en lugares peligrosos y no aptos para un niño (Avins, 2004, pp. 2 - 4). Lo que se sabe con certeza es que comenzó a trabajar a los 14 años, cuando terminó la escuela; trabajaba en lugares conocidos como *Schänken*, restaurantes simples donde comida, bebida y entretenimiento eran ofrecidos a personas respetables de la clase baja. Fue en esta época donde surgieron las raíces de su influencia por la música folklórica y popular (Bozrath, 2001, p. 180).

A los 19 años Brahms era ya un pianista virtuoso y ambicioso, y un prolífico compositor, pero ganaba poco dinero y no de una forma satisfactoria. Por su parte, Jakob, su padre, cansado de tener que mantener a toda la familia, pidió a uno de sus conocidos organizar una pequeña gira para Brahms y Reményi por la zona del norte de Alemania en el año de 1853. Reményi era un extravagante violinista húngaro que había tenido que abandonar su país tras la fallida revolución de 1848 y quien llevaba desde entonces una vida nómada. Estudió en Viena con el mismo maestro que Joachim y encontró en Brahms un excelente acompañante. Fue ésta gira su entrada a la opinión pública y su salida del anonimato (Geiringer, 1947, pp. 19 - 20).

La gira fue corta y por ciudades no muy importantes, pero algo muy bueno resultó: pudo conocer a Joseph Joachim en Hanover, un compatriota de Reményi y excelente músico y violinista. La habilidad de Brahms para tocar el piano dejó asombrado a Joachim. Su música era poderosa y su personalidad muy inusual; Brahms encontró en Joachim un amigo artista de su edad al cual podía abrir su corazón. Joseph era sólo dos años mayor que Brahms, pero ya poseía una rica y variada experiencia como músico, adquirida a temprana edad después de haber comenzado su carrera como niño prodigio. Era el violinista joven más famoso en Europa y con tan solo 22 años de edad ya era el Concertino y asistente de maestro de capilla en la Corte de Hanover bajo el reinado del Rey George (Avins, 2004, p. 11).

Joachim quedó encantado con las presentaciones ofrecidas por Brahms y Reményi e incluso les hizo una invitación para tocar en la corte, pero había detrás de esto mayores propósitos. Por una parte, ayudar a Brahms económicamente y, por otro lado, hacer que se rompiera la relación entre los dos músicos porque consideraba un problema su alianza debido a la diferencia de sus respectivos caracteres (Hill, 1994, p. 26). También Joachim les concertó una reunión con Liszt en Weimar, quien los recibió con gran gusto y los invitó a una serie de reuniones con su grupo, la Nueva Escuela Alemana, sin embargo, Brahms se negó a participar, pues decía no sentir pertenecer a ese grupo, ya que al hacerlo iría en contra de su formación e ideología musical (Hill, 1994, p. 28).

Finalmente Liszt persuadió a Brahms de romper la relación con Reményi. De cualquier modo ya tenían algunas diferencias, porque Reményi era simpatizante de Liszt (Avins, 2004, p. 11).

Brahms empezó a tocar con Joachim después de su ruptura con Reményi y Joachim lo invitó a vivir en Göttingen con él. Los papás de Brahms no estuvieron de acuerdo con esta ruptura y con su actual relación con Joseph, un desconocido para ellos en ese entonces. Joachim, deseoso de manifestar sus buenas intenciones a

los padres de Brahms, escribió una carta para mostrar la admiración que tenía hacia su hijo y su deseo de atenderlo y ayudarlo a convertirse en un compositor (Hill, 1994, p. 30).

Era el momento de conocer a los Schumann, pero Brahms tenía al respecto sentimientos encontrados, pues, tiempo atrás había enviado partituras a Robert y Clara mientras se encontraban en Hamburgo, solicitándoles que le ofrecieran alguna crítica, pero el sobre fue regresado sin rastros de haber sido abierto. Por otro lado, mientras se encontraba en casa de los Diechmann, una familia amante del arte, conoció las composiciones de Schumann y quedó encantado con su estilo, ya que estaba basado en los fundamentos clásicos, aunado a una gran originalidad; esto lo animó finalmente a conocerlos (Hill, 1994, pp. 31 - 32).

El encuentro fue en septiembre de 1853 en Dusseldorf. Joachim había sido un fiel seguidor y discípulo de Robert y esta visita marcaría enormemente la vida de Brahms. Robert y Clara (esta última, una de las pianistas más prominentes de su época), quedaron inmensamente impresionados con las composiciones que les presentó el joven visitante; ella dijo: “Brahms pudo haber estudiado con Marxsen en Hamburgo, pero lo que ha tocado para nosotros es tan magistral que uno sólo puede pensar que Dios lo mandó a este mundo ya hecho” (Hill, 1994, p. 33).

El recién descubrimiento de Schumann lo llevó a publicar un artículo con el título de “*Neue Bahnen*” (Nuevos caminos) en la *Neue Zeitschrift für Musik*, la prestigiosa revista de Leipzig. En este artículo Brahms es presentado a la opinión pública como un fenómeno de máxima importancia, como el músico del futuro. No existe en la historia de la música ningún otro caso de una acogida similar a un joven talento por parte de un maestro ya maduro y con mucho prestigio. Esa introducción le aseguró a Brahms la atención del mundo musical (Geiringer, 1947, p. 20).

Su amistad con los Schumann fue muy fuerte y después del colapso e intento de suicidio de Robert, Brahms fue el apoyo incondicional de Clara y de hecho llegó a enamorarse de ella, a pesar de la diferencia de edad; para él Clara era la mujer ideal como esposa, madre y músico, aunque ella lo veía más como una madre a un devoto hijo mayor. La relación entre ambos fue cercana, pero no a la manera romántica, Clara fue de gran ayuda para Brahms, fue su segunda madre y su mentora (Bozrath, 2001, p. 182).

Brahms tuvo dos grandes amores: Clara Schumann y Agathe von Siebold, con quien estuvo comprometido secretamente. Era hija de un profesor en Göttingen, pero tanto ese romance como su antiguo sentimiento hacia Clara, lo forzaron, al menos a su manera de pensar, a elegir entre la vida de casado o ser un músico que solo toma inspiración de la veneración a la mujer ideal, pero sin tener alguna relación íntima con ella (Bozrath, 2001, p. 182). Brahms renunció al amor y a otras pasiones para poder expresar su arte desde la profundidad de su ser. Alguna vez escribió a Joachim: “las experiencias amargas le dan al artista material para su trabajo” (Geiringer, 1947, p. 53).

Los meses de verano de 1878 los pasó en un *resort* austriaco en Pörschach, en donde comenzó a escribir el concierto para violín, exactamente un año después y en el mismo lugar en el que completó su segunda sinfonía, con la cual tiene mucha semejanza. El proceso de composición comprendió un cercano intercambio de puntos de vista con Joachim, porque su influencia en la parte del violín era decisiva; es un claro ejemplo de colaboración entre compositor y ejecutante (Bostein, 1999, pp. 52 - 53).

Joachim hizo notar a Brahms muchas diferencias entre el piano y el violín, sobre todo en la articulación; su trabajo en la parte del *solo* consistió en facilitar y hacer los pasajes más violinísticos y técnicamente menos difíciles, pero manteniendo las ideas originales. Aún con la ayuda de Joachim, el concierto fue criticado por su grado de dificultad; muchos violinistas de la época lo señalaron

duramente, entre ellos Henri Wieniavski, Leopold Auer, Josef Hellmesberger y Bronislaw Huberman (Bostein, 1999, p. 51).

Brahms envió el primer movimiento completo a Joachim el 21 de agosto de 1878 y después una carta que decía:

Brahms a Joachim (Pörtschach, 22 de agosto de 1878)

Dear friend,

Now that I have written it out, I don't know what you can do with the part by itself!

Naturally, I was going to ask you to make corrections, thought you should have no excuse either way – neither respect for music that is too good, nor the excuse that the score isn't worth the trouble. Now I'll be satisfied if you say a word, and maybe write in a few: difficult, uncomfortable, impossible, etc.

The whole business has four movements; I wrote out the beginning of the last – so that the awkward passages are forbidden me straightaway!

It's really a shame that I don't live in Berchtesgade. My best greeting to all of yours and we'll wait and see what happens next.

Affectionately

Your J. Br. (Traducción del alemán al inglés  
[Avins, 2004, p. 541]).

Querido amigo,

Ahora que ya lo he escrito ¡no sé qué es lo que puedas hacer con la parte!

Naturalmente, iba a pedirte que hicieras correcciones, pensé que no deberías tener excusa –ni respeto por la música que es demasiado buena, ni la excusa de que la partitura no vale la pena. Ahora estaría satisfecho si dices una palabra, y tal vez escribas algo como: difícil, incómodo, imposible, etc.

Todo el asunto tiene cuatro movimientos; escribí el principio del último - ¡para que los pasajes incómodos me sean prohibidos de inmediato!

Es una pena que no viva en Berchtesgade. Saludos para todos los tuyos y esperemos a ver qué pasa después.

Afectuosamente

Tu J. Br.

De las 33 cartas de intercambio de opinión acerca del concierto, 15 de ellas fueron antes del estreno, las otras 18 después de éste. Pero no todos los cambios ocurridos en el concierto se atribuyen a las cartas, Brahms y Joachim se reunieron varias veces antes del estreno (Avins, 2004, p. 559).

El concierto fue escrito con y para Joachim y el estilo húngaro del tercer movimiento, escrito a la manera '*alla zingarese*', es una forma de honrar y respetar a Joachim, quien dedicó su propio concierto para violín a la Hungara a Brahms. Se estrenó en Leipzig el 1 de enero de 1879 con la Leipzig Gewandhaus Orchester. Joseph Joachim fue el solista y Brahms fue el director de la orquesta (Bozrath, 2001, p. 215).

Mientras la casa editorial terminaba la partitura general de la orquesta, hubo en circulación por lo menos 3 manuscritos de la parte del solista. El primero, fue la copia enviada por Brahms a Joachim el 22 de agosto de 1878, cuyo contenido era el primer movimiento completo (diez páginas sin el *tutti* de la orquesta) y dos páginas del movimiento final (Bozrath, 2001, p. 215). El segundo, fue una copia completa hecha en Viena bajo la supervisión de Brahms, enviada a Joachim alrededor del 12 de diciembre de 1878, utilizada por él en el estreno y devuelta al compositor con todas las anotaciones hechas por el solista. El tercer manuscrito, fue la copia hecha por Joachim para su gira por Inglaterra, con las digitaciones definitivas y enviada a la casa editorial Simrok el 12 de mayo de 1879 (Bozrath, 2001, p. 216).

Ocho años después de la muerte de Brahms, Joachim, quizá como un homenaje a Brahms, incluyó una nueva impresión de la parte del solista en el tercer volumen del libro: "La Escuela del Violín – Joachim-Moser". Esta edición incluye la cadencia del primer movimiento, la cual no estaba en la edición original de 1872, pero sí había sido publicada por separado aproximadamente en 1902 (Bozrath, 2001, p. 217).

En la época en que el concierto de Brahms apareció impreso, Joachim ya lo había ejecutado varias veces y lo había identificado con su estilo y personalidad. Algunos de los grandes violinistas como Ysaÿe, Kreisler, Flesch o Enescu, Heifetz o Milstein, Menuhin o Stern, tuvieron su propia versión y estilo del concierto, siempre bajo la visión de Joachim (Bozrath, 2001, p. 220).

## 2.2 Análisis musical

Brahms escribió en total cuatro conciertos para instrumento solista, considerados como obras cumbre del repertorio concertante. El primero fue el Concierto para piano núm. 1 en Re menor op. 15 en 1858, el segundo fue el Concierto para violín, el tercero el Concierto para piano núm. 2 en Si bemol mayor op. 83 en 1881 y el último el Doble Concierto para violín y chelo en La menor op. 102 en 1881, dedicado también a Joachim.

El concierto para violín fue escrito en la tonalidad de Re mayor, seguramente de forma intencional por parte de Brahms, ya que facilita la resonancia del instrumento, porque permite al violinista utilizar las cuerdas al aire (Sol, Re, La, Mi) dentro de la tonalidad: la tónica (Re), la subdominante (Sol) y la dominante (La). Tiene un carácter sinfónico, sobre todo el primer movimiento, en el cual la orquesta y el violín comparten casi la misma importancia en el recorrido del discurso.

La orquestación requerida es la siguiente: cuerdas (violines primeros, segundos, violas, chelos y contrabajos), maderas (2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes y 2 fagotes), metales (4 cornos y 2 trompetas) y percusión (timbales).

### Tabla de resumen del primer movimiento del concierto

Introducción	Exposición	Desarrollo	Reexposición		Coda
				Cadenza	
Compases 1 - 135 en Re. Contiene todo el material a desarrollar en el concierto.	Compases 136 - 271 en Re. El solista empieza el dialogo con la orquesta.	Compases 272 - 380 empieza en La. El discurso de la parte solista empuja a la orquesta hacia adelante.	Compases 381 - 524 en Re. Igual a la primera parte.	Compás 525 en Re. Contiene el material temático de todo el concierto, modificado para mostrar el virtuosismo del intérprete.	Compases 527 - 571 en Re. Tema lírico, contiene el momento de mayor trascendencia del concierto.

El primer movimiento es una forma sonata característica por tener un número considerable de variaciones del primer tema. Inicia con un asombroso y dramático *tutti* orquestal, donde la emoción es generada por el material temático y el desplazamiento rítmico característico de Brahms. La **introducción** orquestal es larga y contiene el material a desarrollar en todo el primer movimiento.

Entran los fagotes, cornos, violas y cellos con el apacible tema principal A en Re mayor, que termina en el compás 8 en un acorde de quinto grado. En el compás 9, con un carácter más vivaz, los oboes contestan con el tema A1 sobre un acompañamiento de las cuerdas.

Tema A:



Ej. 6  
Compases 136 – 142 (violín solo)

Tema A1:



Ej. 7  
Compases 9 – 16 (oboes)

La orquesta completa aumenta la intensidad y comienza con una ligera tensión dramática tocando el segundo tema A sobre La mayor en el compás 17.

Tema A2:



Ej. 8  
Compases 17 – 26 (primeros violines)

En el compás 27 se presenta una variación del tema A con los fagotes, chelos y contrabajos en *fortísimo* que es terminada súbitamente en el compás 41, momento en el que el oboe inicia el tema A3 en Re mayor y lo pasa a los violines primeros.

### Tema A3

Ej. 9  
Compases 41 – 45 (oboe)

Ej. 10  
Compases 45 – 52 (primeros violines)

El cuarto tema secundario A lo inician los violines en el compás 53.

### Tema A4:

Ej. 11  
Compases 53 – 57 (primeros violines)

Ej. 12  
Compases 57 – 60 (segundos violines)

Del compás 61 al 64 la flauta y el clarinete hacen un puente que lleva al tema A5, el cual tiende a llevar el *tempo* hacia adelante y culmina en el compás 77.

### Tema A5:

Ej. 13  
Compases 204 – 214 (violín solo)

En el compás 78, de manera dramática, encontramos el tema B en La menor en la cuerda.

Tema B:

A musical score for strings, measures 78-81, marked *f marc.* The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some triplets and syncopation. The dynamics are marked *f marc.* throughout the section.

Ej. 14  
Compases 78 – 81 (cuerdas)

La sección de cuerdas prepara la entrada del violín estableciendo el tema en menor, creando una tensión que es irrumpida finalmente por la entrada del violín solista en el compás 90 en la tónica, con una figura de negra ligada a un quintillo, en una variante menor del tema principal. Uno de los problemas rítmicos de mayor peso en este movimiento es esa figura, ya que requiere una solidez rítmica, aunada al virtuosismo y lirismo de un violín cantando. Después continúa un diálogo entre el violín y la orquesta con constantes cambios rítmicos, que caracterizan al movimiento; los violines, violas y celos responden con una célula rítmica del tema B. Sigue el solista con un juego de síncopas de corchea, seguidos por una serie de arpeggios en tresillos, que después se tornan en semicorcheas, aumentando la dificultad rítmica y haciendo alusión al particular cambio de figuras ternarias y binarias dentro de las frases de la música de Brahms. En el compás 102 la orquesta toca un acorde de Re7 y el solista se queda en una larga transición con arpeggios, escalas y cambios rítmicos, acompañado por el oboe, clarinete, fagot y flauta en una variación del tema principal.

El violín guía, da la entrada y comienza con la **exposición** en el compás 136, turno del solista para presentar el tema principal. Es momento para que el violín marque su posición como solista, y Brahms pone un puente con figuras que dan libertad para dejar de pensar en un *tempo* y dejarse llevar por el discurso perfectamente armado por el compositor. Este puente va del compás 142 hasta el 151 y continúa con una variación del tema A1. Esa variación, a pesar de comenzar en *dolce* y *piano*, es uno de los momentos que crea más tensión desde su inicio.

El violín se encarga de asentar el tempo para entrar a una parte de triples cuerdas en los compases 164 al 169; continúa aumentando la tensión con un pasaje de semicorcheas acompañado del tema A2 por los chelos y bajos, los cuales acompañan hasta el compás 176, mientras que el solista se contiene y retrocede en tensión dramática hasta el compás 178. La flauta hace una intervención en el compás 178 con el tema A3, entretanto el solista acompaña en tresillos en una variación del mismo tema. El tema A3 después se pasa a la cuerda.

La flauta inicia el tema A4 en el compás 190 en una charla junto al solista hasta el compás 197. En el 198 aparece de nuevo el puente que enlaza el tema A4 y A5, pero esta vez lo presentan oboe, clarinete y fagot, quienes continúan con el tema A5 y lo pasan al solista en el 204 y a los violines primeros y violas en el 212. Para pasar al tema B en el compás 250 hay cuatro compases de puente cuya característica es el uso de hemiolas. Después de este pasaje, el solista irrumpe con el tema B en acordes de triple cuerda, pasaje técnico de gran dificultad para la mano izquierda.

El **desarrollo** empieza en La menor con la orquesta en el compás 272. Se presenta lo mismo que hace el violín solista a partir del compás 90. En el compás 288 el carácter cambia y se escucha el tema A5, primero por los primeros violines y después por el solista en el 206, quien lo repite en el 304 en un registro más grave.

En el 312 el solista hace un puente; tiene la indicación de *grazioso* y lo expresa con constantes cambios de registro de grave a agudo. La articulación requiere ligereza, pero con un constante contacto con la cuerda. Continúa el pasaje con trinos que llevan acentos muy marcados y acaba en arpegios que dan la entrada a un *tutti*. El tema A2 viene en el compás 348 con la cuerda, mientras que el violín solista hace un excitante pasaje, peculiar por los cambios de registro, los cuales Brahms plasmó en octavas. Violín y orquesta continúan con el puente que va aumentando la tensión.

La **reexposición** inicia con un *tutti* en el compás 381, en la tonalidad de Re mayor. El solista continúa tranquilamente con un puente y después hace la primera parte del tema A2. Sigue exacto a la primera parte: el solista en acordes de triple cuerda, mientras se escucha el segundo tema en la cuerda; después de la intervención del solista alternado por las maderas, continúa el cuarto y quinto tema; luego una transición para seguir con el segundo tema B. Todo esto en un registro más grave. La reexposición termina en el *tutti* del compás 513 al 525 que da inicio a la cadencia.

El hecho de que Brahms haya permitido a Joachim la libertad de escribir la *cadenza* del primer movimiento, es una razón más para afirmar la estrecha colaboración por parte del violinista para la elaboración de la obra. En ella se presentan todos los elementos rítmicos y melódicos del primer movimiento, pero con dificultades técnicas más grandes, lo cual es un gran reto para el solista y un buen momento para mostrar la musicalidad y el virtuosismo.

El canto de la *cadenza* da entrada a la **coda** en el compás 527 con el tema A, lírico y agudo, en donde el violín se eleva sobre la orquesta mostrando ciertamente el momento más trascendente de la literatura del concierto; sigue con variaciones del tema hasta el compás 547. Continúa el solista tocando tresillos y alternando con corcheas, recordando la exposición y en un *accelerando* hasta el compás 559, donde inicia el *animato* final. Aquí los cornos, trompetas y timbales

hacen un motivo del tema B, mientras que las cuerdas del tema A y el solista hace un último pasaje en terceras con ritmo de semicorcheas. Todos se animan, la música crea un sentimiento de victoria. Finaliza con cinco compases en Re mayor en *tutti*.

## 2.3 Reflexiones sobre la obra

El concierto para violín de Brahms es uno de los conciertos más tocados y, gracias a Joachim, existe una tradición que se ha pasado de generación en generación en cuanto a la manera de tocarlo.

Hay dos grabaciones, que hasta el momento son mis favoritas:

La de **Henryk Szeryng**, violinista polaco, naturalizado mexicano. Considerado uno de los grandes violinistas del siglo XX. El concierto para violín de Brahms fue el primero (1933) y último (1988) que tocó en su vida. Grabación de 1962, con la Orquesta Sinfónica de Londres, bajo la batuta de Antal Doráti, Decca Music Group Limited.

También la de **Leonidas Kavakos**, violinista griego, ganador de varios concursos internacionales, entre ellos el Concurso Internacional de Violín Jean Sibelius en 1985, y el Premio Paganini en 1988. Grabación de 2013, con la Orquesta de la Gewandhaus en Leipzig, bajo la batuta de Riccardo Chailly, Decca Music Group Limited.

### Tabla de comparación de las dos grabaciones:

	<b>Szeryng</b>	<b>Kavakos</b>
<b>Duración</b>	22'59''	23'37''
<b>Sonido</b>	Fino y delicado, sin perder sonoridad.	Ligeramente agresivo, pero sin perder calidad.
<b>Semejanzas generales</b>	Siguen la tradición de <i>rubatos</i> y <i>accelerandos</i> en el comienzo, partes dramáticas y agrupaciones de más de seis notas.	
<b>Diferencias generales</b>		
Ataque de arco	Desde la cuerda	Fuera de la cuerda
Dobles cuerdas	Igual de importantes ambas	Superior más importante

Discurso	Sólo mueve el <i>tempo</i> para llevar a la orquesta hacia adelante	Mueve el tempo en medio de las frases
<b>¿Por qué me gusta?</b>	La interpretación es muy fina, no juega mucho con el <i>tempo</i> y el sonido siempre es controlado, aun así no es aburrido, pues el control de cada nota cautiva inmediatamente	Es arriesgado en el sonido, pero no pierde elegancia.

### Proceso de estudio del concierto

Empezar a estudiar el concierto ha sido uno de los más grandes retos en mi preparación como violinista. Esta obra ha formado parte de mi *soundtrack* desde que decidí estudiar música formalmente. La he escuchado mínimo cincuenta veces en grabaciones, y dos veces en conciertos en vivo (con Vadim Gluzman).

Antes de abrir la partitura yo ya podía canturrear la mayor parte del concierto. Eso me generó un reto mayor, porque yo sabía cómo tenía que sonar, eran mis dedos los que tenían que aprender la música. No sería fácil, era una exigencia mayor que la que requiere una obra totalmente nueva, en donde aprender la música y las notas transcurren en el mismo tiempo.

En una ocasión un maestro soviético me aconsejó tomar el pasaje más difícil de una pieza nueva y tocarlo por completo a un menor *tempo*. Si lograba leer todas las notas y captar la esencia, entonces era una pieza que podía estudiar sin ningún problema, si no, entonces iba a ser casi imposible lograr tocarla y necesitaba más preparación. Este consejo puede ser práctico en muchos casos, pero en un concierto muy tocado y escuchado, es muy difícil no tocarlo como se desea desde la primera lectura, y si no se logra (con tempo, expresión, dinámica, etc.), resulta muy frustrante. Con esto en mente, decidí empezar con la *cadenza*, ya que contenía gran parte del material temático del concierto y a simple vista, era el lugar que



## Compás 304 – 311



Ej. 17  
Compas 304 – 311 (violín solo)

Este otro pasaje es un gran desafío, el cual requiere darle clara importancia a las dos voces, respetando la línea melódica.

Para resolver este tipo de situaciones, en un concierto que requiere mucho grado de madurez, es un camino largo de prueba y error.

### Estudio a partir de la tradición interpretativa del concierto

Tener acceso a grabaciones de grandes músicos es de mucha ayuda para resolver este tipo de problemas. Las grabaciones de buena calidad nos dejan escuchar, con lujo de detalle, la mayoría de las articulaciones, afinaciones, dinámicas y demás elementos que se llevan a cabo al momento de la interpretación.

### Tabla de comparación de los tres pasajes entre las dos versiones:

	Szeryng	Kavakos
<b>Primer pasaje</b>	La agrupación de la negra y los quintillos se escucha ligeramente de la siguiente manera: 	<i>Accelerando</i> progresivo, no se detecta agrupación de notas (no acentúa hasta llegar a las negras).
<b>Segundo pasaje</b>	Articulación desde la cuerda, genera un sonido más cuidado.	Articulación fuera de la cuerda, genera un sonido rasposo.

<b>Tercer pasaje</b>	Sonido de las dos voces casi al mismo nivel.	Más importancia a voz superior.
----------------------	--	---------------------------------

Puede estar mal visto copiar una interpretación, pero a mi parecer, basarse en la manera de interpretar de algunos de los grandes violinistas de la historia, es como recibir un consejo directo de ellos mismos.

Finalmente decidí hacer el primer pasaje en un constante acelerando, sin acentuar notas hasta llegar al segundo compás. El segundo, para tener sensación de tranquilidad, decidí empezar la articulación desde la cuerda y hacer el cambio de acorde en el silencio, mientras pongo el arco en la cuerda. En el tercer pasaje, la melodía de las dos voces es importante, decidí dar un poco más de sonido a la voz superior, siguiendo la línea melódica en la voz inferior (utilizando afinación expresiva en esta voz).

En conclusión, la obra exige una técnica excepcional por parte del solista y una madurez interpretativa.

### **3. Sonata para violín y piano no. 2 en Re mayor Op. 94<sup>a</sup>, Sergei Prokofiev**

Las 135 obras en el catálogo de Prokofiev constituyen una larga y variada producción de distintos géneros que incluyen sinfonías, sonatas, ballets, óperas, canciones, cuartetos de cuerda y música para películas. De igual modo, las obras son diversas en cuanto a su estilo, ya que van desde la tradicional *Sinfonía Clásica* op. 25, hasta el experimental cuarteto Op. 39, incluyendo música más moderada como el Concierto para piano núm. 3 Op. 26, y la Sinfonía núm. 5 op. 100.

La música de Prokofiev equipara su calidad a su popularidad. Entre sus características más evidentes están las formas, los ritmos y las texturas diversas. Por otro lado, la parte compleja y extravagante de su música tiene lugar en el aspecto armónico, en los métodos polifónicos y, en ciertos momentos, en la melodía (Álvarez, 1960, p. 86).

Prokofiev está considerado como uno de los compositores ruso-soviéticos más importantes del siglo XX, reconocido como un neoclásico destacado; sus audaces innovaciones en la armonía y su nueva paleta de colores tonales adornan las estructuras clásicas que le distinguen. (Byrne, 2009, p. 50) Esto le hace honor a su inigualable música, especialmente evidente en la segunda sonata para violín, en la cual es inmediatamente perceptible su estilo compositivo. La obra subraya la amplia belleza y virtuosismo de la flauta, instrumento para la que fue originalmente escrita. Todo esto es atribuible al violín, instrumento igual de bello, virtuoso y lírico.

Prokofiev describe de esta manera el proceso de composición: “quería escribir una sonata en un estilo clásico, delicado y fluido”. Esto queda claro en la estructura de los movimientos, no obstante, la flauta (el violín) explora una amplia variedad de colores en todos los movimientos, con motivos percusivos ocasionales y momentos profundamente tiernos (Byrne, 2009, p. 50).

La sonata es la única pieza que escribió para flauta, sin embargo, la transcripción hecha para violín en colaboración con David Oistrakh se encuentra como la segunda sonata para violín, teniendo una primera en Fa menor, Op. 80. Sus otras dos obras para violín corresponden a los dos conciertos, el primero en Re mayor, Op. 19, y el segundo en Sol menor, Op. 63.

En este capítulo presentaré algunos aspectos del contexto histórico y social de la vida de Prokofiev, así como de la concepción de la sonata; del mismo modo detallaré un análisis de la obra completa (cuatro movimientos: *Moderato, Scherzo [Presto – Poco piu mosso del- Tempo 1], Andante, Allegro con brio – Poco meno mosso – Tempo 1 – Poco meno mosso – Allegro con brio*) y, por último, expondré una serie de reflexiones generales sobre la interpretación de la obra.

### 3.1 Contexto histórico y musical del compositor y la obra

Sergei Sergeyeovich Prokofiev (1891 – 1953) nació el 23 de abril en Sontsovka, un estado ucraniano cerca de lo que hoy es la ciudad de Stalingrado. Su padre, Sergei Alexeyevich Prokofiev era un terrateniente local que administró el estado por 30 años. Su madre Marya Grigoryevna Zhitkova era una excelente pianista y maestra que enseñaba en la escuela local. Prokofiev fue el último de tres hijos, sus dos hermanas mayores murieron en la infancia. Como resultado de esto fue objeto de todo tipo de expresiones de amor y de múltiples atenciones (Álvarez, 1960, p. 31).

Mientras su padre se encargó de educarlo en el lenguaje y la literatura rusa, fue el amor de su madre hacia la música lo que más capturó su imaginación (Jaffé, 1998, p. 10). Marya lo inició en la música a temprana edad. Desde sus primeros años escuchó música clásica, principalmente a Beethoven y a Chopin, ejecutados por su madre. Le introdujo en el terreno de la música con buen tacto pedagógico. Al principio le dejaba que describiera sus propias impresiones de la música escuchada, luego, dispensado a su propia iniciativa, él debía “ayudar” a su madre en la ejecución de escalas y ejercicios, tocando su propia versión en el registro superior, hasta que gradualmente comenzaba a posesionarse de la melodía. A la edad de cinco años y medio compuso su primera pieza musical: *Galope Hindú*. A los seis años ya había escrito un vals, una marcha y un *rondo* (Álvarez, 1960, p. 32).

En enero de 1900, para celebrar el nuevo siglo, los Prokofiev llevaron a Sergey a Moscú y asistieron a la ópera en el teatro Solodovnikov para ver *Fausto* de Gounod, *El Príncipe Igor* de Borodin y *La Bella Durmiente* de Tchaikovsky con el Ballet Bolshoi. Estas experiencias fueron para él un detonante que lo llevó a intentar realizar sus primeros ensayos independientes en la composición operística. Para el año siguiente escribió la ópera *El Gigante*. (Jaffé, 1998, p. 12).

Sus padres, al darse cuenta de su evidente talento, planearon un viaje a San Petersburgo para que tuviera la oportunidad de asistir nuevamente a presentaciones de ópera, después viajaron a Moscú donde por mediación de amigos de la familia fue introducido y presentado con Sergey Taneyev, un compositor respetado, profesor del Conservatorio de Moscú. El maestro Taneyev le solicitó que tocara para él con el fin de examinar sus pequeños avances, pero impresionado con lo que vio y escuchó, le sugirió que tomara clases de teoría y composición, enfatizándole la necesidad de aprender correctamente armonía antes de obtener malos hábitos. También se ofreció para encontrar un exalumno que fuera a Sontsovka en el verano a darle clases de composición y piano. Fue Reinhold Glière quien pasó los veranos de 1902 y 1903 con los Prokofiev, enseñándole al muchacho los rudimentos de la armonía, el análisis de la forma y de la instrumentación (Jaffé, 1998, p. 13).

Prokofiev llegó a sentir un gran cariño hacia él, porque no solo lo acompañaba en clases, sino también en los momentos de ocio, jugando críquet, ajedrez y a pistolas de dardos (Jaffé, 1998, p. 13).

En la primavera de 1903 fue presentado a Glazunov, para entonces profesor del Conservatorio de San Petersburgo. Glazunov instó a sus padres para que lo dejaran estudiar música y logró su consentimiento argumentando que el Conservatorio de San Petersburgo también proveía educación general, así el chico no tenía que asistir también a una escuela ordinaria. Aconsejó que lo enviaran de manera inmediata, dijo: “Hay muchas posibilidades de que llegue a ser un verdadero artista” (Redepenning, 2001, p. 405).

A los 13 años Prokofiev ingresó al Conservatorio de San Petersburgo. El joven compositor se presentó a los exámenes de admisión con 4 óperas, dos sonatas, una sinfonía y cierto número de piezas para piano en mano. La mesa examinadora, en la que se encontraban eminentes músicos como Rimsky-Korsakov, Glazunov y Anatoli Lyádov, quedó impresionada. Korsakov estaba

maravillado por el talento del muchacho: “Este es un alumno como siempre deseé tener”, dijo (Álvarez, 1960, p. 36).

Completó sus estudios de composición en 1909 y se graduó con el usual diploma ruso de artista libre. Después de su examen de composición empezó a tomar clases de entrenamiento como concertista en piano con Annette Essipova y al mismo tiempo tomaba clases de dirección con Nikolay Tcherepnin. En 1914 se graduó de pianista y director de orquesta (Redepenning, 2001, p. 406).

Estuvo matriculado 10 años en el Conservatorio, periodo de rápido desarrollo para su talento, con una incesante y obstinada lucha para con sus profesores por la afirmación de su propio estilo, Lyadov y Korsakov terminaron considerándolo un dolor de cabeza, ya que Prokofiev hacia sus ejercicios no a la manera que los profesores deseaban. Al terminar el período escolar pasaba los veranos en Sontsovka, donde se convertía otra vez en un muchacho feliz y despreocupado (Álvarez, 1960, p. 37).

Tuvo una relación muy cercana con el maestro Tcherepnin, pues era el más moderno de los compositores del grupo académico de San Petersburgo. Tcherepnin, al paso que apoyaba la predilección de su discípulo por lo nuevo, lograba al mismo tiempo despertar en él el respeto por la tradición clásica, por la antigua cultura operística y por la música de Haydn y Mozart, encaminándolo a una tendencia “neo-clásica” que se hicieron sentir en varias de sus obras, sobre todo en la *Sinfonía Clásica* (Álvarez, 1960, p. 46).

Prokofiev conoció a Nikolai Miaskovsky en las clases con Lyadov. Esta amistad le permitió ampliar su perspectiva musical y lo llevó a tomar un interés más serio por la música nueva. Gradualmente su inclinación por Grieg, Korsakov y Wagner cedió en favor de Strauss, Reger y Debussy (Álvarez, 1960, pp. 38 - 39).

En 1908 Prokofiev se incorporó a una sociedad llamada “Las Veladas de Música Moderna”, representando un papel importante en la modelación de su talento como compositor. Sus visitas a las veladas, donde se ejecutaba música rusa y de Europa Occidental, desarrollaron el gusto de Prokofiev por las tendencias musicales nuevas. El grupo de innovadores musicales reunidos en esta sociedad se oponía al profesionalismo de los “Cinco” y de Tchaikovsky, pero al mismo tiempo sostenía mucho de los principios modernistas de los estetas burgueses (Álvarez, 1960, p. 41). En 1908 Prokofiev hizo su primera aparición en público, en un concierto organizado por dichas Veladas, en donde se dio a conocer como un controversial innovador (Álvarez, 1960, p. 43).

Sobrevino el año de 1917, año de la revolución y Prokofiev estaba completamente absorbido por su música, no podía advertir lo que se avecinaba. La indiferencia por la política, característica de los círculos modernistas y del conservatorio, no había contribuido a despertar su conciencia social, su vida se resumía sólo a componer y a dar presentaciones. Pese a que no logró comprender a ciencia cierta los sucesos de la guerra, los acontecimientos revolucionarios sí lograron afectarlo de manera inconsciente, muestra de ello fue su expresividad lograda en la cantata *Siete, son Siete*. Sus contemporáneos llegaron a advertir en él el reflejo de los nuevos principios artísticos democráticos y populares (Álvarez, 1960, pp. 80 - 81).

Personas diplomáticas murmuraban que en la nueva Rusia no habría mucho lugar para la música y aconsejaron a Prokofiev trasladarse a Norteamérica. Él tomó el consejo y partió hacia allá el 7 de mayo de 1918, viaje en el que tuvo que compaginar cuestiones artísticas con el cuidado de su salud personal (Álvarez, 1960, p. 85). Entre las obras que escribió antes de partir a se encuentran: *Sarcasmos*, los conciertos uno y dos para piano, la *Sinfonía Clásica* y el Concierto para violín núm. 1 (Minturn, 1997, p. 1).

Arribó a Nueva York en el mes de septiembre, para descubrir que sus aspiraciones de conquistar Norteamérica no serían tan fáciles como lo imaginó. El público americano no manifestaba en esa época mucho interés por las novedades musicales. La única música que aprobaban era la que llevaba el sello de aceptación europea. El primer concierto que ofreció fue un recital de piano, celebrado en Nueva York el 20 de noviembre de 1918, el cual tuvo un gran éxito; la prensa lo replicó con una serie de títulos sensacionales como: salvaje, furioso, nuevo y fantasmagórico. A partir de ahí dio inicio su carrera exitosa en Estado Unidos, presentándose en diferentes ciudades, atendiendo además a encomiendas, especialmente óperas (Álvarez, 1960, pp. 102 - 107).

En la primavera de 1920 Prokofiev finalmente se convenció de que su estancia en Estados Unidos no era provechosa, pues no tenía ofertas, dado que las orquestas no se interesaban en su música y los críticos sólo repetían lo que ya había sido dicho vez tras vez; además de que enjuiciaban y condenaban violentamente todo lo nuevo. Por otro lado, aunque los empresarios sí patrocinaban largas giras a los artistas, estos estaban confinados a ejecutar los mismos programas viejos y usados una y otra vez (Álvarez, 1960, p. 109).

Prokofiev pensó en regresar a su patria, pero Rusia estaba entonces bloqueada por todos lados por los frentes de la Guardia Blanca, además su orgullo lo frenaba a regresar sin antes haber ganado el reconocimiento mundial. Además, seguía sin comprender la magnitud de la lucha revolucionaria que se desataba en esos años en su tierra natal (Álvarez, 1960, p. 109).

En 1920 viajó a Europa; en París y Londres se encontró con sus antiguos colegas Stravinsky y Diaghilev. En marzo de 1922 se fue a vivir al sur de Alemania y en 1923 se mudó a París donde residió durante los próximos diez años (Redepenning, 2001, p. 411).

Para el artista en Europa la realidad cesaba de existir, solo importaba el impulso objetivo, volviendo la espalda a la naturaleza viviente; el artista daba expresión exclusivamente a sus propias ideas, concibiendo cosas y deformándolas del modo que le apeteciera; su percepción de la vida estaba gobernada por leyes tan solo conocidas por él; el resultado fue que su obra no sólo perdía toda la realidad, sino que no comunicaba mensaje alguno, su valor sólo era medido por su ingenio y su originalidad. Tales eran los cánones del nuevo arte (impresionismo) que floreció en Europa occidental durante el periodo de la primera guerra mundial, y fue en esta atmósfera en donde se desarrolló la música de Prokofiev durante los años que el compositor pasó en París (Redepenning, 2001, p. 411).

Prokofiev vuelve a tener contacto con la sociedad de la Unión Soviética en mayo de 1923. La revista *K. Novym Beregam* publicó una reseña de la obra de Prokofiev creada en el exterior; en ese año se despertó un interés creciente en los soviéticos por su música (Álvarez, 1960, p. 118). La revista *Zhizn Iskusstva* igualmente publicó un artículo en donde mencionaba a Prokofiev como un eminente compositor ruso que se hallaba en el extranjero: “por más que hayamos mantenido abierta la ventana que mira a Europa, nada nos compensará la prolongada ausencia en Rusia de algunos de sus mejores músicos. Esperemos que el año próximo tenga lugar la repatriación de nuestros compositores extranjeros” (Álvarez, 1960, p. 119). El llamado del diario soviético no halló eco en Prokofiev, en este tiempo seguía sin comprender la significación de lo que estaba ocurriendo en la Unión Soviética. Prokofiev explicó luego: “no entendía que los acontecimientos que allí se registraban exigían la colaboración de todos los ciudadanos... no sólo de los políticos, como había creído, sino también de los artistas...” (Álvarez, 1960, p. 120).

En el curso de sus viajes por América y Europa en 1926 Prokofiev decidió visitar la Unión Soviética después de una ausencia de casi 9 años. Durante los tres meses que permaneció en Rusia experimentó un gran triunfo, un triunfo como nunca lo había experimentado en el extranjero (Álvarez, 1960, p. 129).

Los años 1933-1934 marcaron una nítida línea divisoria en la obra de Prokofiev, la crisis del periodo parisiense había terminado y el compositor se lanzó entonces por un nuevo sendero bajo las nuevas condiciones y circunstancias soviéticas (Álvarez, 1960, p. 146). “Me produce gran alegría volverme a encontrar en la tierra soviética”, expresó Prokofiev a los periodistas en noviembre de 1932 (*Sovietskoye Iskusstvo*, 27 de noviembre de 1932). “Dos cosas me sorprenden de la Unión Soviética, escribió por ese tiempo, la actividad creadora sin precedentes de los compositores soviéticos... y el crecimiento colosal del interés general por la música, claramente evidenciado por las grandes masas de público que llenan ahora las salas de conciertos” (*Vechernaya Moskva*, 8 de diciembre de 1932) (Álvarez, 1960, p. 147).

En 1936 Prokofiev se estableció permanentemente en Moscú, país radicalmente cambiado; pasó los primeros meses adaptándose al medio ambiente soviético y encontrando gradualmente su lugar en su compleja estructura social. Durante este tiempo su perspectiva general se redefinió claramente. Si bien sus principios rectores derivados de sus viajes por el extranjero fueron de innovación en lo general, ya que buscó nuevos sonidos y armonías, así como la creación de una música original distinta a la que se conocía hasta entonces; esto mismo se tradujo en un desprecio por la rutina, en un esfuerzo constante por encontrar algo nuevo y a la postre fue lo que le dificultó tener una convicción positiva que determinara la significación y el fin de su obra (Álvarez, 1960, p. 148). Solo cuando regresó a la Unión Soviética Prokofiev comenzó a dirigirse conscientemente hacia una meta digna de un gran artista: crear para el pueblo, para las grandes masas de amantes de la música que entienden y aprecian el verdadero arte creador. No obstante, en sus declaraciones se advierte una tendencia a dividir la música en dos categorías: una superior para los “conocedores” y una inferior para el público en general (Álvarez, 1960, p. 149).

Esta concepción teórica tomó forma en su música, dando nacimiento a un estilo deliberadamente simplificado en algunas de las canciones populares, compuestas de acuerdo con su propia clasificación para el “segundo grupo” (especialmente la mayoría de las canciones del opus 79). Por otro lado, en el caso de sus mejores obras (*Romeo y Julieta* y *Alexander Nevsky*) refutó sus propios puntos de vista estéticos, produciendo una música que atraía y emocionaba igualmente a los conocedores y al público en general (Álvarez, 1960, p. 149). Tres años más tarde, Prokofiev hizo una aseveración más correcta acerca de las obligaciones que debía afrontar como compositor soviético, esto en un artículo en *Pravda* el 31 de diciembre de 1937: “la verdadera innovación en el arte no podía basarse en ninguna tentativa de descender a los gustos del público en general, sino por el contrario, debía partir de un principio de constante desarrollo del público soviético” (Álvarez, 1960, p. 150).

Los primeros años de Prokofiev en Rusia fueron fructíferos, algunas de las obras que produjo en este periodo fueron: *Romero y Julieta*, *Pedro y el Lobo*, Sonatas para violín 1 y 2, Sinfonía núm. 5 y las Sonatas para piano 6, 7 y 8. Sin embargo, al llegar no supuso que afrontaría problemas de tipo político en su obra artística; en 1936 una publicación en *Pravda* atacó la ópera *Lady Macbeth de Mtsensk* de Shostakovich, revelando la ambición del gobierno para controlar la música producida por los compositores nativos (Minturn, 1997, p. 2).

El 22 de junio de 1941, cuando los nazis lanzaron su súbito y traidor ataque a la Unión Soviética, todo el pueblo se encontró en una encrucijada de vida o muerte. Prokofiev vivía para entonces en Kratovo, un suburbio de Moscú. Los *raids* aéreos que comenzaron a llegar a Moscú a fines de julio, instaron al gobierno soviético a evacuar a representantes distinguidos del mundo de la ciencia y del arte a retaguardia. Junto con Miaskovsky, Shaporin, Nemirovich-Danchenko, Kachalov, y otros, Prokofiev y su segunda esposa Mira Mendelssohn, fueron evacuados al Cáucaso. En Nalchik, centro de la república autónoma Kabardino, se puso a su

disposición un sanatorio debidamente equipado, Prokofiev reanudó ahí su trabajo creador (Álvarez, 1960, p. 166).

Durante el periodo de evacuación de 1941, hasta llegar a Moscú en 1943, su música seguía dos líneas: reaccionó a los eventos de la guerra con música de propaganda y se incrementó su devoción a la música de cámara. Este periodo de evacuación coincide con el periodo más productivo de la vida de Prokofiev debido a que el gobierno en ese entonces ejercía una supervisión moderada hacia el arte, lo que le permitió a Prokofiev tener más libertad, a diferencia de sus primeros años en Moscú (Redepenning, 2001, p. 415).

En 1942, en su estancia en Alma-Ata, la capital de Kazakstán, compuso la Sonata para flauta en Re mayor, Op. 94. Esta obra fue comisionada por Levon Atovmyan, un oficial de la división de finanzas de la Unión de Compositores Soviéticos de Moscú, quien era también el asistente creativo y personal de Prokofiev. En la Unión, Atovmyan supervisaba las comisiones para piezas de música de cámara, piano solo, sinfonías y teatro, con los lineamientos del presupuesto de la Unión. Prokofiev recibió la comisión de una pieza para flauta, oportunidad que le resultaba excitante, ya que desde hacía un tiempo anhelaba escribir una obra para ese instrumento (Redepenning, 2001, p. 415).

Comenzó a escribir la sonata inmediatamente después de su comisión y al parecer hubo problemas legales con el contrato oficial. El 16 de marzo de 1943 se mandó el primer contrato a Prokofiev, a su regreso, mientras Atovmyan lo revisaba, encontró que un miembro del *staff* quería pagar a Prokofiev menos de lo debido, 4,000 rublos. De acuerdo a Atovmyan, el pago por esa obra era de no menos de 6,000 rublos. Al final Prokofiev recibió 8,000 rublos por la obra (Redepenning, 2001, p. 415).

En algún momento Prokofiev consideró escribir un concierto para flauta, en lugar de una sonata. En una carta Atovmyan preguntó a Prokofiev: “¿Cómo está tu Sonata para Flauta (¡con orquesta!)? ¿Cuándo la recibiremos?”. Al final Prokofiev resolvió componer una sonata (Redepenning, 2001, p. 415).

La premier fue el 7 de diciembre de 1943 con el flautista Nikolay Ivanovich Kharkovsky y el pianista Svyatoslav Richter. Richter se había convertido en el pianista favorito de Prokofiev en los años treinta, cuando Prokofiev ya no tenía tiempo, ni la capacidad física para mantener sus habilidades como pianista. Kharkovsky era un flautista prominente en Moscú, eventualmente se convirtió en el flautista principal en la Orquesta Sinfónica del Estado Ruso (1952 – 1968) (Redepenning, 2001, p. 415).

En 1943 Prokofiev trabajó con David Oistrakh, a quién describía como uno de los mejores violinistas; hicieron la transcripción de la pieza de flauta para violín. El proyecto no resultó difícil, ya que la parte de flauta era fácilmente adaptable al violín. Sólo pequeños cambios fueron incluidos y la parte del piano quedó igual. La versión de violín se concretó como una segunda sonata para violín, y se convirtió en un repertorio popular gracias a su elegancia (Redepenning, 2001, p. 415).

En repetidas ocasiones Prokofiev buscó y recibió ayuda en sus composiciones por parte de músicos cuerdistas, por ejemplo, trabajó con el violinista Paul Kochanski en detalles técnicos del Concierto para violín núm. 1 y Rostopovich lo ayudó revisando su Concierto para chelo Op. 58, que después se convirtió en su Sinfonía Concertante Op. 125 (Redepenning, 2001, p. 415).

## 3.2 Análisis musical

Para escribir la sonata, Pokofiev usó un formato convencional de cuatro movimientos, con el primer movimiento en forma sonata, el segundo un scherzo, el tercero un movimiento lento en forma ternaria, y el cuarto un rondó.

### Tabla de resumen de la sonata:

Movimiento	Primero	Segundo	Tercero	Cuarto
<b>Tempo</b>	<i>Moderato</i>	<i>Scherzo</i>	<i>Andante</i>	<i>Allegro con brío</i>
<b>Forma</b>	Forma sonata	<i>Scherzo</i> y trío	Ternaria	Rondó
<b>Tonalidad principal</b>	Re M I	La m v	Fa M III	Re M I

### Primer movimiento

#### Tabla de resumen del primer movimiento:

Sección	Exposición	Desarrollo	Re- exposición
<b>Compases</b>	1 – 41	42 - 88	89 - 130
<b>Tonalidad</b>	Re	La	Re

El primer movimiento es una forma sonata. La **exposición** empieza con el tema principal A del compás 1 al 8, primero en Re mayor y después en Do menor.

## Tema A

Musical score for Tema A, measures 1-4. The score is in 4/4 time and consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has one sharp (F#). The first staff contains a melodic line with various ornaments and slurs. The grand staff contains a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with occasional rests and eighth notes.

Ej. 18  
Compas 1 - 4

Después concurre, con un carácter más movido, el tema principal B del compás 9 al 16, primero en Re mayor y después en Lab mayor.

## Tema B

Musical score for Tema B, measures 9-12. The score is in 4/4 time and consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two sharps (F# and C#). The first staff contains a melodic line with many ornaments and slurs. The grand staff contains a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with occasional rests and eighth notes.

Ej. 19  
Compas 9 - 12

El compás 17 tiene una transición muy dinámica que dura hasta el compás 21.

A continuación acude un momento más tranquilo, un tema subordinado en La mayor del compás 22 al 38. Este tema se divide en dos secciones, la del compás 22 al 29, en donde se enuncia por primera vez y la segunda del compás 30 al 38, con algunas variaciones en ritmo y notas.

## Tema subordinado

Ej. 20  
Compas 20 - 29

Al final de la exposición se encuentra el tema de cierre, del compás 38 al 41, en La mayor. Prokofiev no reescribe la exposición y pone una barra de repetición al final del compás 41.

El **desarrollo** comienza en el compás 42 con un sonido enérgico. El violín presenta un tema de desarrollo, acompañado del piano con el tema B del compás 42 al 50 en La mayor.

## Tema de desarrollo

Ej. 21  
Compas 42 - 43

## Tabla de resumen del desarrollo:

Compases	Violín	Piano	Centro tonal
42 - 50	Tema de desarrollo	Tema B	La
52 - 55	Tema A	Tema de desarrollo	Do#
56 - 57	Nota Fa#	Tema de desarrollo	Si
58 - 61	Tema subordinado	Tema B, transición, tema de desarrollo	Si/Sol
62 - 65	Tema A	Tema de desarrollo, tema de cierre	Sol#
66 - 68	Tema subordinado	Tema de cierre, transición	Sib
69 - 70	Transición	Tema subordinado y tema de desarrollo	Sib
71	Tema de desarrollo	Transición, tema subordinado	La
72	Transición	Transición	La
73 - 75	Tema subordinado	Tema de cierre, transición	Si
76 - 77	Tema B	Tema B, tema de desarrollo	Sol
78	Tema de desarrollo	Tema subordinado	Sol
79 - 80	Tema B	Tema B, tema de desarrollo	Sol

81	Tema subordinado	Tema de desarrollo	Sol
82 - 84	Transición corcheas y tresillos de dobles corcheas.	Transición corcheas y tresillos de dobles corcheas.	Violín: Solb Piano: Sib
85 - 88		Re- transición	

La **reexposición** abarca del compás 89 al 119, comienza con una repetición exacta del tema A en Re. Después, en lugar de continuar con el tema B, Prokofiev une el final del tema A con el final de la continuación del tema B. El tema B es eliminado en la reexposición. Continúa una transición y después el tema subordinado en el compás 103.

En el compás 115 Prokofiev hace una cadencia para cerrar el área del tema subordinado y después el tema de cierre. Al final Prokofiev incluye una *coda* del compás 119 al 130. La primera parte de la coda es muy furiosa con *staccato* en la parte del violín, la segunda parte va a la cuerda y la tercera es una remembranza del tema A en *pianissimo*.

## Segundo movimiento

### Tabla de resumen del segundo movimiento:

Sección	A	B	A'
Compases	1 - 161	162 - 227	228 - 370

Es un *scherzo* acompañado de un trío (B). La sección **A**, en forma binaria, comienza con una introducción en el piano del compás 1 al 6. La indicación es *presto*.

## Introducción



Musical score for the introduction, measures 1-6. The score is in G minor (one flat) and 4/4 time. It features a piano accompaniment with a 'p stacc.' marking. The violin part is not yet present in these measures.

Ej. 22  
Compas 1 - 6

El violín empieza alegremente con el tema principal en el compás 7 en La menor. Se desarrolla hasta el compás 57.

## Tema principal.



Musical score for the main theme, measures 7-14. The violin part begins with a 'p' marking and a 'V' marking. The piano accompaniment is in G minor. The violin melody is marked 'spicc.' and includes a first finger fingering '1'.



Musical score for the main theme, measures 7-14. The violin part begins with a 'mf' marking and a 'pizz.' marking. The piano accompaniment is in G minor. The violin melody includes a first finger fingering '1'.

Ej. 23  
Compas 7 - 14

Del compás 58 al 81 hay una transición hacia el área del tema subordinado.

## Tema subordinado

El tema subordinado comienza en el compás 82 en La mayor, después los compases 93 al 102 están organizados en una estructura que contiene fragmentos del tema subordinado. El piano comienza la reafirmación del tema subordinado en Lab mayor en el compás 103, el violín entra en el 107 para la continuación del tema. El piano y el violín hacen una transición para retomar el tema principal en el compás 123 en Re menor.

La sección **B** del *scherzo*, con indicación de *poco piu mosso del  $d=d.$* , tiene cuatro partes:

### Tabla de resumen de sección B:

Parte 1			Parte 2			
a 162 - 165	a1 166 - 169	a2 170 - 173	b 174 - 177	b 178 - 181	a3 182 - 185	a4 186 - 189
Violín	Violín	Violín	Violín	Violín	Violín	Violín

Parte 3		Parte 4		Transición
a 190 - 193	a1 194 - 197	b 202 - 205	b 206 - 207	
Violín	Piano	Violín	Piano	

## Tema a

Musical score for Tema a, measures 162-165. The score is in 2/2 time and D major. The upper staff (treble clef) features a melodic line with a dynamic marking of *p* and includes first and second endings. The lower staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with a dynamic marking of *P*.

Ej. 25  
Compas 162 - 165

## Tema b

Musical score for Tema b, measures 174-177. The score is in 2/2 time and D major. The upper staff (treble clef) features a melodic line with dynamic markings of *f* and *mf*, and includes first and second endings. The lower staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with a dynamic marking of *mf*.

Ej. 26  
Compas 174 - 177

Esta sección, con carácter misterioso, se centra en Re, alternando entre mayor y menor.

La sección **A'**, con indicación de *Tempo I*, comienza en el compás 228 y continúa igual la sección A. En el compás 335 viene la coda en Reb. El movimiento finaliza con la indicación *con brio*, uno de los momentos más difíciles en el ensamble de los dos instrumentos.

### Tercer movimiento

Es un *andante* en forma ternaria con una coda.

#### Tabla de resumen del movimiento:

<b>A</b>	<b>B</b>	<b>A'</b>	<b>Coda</b>
1 - 33	34 - 64	65 - 81	82 - 94
Fa - Do	Do – (Sim – Do – Solb)	(Solb – Solm) - Fa	Fa

La sección **A** comienza con una hermosa melodía en el violín, acompañada de un *cuasi ostinato* en el piano (primer periodo). El segundo periodo va del compás 5 hasta el compás 9. Del compás 10 al 17 hay una sección más compleja que la precedente en cuanto a armonía.

La segunda parte de la sección A, del compás 18 al 34, está organizada como la primera parte, pero con alteraciones melódicas.

En el compás 34 aparece la sección **B** con un tema cromático. Cada frase va en una dinámica ascendente. De la anacrusa al compás 35 hasta el 38 está la primera frase; la segunda, que es exactamente igual, va de la anacrusa al 39 hasta el 42, y la tercera de la segunda parte del 42 hasta el 46. De la anacrusa al 47, hasta el 52, el canon entre el violín y el piano se intensifica y de la anacrusa al 53 hasta el 56 viene el clímax de la sección B.

De la anacrusa del compás 57 hasta el compás 73 hay una sección cromática en la parte del violín, en donde se encuentra uno de los pasajes más difíciles del movimiento por el constante cambio en la alteración de las notas, el cual requiere repentinos cambios de cuerdas y posición.

El piano toca la sección **A'** en el compás 65 y en el compás 74 el violín sigue con la melodía del piano.

La **coda** va del compás 82 al 94, una melodía en *pp* que contiene uno de los pasajes más cromáticos del movimiento. La melodía va muriendo, en los cuatro últimos compases parece que va a resurgir, pero vuelve a apagarse en el último compás.

### Cuarto movimiento

Es el movimiento más largo y virtuoso de la sonata. Prokofiev usó una forma *rondo*, alternando secciones A y B en tónica y dominante, respectivamente, salvo la tercera vez, en donde la sección B aparece en Fa mayor.

#### Tabla de resumen del movimiento:

Sección	Compases	Región tonal
A	1 – 29	Re mayor
B	30 – 53	La mayor
A	54 – 66	Re mayor
B	67 – 71	La mayor
C	72 – 121	Fa mayor
A	122 – 144	Re mayor
B	145 – 160	Re menor
A	161 – 174	Re mayor

El **rondo** tiene dos temas, el primero va del compás 1 al 16.

## Primer tema del *rondo*

The image shows the first five measures of a musical piece in G major, 4/4 time. The score is written for voice and piano. The piano accompaniment features a repetitive rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. The vocal line consists of a melodic phrase with various ornaments and slurs. A box on the right side of the score contains the text: Ej. 27 Compas 1 - 5.

El acompañamiento repetitivo del piano impulsa el *tempo*, lo que lo hace parecer un compás partido en lugar de 4/4. Este tema tiene una sección transitoria con carácter enérgico que va del compás 9 al 11, contiene motivos cromáticos.

El segundo tema va del compás 17 al 29 y es más simple que el primero. Tiene una melodía con indicación de *marcato*, la cual es un poco menos tempestuosa que el principio.

## Segundo tema del *rondo*

Ej. 28  
Compas 17 – 20

En la anacrusa al compás 25 aparece una sección de transición que conduce al primer **episodio**.

### Tabla de resumen del Episodio B:

Compases	Piano	Violín	Tonalidad
30 – 34	Tema B		La mayor
35 – 39	Tema B	Contramelodía	La mayor
40 – 44	Acompañamiento	Tema B, transición	Fa# menor
45 - 48	Acompañamiento	Tema B, transición	Si menor
49 - 51	Tema B	Contramelodía	La mayor

## Tema del episodio B

The image displays a musical score for 'Tema del episodio B'. It consists of three systems of music. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system shows the beginning of the piece with a melodic phrase in the voice and a rhythmic accompaniment in the piano. The second system continues the melody with more complex intervals and a steady piano accompaniment. The third system concludes the theme with a final melodic flourish and a piano accompaniment that features some grace notes and slurs.

Ej. 29  
Compases 35 - 39

Este tema, una melodía con mucha gracia, es un momento muy anti violínistico y meramente flautístico de la obra, pues no es común tener apoyaturas con esa cantidad de notas e intervalos amplios.

El segundo *rondo* es una versión trunca del primero, ya que va solamente del compás 54 al 66. Después del *rondo*, viene una versión aún más corta del primer episodio. Esto del compás 67 al 71.

El tercer episodio, (**episodio C**) es el más largo y más complejo en el movimiento.

**Tabla de resumen del episodio C:**

<b>Compases</b>	<b>Piano</b>	<b>Violín</b>	<b>Centro tonal</b>
72 – 75	Armonía sostenida/ con tonos añadidos.	---	Fa mayor
76 – 82	Cromatismo ascendente	---	---
83 – 86	Armonía sostenida	---	La menor
87 – 92	Acompañamiento de acorde de ocho notas	Tema Do	Fa mayor
93 – 96	Subida cromática con pedal en Do	Figuración ascendente rítmica	---
97 – 102	Fragmentos del tema Do	Fragmentos del tema Do	---
103 – 106	Subida cromática	Figuración ascendente rítmica, fragmentos del rondó	---
107 – 112	Acompañamiento de acorde de ocho notas	Tema Do	Lab mayor
113 - 121	Fragmentos del rondó, acorde de ocho notas	Material ornamental	Fa#

El piano comienza el episodio C con uno de los momentos más explosivos de la sonata.

## Tema del episodio C

The image displays three systems of musical notation for 'Tema del episodio C'. Each system consists of a violin part (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). The first system shows the beginning of the piece with a piano (*p*) dynamic. The second system continues the melody and accompaniment, featuring a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The third system concludes the theme with a *rit.* (ritardando) marking and a final chord. A box in the middle of the page contains the text: 'Ej. 30' and 'Compases 86 - 92'.

El tercer *rondo* se presenta muy parecido al primero del compás 122 al 144. El violín alcanza la melodía en el cuarto episodio del compás 145. Finalmente el último *rondo* se muestra como una *coda*, que incluye una colección de materiales fragmentados del movimiento; tiene una cadencia plagal al final del movimiento. La obra termina en *fortissimo* con un acorde de Re mayor.

### 3.3 Reflexiones sobre la obra

Cuando hablamos sobre una interpretación históricamente informada, generalmente la relacionamos con interpretaciones de música renacentista, medieval o barroca, realizadas con instrumentos de época o copias de estos; pero hablar de una interpretación históricamente informada de una obra compuesta en los 1900s puede resultarnos un tanto extraño, tal vez por la cercanía de la fecha.

Tomando en cuenta que los siglos pasado y antepasado fueron los momentos de oro para el violín, en donde se compusieron los grandes conciertos y la complejidad actual del instrumento encontró su formación, la idea de buscar información para hacer una interpretación históricamente informada de música creada en aquel entonces no resulta tan inusual. Gracias a fuentes como grabaciones, entrevistas, autobiografías, historiadores, entre otras, podemos acercarnos a la vida de intérpretes y compositores antiguos y conformarnos una idea del origen y la razón de la obra.

Oistrakh, quien trabajó mano a mano con Prokofiev, hizo una serie de comentarios acerca de la correcta interpretación de la obra y describe la sonata como: remarcablemente simple, sin ningún gesto superfluo ni exagerada expresión de emoción; sin esfuerzos para dar efecto, con pureza interna de propósito. Oistrakh pensaba que Prokofiev parecía decir: “me rehúso a adornar mi música en todo sentido. Aquí está, puedes tomarla o dejarla”. Decía que la maestría en tocar la música de Prokofiev radica en no permitirse ninguna libertad artística individual, la mejor interpretación es aquella en la cual la personalidad del intérprete no se entromete en ningún sentido. Muchos de los intérpretes tienden a imponer gestos superfluos en el intento de establecer su identidad musical, pero en Prokofiev este esfuerzo es innecesario (Prokofiev, 1991, p. 163).

Oistrakh también confirma la dificultad de interpretar a Prokofiev, describiendo su música como una música en donde nada se puede omitir, ni un solo movimiento de la melodía, ni una sola modulación. Dice que la música de Prokofiev requiere atención de cualquier detalle expresivo, una fina, pero no sobre-refinada ejecución de cada una de las notas, como en el caso de un canto bien hecho (Prokofiev, 1991, p. 163).

Oistrakh tiene una grabación de 1955 de la sonata, junto con Vladimir Yampolsky al piano. A pesar de que Oistrakh se caracteriza por tener un estilo personal en sus interpretaciones, su manera de interpretarla va a la par de su concepción de la naturaleza de la obra, como se describe anteriormente. Lo único que a mi parecer hace mostrar su personalidad es el constante uso de *vibrato*. Las declaraciones de Oistrakh nos dan fidelidad de los aspectos técnicos y estilísticos de la interpretación históricamente informada de la sonata.

Tomando en cuenta los comentarios de Oistrakh, a continuación presentaré una serie de consejos personales para la ejecución de la sonata.

### **Elementos comunes en los cuatro movimientos para tomar en cuenta**

1. Prokofiev rara vez desarrolla el material temático. Por lo general fragmenta los motivos, pero muy pocas veces los transforma en nuevas o más complejas ideas. Su tratamiento principal en el material temático es mediante la estratificación de varios temas y fragmentos. Las dinámicas dan el carácter de cambio en la presentación del material durante el transcurso de la obra.
2. En la sonata, Prokofiev muestra una gran sensibilidad en la métrica, pues hay muchos cambios de tempo y de colores. Los dos instrumentos deben esforzarse para mostrarlo.

3. La interacción entre el violín y el piano varía a lo largo de la pieza. A veces, cuando el violín toca el material temático, el piano toca patrones convencionales de acompañamiento. En otros momentos Prokofiev usa la técnica contrapuntística como el *canon* y contra melodías para la configuración del dueto. El ensayo del ensamble exige minuciosa atención para resaltar todos los materiales temáticos.

**Breve resolución de la manera históricamente informada para tocar cada movimiento, y algunos consejos prácticos.**

Primer movimiento.

- El *tempo* marcado es  $\downarrow = 80$ .
- Es importante que el intérprete no sea demasiado expresivo en el discurso de la melodía, sobre todo la del tema A, esto impediría el discurso inherente de la melodía. Hay que mantenerla tan simple como sea posible.
- Los contrastes dinámicos entre las diferentes secciones son importantes y no hay que anticipar la dinámica a menos que la partitura lo indique.
- Es importante el uso y la ausencia del *vibrato* en el transcurso del discurso.
- La dificultad del movimiento es darle claridad a cada diferente melodía y motivo rítmico, sobre todo cuando las melodías están sobrepuestas entre el violín y el piano.

Segundo movimiento

- La acentuación del tema principal con el que empieza el violín es esencial; parece tener un efecto de hemiola, pero no hay que perder la acentuación natural del compás. La articulación es muy importante.

- Anticipar los cambios de posición es fundamental, la lectura siempre tiene que ir adelante para estar atentos en todas las alteraciones.
- En el compás 174 viene un momento que muestra la naturaleza flautística de la obra. Los adornos y apoyaturas tienen que hacerse rápidos y ligeros, como si una flauta estuviera tocando.
- En la parte final, compás 362, hay que tener especial cuidado en el ensamble, es un pasaje bastante difícil por la rapidez y es fácil de perderse.
- En general es un movimiento muy rápido y difícil en el ensamble. Mantener el *tempo* es esencial para el conjunto.

#### Tercer movimiento

- El *tempo* marcado es  $\text{♩} = 69$ .
- Un reto en este movimiento es mantener los amplios intervalos melódicos sin hacer fluctuar el *tempo*. El *tempo* tiene que fluir sin excederse en el *rubato*.
- La parte cromática requiere especial atención en la afinación (expresiva).
- Tiene un momento difícil tanto para la mano izquierda, como para la derecha a partir del compás 63. Las alteraciones y cambios de notas requieren de cambios de posición y cuerda constantes.

#### Cuarto movimiento

- Es el movimiento más virtuosístico de la obra. Supone un controlado y constante contacto con la cuerda.
- La naturaleza del discurso tiende a correr, por lo que es importante tener consciencia de mantener el *tempo*.

- En los compases 35 al 37 se encuentra uno de los pasajes más difíciles de la obra por su naturaleza flautística y antiviolinística. Es recomendable mantener la mano izquierda en bloques.
- En general es el piano el elemento líder percusivo del movimiento, hay que mantenerse unido a él.

La simpleza del estilo de la obra y su profundo compromiso en los detalles de la composición obliga una completa maestría del instrumento y de los conceptos musicales, cualquier otro empuje expresivo y emocional es innecesario.

En conclusión, los aspectos generales para la interpretación de la obra son: énfasis en el pulso, ritmo y métrica; eludir el *rubato*, esforzarse para la transparencia de la textura, exagerar las indicaciones de la partitura y dar una generosa amplitud en el rango dinámico.

Es importante mencionar que los consejos y sugerencias ofrecidos son subjetivos, sin embargo no tendenciosos, ni arbitrarios, ya que se derivan de mi particular punto de vista como resultado del estudio personal y el análisis de la obra.

#### 4. *Estrellita*, Manuel M. Ponce

Manuel M. Ponce es considerado uno de los primeros nacionalistas mexicanos que perseveraron en que se retomara a la música nacional como algo importante en la cultura del país. En palabras de Ponce: “recogí folklore; aquellas canciones desdeñadas de labios de las cancioneras que escuché de niño en las haciendas donde mi padre hacía números. Defendí a los humildes en los días de la revolución, me llamaban el zapatista”. El apodo no era del todo impreciso, pues Ponce identificaba en la pobreza de quienes creaban las canciones populares un valor moral intrínseco. Dijo: “El destino que ha privado a tantos desheredados de las comodidades y los placeres, ha dotado a esos mismos desamparados de la fortuna de un sentido musical extraordinario”. Además, Ponce descubriría que la música “mexicana” por él escrita, sería representativa de la Revolución en nuestra historia musical (Miranda, 1998, p. 31).

Fue un gran pianista y maestro, entre sus alumnos se encuentran Salvador Ordóñez, Carlos Chávez y Antonio Gomezanda, quienes jugaron también un papel importante en la vida musical mexicana (Miranda, 1998, p. 33). Uno de sus maestros fue Martin Krausse, discípulo de Liszt quien formó a artistas como Rosita Renard, Edwin Fischer y Claudio Arrau. (Castellanos, 1982, p. 21)

Escribió música sinfónica, de cámara y coral, así como obras para uno y dos pianos, órgano, violín, chelo, flauta, guitarra, clavecín y canto. Abordó todas las estructuras musicales: sonata, *suite* y variaciones; motete, coral, canon y fuga; los tipos de danza y de *lied*; y las formas libres, como el poema sinfónico, el preludio, el estudio, etc. Con más de 180 obras para piano (sin contar sus arreglos de canciones mexicanas), Ponce es uno de los principales exponentes de la literatura pianística americana (Castellanos, 1982, p. 21).

La canción *Estrellita*, una obra de su juventud, es una de las piezas de Ponce más difundidas en el mundo entero y una de mis canciones mexicanas favoritas. Este capítulo contiene una breve reseña del contexto histórico y social de la obra, así como un análisis musical del arreglo hecho para violín y piano por Jascha Heifetz y finalmente, una serie de reflexiones acerca de dicho arreglo en comparación al original.

## 4.1 Contexto histórico y social del compositor y la obra

Manuel María Ponce Cuéllar (1882 – 1948) nació en Fresnillo, Zacatecas el día 8 de diciembre. Sus padres, Felipe de Jesús Ponce y María de Jesús Cuéllar, eran oriundos de Aguascalientes, pero se vieron obligados a abandonar dicha ciudad a causa de los inconvenientes y conflictos con los gobiernos y ayuntamientos liberales. Felipe había servido a Maximiliano en tiempos del imperio, así que la familia tuvo que refugiarse en el vecino estado minero. (Miranda, 1998, p. 13)

Manuel fue el décimo segundo hijo y tres meses después de su nacimiento toda la familia regresó nuevamente a San Marcos Aguascalientes, lugar donde Ponce pasó los primeros dieciocho años de su vida (Miranda, 1998, p. 13).

En la casa paterna se cultivó la música de manera constante; su hermana Josefina llegó a ser una reconocida maestra de piano y, según testimonio del propio Manuel, fue ella misma quien lo inició en la música. Su hermano José también tocaba piano y componía (Miranda, 1998, p. 14).

Ponce empezó a componer desde temprana edad. Se cuenta una anécdota que dice que cuando él tenía cinco años de edad, enfermó de sarampión y al recuperarse escribió la que se considera su primera creación musical, la *Marcha del sarampión* (Corvera, 2004, p. 2). A los diez años fue enviado a tomar clases con Cipriano Ávila, abogado y maestro local de piano (Miranda, 1998, p. 14).

Su familia poseía un fuerte arraigo en la religión, por ello Ponce encontró en la práctica musical de la iglesia un sendero natural y propicio para desarrollar su vocación artística. Ingresó a la Iglesia de San Diego como miembro del coro y comenzó desde ahí a escalar los puestos musicales de la parroquia, primero como ayudante del organista en 1895 y luego como organista titular en 1898 (Miranda, 1998, p. 14).

A los dieciocho años decidió que era el momento de dar rienda suelta a las aspiraciones musicales que durante aquella época había albergado. Por mediación de su hermano José pudo entrar en contacto con el pianista madrileño Vicente Mañas. Fue en busca de su consejo y no sólo obtuvo la promesa de recibir clase, sino también un ofrecimiento para alojarse en su casa. Sin pensarlo se trasladó a la Ciudad de México en 1900. En ese entonces Mañas impartía clases en el Conservatorio Nacional de México y también en su domicilio, que hacía la función de una pequeña academia de música a la que se sumaban algunos otros destacados maestros. Ponce tuvo la oportunidad de cursar ahí clases de armonía, impartidas por el maestro Eduardo Gabrielli (Miranda, 1998, p. 15).

En 1901 ingresó al Conservatorio, pero su permanencia en esa institución fue muy corta, ya que, a su juicio, la burocracia educativa existente ocasionaba que los alumnos perdieran tiempo y esfuerzo al obligarles a tomar cursos innecesarios, así que decidió volver a Aguascalientes (Corvera, 2004, p. 2).

Entre 1902 y 1903 se dedicó a impartir sus conocimientos en una academia local de música y a ofrecer conciertos de vez en cuando. También componía con regularidad obras para piano: estudios, mazurcas, danzas; era música de salón de espíritu romántico, melodioso e íntimo (Corvera, 2004, p. 3).

En 1904 tomó la decisión de incursionar como músico profesional. Realizó una gira de conciertos, primero un recital en el Teatro de La Paz de San Luís Potosí, seguido de otro en el Degollado de Guadalajara. Después decidió dar el gran paso y partir rumbo a Europa, a Italia concretamente. Eduardo Gabrielli había ofrecido darle una carta de presentación para Marco Enrico Bossi, director del Liceo Musicale de Bolonia (Miranda, 1998, p. 16).

En Italia Bossi reafirma la habilidad de Ponce y lo canaliza con Cesare Dall'Olio, ya que sus ocupaciones le impedían aceptarle como alumno. Dall'Olio sólo pudo darle algunas lecciones pues murió a principios de 1906. De tal suerte Ponce tomó la decisión de irse a Alemania en busca de mejores horizontes para su formación. Sin embargo, su estancia en Italia fue de gran provecho pues pudo tomar clases de contrapunto con Luigi Torchi y muy probablemente a raíz del encuentro con Torchi se desarrolló en él un marcado interés por la investigación musical, aspecto que con el correr de los años sería fundamental en su vida profesional (Miranda, 1998, p. 21).

Llegó a Berlín en diciembre de 1905 y en enero de 1906 audicionó en el Conservatorio Stern para la cátedra de Martin Krause, audición que resultó con éxito (Miranda, 1998, p. 21).

A finales de 1906 tuvo que regresar a México ya que los recursos económicos con los que contaba para vivir se habían agotado. Llegó a Aguascalientes y se dedicó de manera discreta a la enseñanza y la composición. Casi no apareció en público ni formó parte de alguna institución musical relevante. Regresar a la capital del país no era una opción pues Ricardo Castro también había regresado de Europa y era uno de los favoritos en la época porfiriana. Sin embargo, a finales de 1907 Castro falleció repentinamente y él fue llamado a cubrir la vacante en la cátedra de piano en el Conservatorio (Miranda, 1998, p. 23).

Pronto comenzó a formar parte de diversos grupos de intelectuales mexicanos, en los que se encontraban Justo Sierra, Rubén M. Campos y Luis G. Urbina, entre otros, con los que entabló una amistad cercana. Finalmente empezó a establecerse en una posición segura y prestigiosa que le permitiría un mayor desarrollo artístico (Corvera, 2004, p. 6).

Se le conocía como un músico atento a la vanguardia musical, empeñado en renovar el horizonte artístico tanto de sus alumnos como del público. Prueba de ello fue el recital con música exclusivamente de Debussy que organizó con sus alumnos en 1909, música nueva para los oídos de los amantes del arte en el México de aquel entonces (Miranda, 1998, p. 28). Fue el primero en acercarse a la búsqueda de lo nacional en la música; precisamente la música popular fue la fuente, en su mayoría melodías, para la elaboración de partituras de concierto. El autor conservaba las melodías originales, pero a la vez las enmarcaba con recursos armónicos y pianísticos que le daban una nueva fisonomía a la composición. Un ejemplo es la Rapsodia mexicana II, en la cual utiliza la canción “Las mañanitas” como punto de partida (Miranda, 1998, p. 29).

Él coincidía con el pensamiento artístico de recuperar al México olvidado. Intentaba erradicar el desprecio hacia lo vernáculo y la marcada tendencia de una cultura que prefería buscar su identidad al otro lado del océano. Al igual que otros destacados intelectuales de esa época, como José Vasconcelos, Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes y Diego Rivera, llegó a ser un antecedente directo de la revolución mexicana en términos culturales. El 13 de diciembre de 1913, Ponce dictó una conferencia sobre “La música y la creación mexicana” que se constituyó como la declaración musical más importante y un manifiesto en torno a la importancia que el concedía a la canción popular y al estilo nacional cultivado por él:

La canción popular es la manifestación del alma de un pueblo. El pueblo canta, porque necesita esa exquisita forma de expresión para externar sus más íntimos sentimientos. Es el desahogo del alma popular que sufre y calla y no hace uso de las palabras únicamente porque sólo la música puede interpretar sus íntimos sentimientos [...]

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 (Miranda, 1998, p. 31).

Ponce estaba consciente de que la revolución como fenómeno político no era ajeno al arte ni a su vida cotidiana, así que su febril actividad no cesó, sino que se empeñó en realizar su trabajo con la esperanza de que la paz llegara pronto. (Miranda, 1998, p. 27). Aunque procuraba no involucrarse en los movimientos políticos y sociales acontecidos en ese entonces, no pudo eludir los afectos de la revolución. Condescendía con el régimen de Huerta, no por sus ideales, sino por su interés de poder continuar con sus tareas artísticas. Al cabo de un tiempo, Huerta se volvió una amenaza política, incluso para aquellos quienes habían colaborado con su régimen. En 1915 tuvo que salir huyendo y exiliarse en Cuba. Regresó a México en 1917 para continuar con su labor y en 1925 viajó a París para estudiar con Paul Dukas (Miranda, 1998, p. 33).

Durante sus viajes, el estilo compositivo de Ponce se transformaba entre nacionalista, romántico, impresionista y modernista, aunque el uso de melodías y ritmos folclóricos estuvo presente en muchas de sus composiciones no nacionalistas. Por ejemplo, su Concierto para violín (1934) incorpora elementos de neo romanticismo y nacionalismo (Corvera, 2004, pp. 29 y 102).

*Estrellita* fue una canción escrita por Ponce en 1912. Ésta no se basó en ninguna melodía preexistente y formó parte de la colección Canciones Mexicanas cuya música y letra para voz y piano fueron realizadas por él mismo. Posteriormente se le hicieron arreglos para diferentes instrumentaciones como: tríos, piano, banda, orquesta y violín con piano (Corvera, 2004, p. 147). Ésta, a diferencia de otras muchas de sus canciones que hablan sobre la revolución, se refiere a un amor no correspondido.

El violinista lituano Jascha Heifetz hizo un arreglo de ella en 1927 durante un viaje a la Ciudad de México. Lo tocó en un recital y su presentación recibió una respuesta favorable. Hizo arreglos a la simple melodía vocal y la convirtió en un medio para mostrar su virtuosismo. Heifetz fue muy popular en la Ciudad de México,

incluso en una fotografía se muestra usando un traje tradicional mexicano mientras tocaba violín (Gibson, 2013, p. 149).

La aceptación favorable de la transcripción que hizo Heifetz a la canción *Estrellita* le permitió incluirla en su repertorio estándar. En 1928 Carl Fisher publicó su arreglo para violín y piano (Gibson, 2013, pp. 148 -149).

Tiempo después, en 1939, Heifetz interpretó la pieza en una de las escenas de la película *They Shall Have Music* del director Archie Mayo. En ese entonces Heifetz era un ícono popular en Norteamérica y en la película aparece como tal, una estrella de concierto el cual se topa con un pequeño niño pobre en Nueva York. El niño asistía a una escuela de música que tenía problemas económicos y necesitaba recursos para mantenerse abierta, Heifetz los ayuda y recaudan el dinero necesario para seguir en funcionamiento. (<https://m.imdb.com/title/tt0032023/#review-teaser>)

## 4.2 Análisis musical

Jascha Heifetz hizo un arreglo para violín y piano, que es un ejemplo de escritura idiomática para violín. Hizo cambios a la versión original para que el violín pueda explotar su expresividad.

El arreglo está en la tonalidad de Fa# mayor. El piano hace una pequeña introducción en el primer compás para darle la entrada al violín en la anacrusa al segundo compás. Los acordes que toca son de tónica con notas añadidas que le dan un color diferente al de la pieza original.

La primera estrofa va del compás 1 al 9 con un carácter tranquilo y después en la anacrusa al compás 10, continúa con la segunda estrofa una octava arriba, la cual termina en el compás 17. Esta segunda estrofa es una de las partes más expresivas en el arreglo para violín, pues tiene el registro más agudo y utiliza dobles cuerdas con intervalos inestables.

### Estrofa:

The image shows a musical score for Violin and Piano, measures 1-5. The key signature is F# major (three sharps: F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The Violin part starts with a rest in measure 1, followed by a melodic line in measure 2 marked *mf dolce*. The Piano part provides accompaniment with chords and arpeggiated figures, marked *mf*. The score includes dynamic markings, articulation marks (accents), and performance instructions like *r.h.* (right hand) and *l.h.* (left hand).

Ej. 31  
Compas 1 - 5

El coro, con un carácter más apacible, empieza en la anacrusa al compás 18 y se repite, la segunda vez una octava arriba con la indicación de *molto dolce*. Termina en el compás 29, guiando en un crescendo hacia la estrofa final.

**Coro:**

Ej. 32  
Compases 17 - 25

La pieza acaba con otra estrofa que tiene algunas variaciones, una de ellas es una modulación hacia Fa Mayor en el compás 31, clímax del arreglo, pero regresa a la tonalidad original en el compás 35. Después repite dos veces la parte final de la estrofa, la segunda vez una octava más abajo y con dobles cuerdas en los últimos dos compases.

### 4.3 Reflexiones sobre la obra

La versión de Heifetz es considerado un arreglo, ya que modifica la sustancia original de la obra. A diferencia de la versión original, la parte de violín muestra uso de saltos de registro en octavas, dobles cuerdas, diferentes tonalidades (de F# Mayor a F Mayor), diferentes indicaciones de expresión, embellecimientos expresivos como *glisandos*, expansión de ritmos y una introducción mucho más corta.

#### Tabla de comparación entre pieza original y arreglo:

Original Fa Mayor	Arreglo Fa# Mayor
Introducción cinco compases	Introducción un compás
Estrofa	Estrofa
Estrofa	Estrofa octava arriba
Coro	Coro
Final con segunda parte de estrofa.	Segunda parte de estrofa
	Coro octava arriba
	Estrofa (modulación Fa Mayor)
	Segunda parte de estrofa (regreso a Fa# Mayor)
	Final con segunda parte de estrofa

Letra de la canción original:

**Estrofa:** Estrellita del lejano cielo,  
que miras mi dolor,  
que sabes mi sufrir,  
baja y dime si me quiere un poco  
porque yo no puedo sin su amor vivir.

**Coro:** Tú eres estrella, mi faro de amor,  
tú sabes que pronto he de morir.

**Estrofa segunda parte:** Baja y dime si me quiere un poco  
porque yo no puedo sin su amor vivir.

La armonía en el arreglo es más compleja que la original pues Heifetz usa notas de paso, apoyaturas, así como dobles cuerdas en terceras, sextas y séptimas mayores, lo cual intensifica la expresión de la pieza. Las dobles cuerdas son más difíciles de tocar en la tonalidad de Fa# Mayor, por lo que también es un reto para el violinista. Sin embargo, el rango de la armonía y el uso de diferentes posiciones ayudan a imitar la voz humana para poder expresar el texto de la canción.

Considero un reto tocar esta pieza ya que la mano izquierda tiene gran trabajo: cambios de posición difíciles, *vibrato* y diferentes digitaciones para pasajes similares. Además, el sonido, la distribución del arco y la resonancia del instrumento también son importantes en la interpretación. La meta es que con el violín se comunique a la audiencia lo que la parte cantada expresa con la letra.

## 5. Conclusiones

Estas cuatro obras presentadas, muy diferentes entre sí, muestran aspectos importantes en la formación de un violinista profesional. Cada una, con características particulares, representa un reto técnico y musical.

La Fantasía es un acercamiento a la interpretación en el estilo barroco con un instrumento moderno, lo cual dificulta la interpretación por las características propias del instrumento moderno; esto es importante porque un violinista profesional debe ser capaz de generar diferentes tipos de sonoridades, de acuerdo a los diferentes repertorios.

El primer movimiento del Concierto de Brahms, por otra parte, una obra monumental, es parte del repertorio obligatorio para cualquier violinista profesional y uno de los conciertos más tocados desde su concepción; es un gran reto no sólo por la parte técnica, sobre todo para la mano izquierda, sino por la capacidad de contener emociones para crear tensiones sumamente prolongadas, que concluyen en momentos inmensamente dramáticos. Requiere de mucha capacidad técnica e interpretativa por parte del violinista para poder abordar la obra.

La Sonata de Prokofiev abarca grados muy altos de dificultad técnica e interpretativa, ya que, siendo una obra basada en una sonata para flauta, posee figuras rítmicas y melódicas rara vez utilizadas en la literatura violinística; la parte del violín termina estando repleta de virtuosismo, sin dejar de lado el lirismo y la elegancia evidentes en una obra concebida inicialmente para flauta. También el ensamble es difícil, hay que tener experiencia en la ejecución de música de cámara.

*Estrellita* requiere destreza para cantar con el instrumento; a pesar de la simpleza de la melodía, es grande la dificultad para expresarla. Requiere de gran manejo de la afinación y creación de sonoridades en el violín para poder mostrar el dramatismo que exige.

Preparar este repertorio y hacer la investigación para realizar las notas al programa ha sido un proceso emocionante, ya que fueron obras que nunca antes había tocado, pero con las cuales sí estaba familiarizada pues las había escuchado anteriormente. Fue interesante el proceso de lectura y maduración de cada una, son muy diferentes entre sí y requieren tiempos distintos. También el proceso de investigación me abrió los ojos para poder hacer una asimilación de la música más allá de mi profesión como instrumentista, lo hice como un músico y con esto pude entender por qué el nombre de la carrera: Licenciatura en Música – Instrumentista Violín. Primero somos músicos y después instrumentistas.

Espero que con estas notas al programa el lector pueda tener un acercamiento general a estas obras, a los compositores, a la música, pero especialmente al estudio para llegar a la interpretación, que al final esa es la empresa de los instrumentistas, la interpretación de las obras, una interpretación propia, tomando en cuenta todo el trasfondo que llevó a ese arte.

## 6. Listado de ejemplos musicales

	<b>Pieza</b>	<b>Compases</b>
Ej.1	Telemann: Fantasía núm. 2 mov 1	1 - 5
Ej.2		6 - 13
Ej.3	Telemann: Fantasía núm. 2 mov 2	1 - 26
Ej. 4		27 - 43
Ej. 5	Telemann: Fantasía núm. 2 mov 3	1 - 5
Ej. 6	Brahms: Concierto para violín en Re mayor mov 1	136 – 142 (violín solo)
Ej. 7		9 – 16 (oboes)
Ej. 8		17 – 26 (primeros violines)
Ej. 9		41 – 45 (oboe)
Ej. 10		45 – 52 (primeros violines)
Ej. 11		53 – 57 (primeros violines)
Ej. 12		57 – 60 (segundos violines)
Ej. 13		204 – 214 (violín solo)
Ej. 14		78 – 81 (cuerdas)
Ej. 15		90 – 91 (violín solo)
Ej. 16		246 – 249 (violín solo)
Ej. 17	304 – 311 (violín solo)	
Ej. 18	Prokofiev: Sonata para violín núm. 2 mov 1	1 - 4
Ej. 19		9 - 12
Ej. 20		20 - 29
Ej. 21		42 – 43
Ej. 22	Prokofiev: Sonata para violín núm. 2 mov 2	1 - 6
Ej. 23		7 - 14
Ej. 24		82 - 92
Ej. 25		162 - 165
Ej. 26		174 – 177
Ej. 27	Prokofiev: Sonata para violín núm. 2 mov 4	1 - 5
Ej. 28		17 - 20
Ej. 29		35 - 39
Ej. 30		86 - 92
Ej. 31	Ponce: <i>Estrellita</i>	1 - 5
Ej. 32		17 - 25

## 7. Bibliografía

### Fuentes impresas: libros, diccionarios y enciclopedias.

Álvarez, H. (1960). *Prokofiev*. Argentina: Editorial Schapire S. R. L.

Avins, S. (2004). *Johannes Brahms: Life and letters*. Oxford: Oxford University Press.

Bostein, L. (1999). *The Complete Brahms: A guide to the Musical Works of Johannes Brahms*. Nueva York: Norton & Company.

Bozrath, G. (2001). Brahms, Johannes. En Stanley Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (4, 180 – 227). Londres: Macmillan Publishers Limited.

Byrne, M. (2009). *Selected Flute Repertoire and Studies: A Graded Guide*. Estados Unidos de América: The National Flute Association, Inc.

Castellanos, P. (1982). *Manuel M. Ponce: Ensayo*. México, D. F.: Difusión Cultural Unidad Editorial.

Corvera, J. (2004). *Manuel María Ponce: A Bio Bibliography*. Estados Unidos de América: Praeger.

Geiringer, K. (1947). *Brahms: His life and Works*. Nueva York: Oxford University Press.

Gerle, R. (1991). *The Art of Bowing Practice, the expressive bow technique*. Londres: Stainer & Bell.

Gibson, C. (2013). Manuel M. Ponce's canciones in New York: Mexican Musical Identity and the Mexico Vogue. En *Longing and Belonging: Articulations of the Self and the Other in the Musical Realm* (148, 149). Inglaterra: Cambridge Scholarsh Publishing

Hill, R. (1994). *Brahms*. Nueva York: A. A. WYN, INC.

Jaffé, D. (1998). *Sergey Prokofiev*. Londres: Phaidon Press Limited.

Minturn, N. (1997). *The Music of Sergei Prokofiev*. Estados Unidos de América: Yale University Press.

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

Parrish, C. (2012). *A Treasury of Early Music, Masterworks of the Middle Ages, The Renaissance and the Baroque Era*. Nueva York: Dover Books on Music.

Pedrell, F. (2009). Fantasía. En *Diccionario técnico de la música* (175). Barcelona: Editorial MAXTOR.

Petzoldt, R. (1974). *George Philipp Telemann*. Nueva York: Oxford University Press.

Prokofiev, O. (1991). *Soviet Diary 1927 and other writings*. Boston: Northeastern University Press.

Redepenning, D. (2001). Prokofiev, Sergey. En Stanley Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (20, 404 – 423). Londres: Macmillan Publishers Limited.

Stowell, R. (2001). *The Early Violin and Viola: A Practice Guide*. Reino Unido: Cambridge University Press.

Thompson, W. (2008). Telemann, George Philipp. En Alison Latham (Ed.), *Diccionario Enciclopédico de la Música* (1495, 1496). México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Zohn, S. (2001). Telemann, George Philipp. En Stanley Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (25, 1991 – 232). Londres: Macmillan Publishers Limited.

Zohn, S. (2008). *Music for a Mixed Taste: Style, Genre and Meaning in Telemann's Instrumental Works*. Oxford: Oxford University Press.

### **Otras fuentes: partituras, grabaciones, videos y sitios web.**

Brahms, J. Concierto para violín y orquesta en Re mayor Op. 77, N. Simrock, Londres. Consultado en [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/0/08/IMSLP107060-PMLP06518-JBrahms\\_Violin\\_Concerto,\\_Op.77-fs-RSL.PDF](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/0/08/IMSLP107060-PMLP06518-JBrahms_Violin_Concerto,_Op.77-fs-RSL.PDF)

Heifetz, J. (1928). *Estrellita Mexican Serenade by Ponce*. Carl Fischer.

Kavakos, L. (2013). *Johannes Brahms Violin Concerto in D, Op. 77: 1. Allegro non troppo*. En Brahms: Violin Concerto; Hungarian Dances; Bartók: Rhapsodies. Gewandhausorchester Leipzig – Riccardo Chailly. Leipzig: Decca Music Group Limited.

Lugonian. (2009). *They Shall Have Music*. Febrero 2019, de IMDb, Sitio web: <https://m.imdb.com/title/tt0032023/#review-teaser>

Manze, A. (1995). *Fantasia for Solo Violin II in G Major: Largo, Allegro, Allegro*. En Telemann Twelve Fantasias for Violin Solo – Gulliver Suite for Two Violins [CD]. Estados Unidos de América: Harmonia Mundi USA.

Manze, A. (2015). *Violin Master Class. YuEun Kim*. Enero 2019, de USC Thornton School of Music.

Sitio web: <https://www.youtube.com/watch?v=cdRgWbZ7JJg&t=1018s>

Oistrakh, D. (1955). *Prokofiev – Violin sonata no. 2 – Oistrakh Yampolsky*, de incontrario motu.

Sitio web: <https://www.youtube.com/watch?v=PZCis9f4who&t=604s>.

Prokofie, Sergei. *Sonata para violín y piano núm. 2 en Re mayor Op. 94<sup>a</sup>*. Consultado en <http://petruccilibrary.ca/files/imglnks/caimg/e/e1/IMSLP11512-Prokofiev - Violin Sonata No.2, Op.94.pdf>

Szeryng, H. (1962). *Johannes Brahms Violin Concerto in D Major, Op. 77. 1. Allegro non troppo*. En Henryk Szeryng Brahms Violin Concerto London Symphony – Antal Dorati [CD]. Londres: Decca Music Group Limited.

Telemann, George Phillip. *Fantasía para violín solo núm. 2 en Sol mayor TWV 40:15*, Bärenreiter Kassel, Londres.

Consultado en [http://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/a7/IMSLP102341-PMLP65991-Telemann-12\\_Fantasies-Barenreiter\\_Urtext.pdf](http://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/a7/IMSLP102341-PMLP65991-Telemann-12_Fantasies-Barenreiter_Urtext.pdf)

## **Anexo 1. Síntesis para programa de mano**

### **Fantasia para violín solo núm. 2 en Sol Mayor TWV 40:15**

El compositor alemán Georg Philipp Telemann (1681 – 1767) es considerado uno de los compositores más prolíficos de todos los tiempos y uno de los líderes de los compositores alemanes de la primera mitad del siglo XVIII. La música de Telemann encabezaba lo que entonces era conocido como un “estilo alemán mixto”, que era una mezcla del idioma contrapuntístico alemán, con los estilos francés, italiano y polaco, muy evidente en sus Fantasías para violín.

En 1735 Telemann incursionó con sus 12 Fantasías para violín en una pequeña pero importante categoría del repertorio barroco instrumental, las composiciones escritas para violín solo sin acompañamiento.

En este examen de titulación se interpretará la Fantasia núm. 2 en Sol mayor, que consta de tres movimientos cortos: una sarabanda en donde predomina la polifonía a dobles cuerdas, un *Allegro* en forma de fuga y una pequeña *giga*.

### **Concierto para violín y orquesta en Re mayor Op. 77, 1er movimiento – Allegro non troppo.**

Brahms (1833 – 1897), al igual que Bach (1685 – 1750), surge en la culminación de una etapa histórica. Bach vivió el final del periodo contrapuntístico y Brahms realizó su obra al final del romanticismo, cabe el hecho de considerar que Brahms fue para el romanticismo, lo que Bach para el barroco.

Su relevancia es evidente en esta obra, pues es uno de los conciertos más importantes en la literatura violinística debido a su grado de dificultad y a su alta expresividad. Para su concepción Brahms trabajó de cerca con el violinista húngaro Joseph Joachim (1831 – 1907), quien aconsejaba al compositor sobre las posibilidades del instrumento.

El concierto fue estrenado por Joachim y en un principio no fue bien recibido, pues se consideraba muy difícil técnicamente ya que, pese a los consejos prácticos de Joachim, la imaginación musical de Brahms rompió con todas aquellas convenciones asociadas al violín.

Está escrito en la tonalidad de Re mayor y se caracteriza por tener una larga introducción orquestal. En este examen se presentará el primer movimiento, que tiene una forma sonata. Las dificultades técnicas son evidentes, así como las hermosas melodías que las acompañan.

### **Sonata para violín y piano núm. 2 en Re mayor Op. 94<sup>a</sup>.**

La música de Prokofiev (1891 – 1953) equipara su calidad a su popularidad. Entre sus características más evidentes están las formas, los ritmos y las texturas diversas. Por otro lado, la parte compleja y extravagante de su música tiene lugar en el aspecto armónico, en los métodos polifónicos y, en ciertos momentos, en la melodía.

La Sonata para violín y piano núm. 2 fue compuesta en un estilo clásico, delicado y fluido, pero también explora una amplia variedad de colores, con motivos percusivos ocasionales y momentos sumamente expresivos.

Esta obra fue originalmente escrita para flauta y piano, sin embargo, en colaboración con el violinista ruso David Oistrakh (1908 – 1974), Prokofiev hizo una acertada transcripción para violín, que contiene ligeros cambios en registro y figuras rítmicas para la adecuación al instrumento.

### ***Estrellita***

Manuel M. Ponce (1882 – 1948), compositor y pianista zacatecano, es uno de los primeros nacionalistas mexicanos que perseveraron en que se retomara a la música nacional como algo importante en la cultura del país. Escribió la canción *Estrellita* para voz y piano en 1912 durante su juventud, la cual se convirtió en una de sus piezas más difundidas en el mundo entero. Se han hecho muchos arreglos para diferentes dotaciones como tríos, piano solo, banda, orquesta y violín y piano, siendo éste último arreglo hecho y popularizado por el virtuoso violinista lituano Jascha Heifetz (1901 – 1987).

En 1927 Heifetz, durante una estancia en la Ciudad de México para un recital, escuchó la canción y decidió hacer un arreglo de la melodía vocal para convertirla en un medio para mostrar su virtuosismo. La versión de Heifetz tiene cambios en la tonalidad (la transportó a Fa# mayor), la armonía es más compleja e incluye apoyaturas, notas de paso y dobles cuerdas para intensificar la expresividad de la pieza. Heifetz también inmortalizó la pieza en una de las escenas de la película *They Shall Have Music* del director Archie Mayo (1891 – 1968).