



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE  
MÉXICO

Universidad Nacional Autónoma de México.

Escuela Nacional de Música.

## Notas al Programa

*Opción de Tesis para obtener el Título de*

Licenciado Instrumentista en Violín

*que presenta*

**María Alicia Olvera Morales.**

*Asesor: Dr. Felipe Ramírez Gil.*



México, D.F.

Enero 2005.

m. 340905



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



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

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

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

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

In Memoriam.

*Mtro. Manuel Carlos Suárez Angeles* †

*Ramón Olvera Fuentes* †

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a digitalizar en formato electrónico e imprimir el contenido de mi trabajo funcional.  
NOMBRE: María Alicia Olvera Morales  
FECHA: 09-Febrero-2005  
FIRMA: *[Firma]*

## Agradecimientos.

*A Lupita De la Mora ,  
que sin su valiosa e incondicional amistad  
no hubiera analizado nada.*

*Al Mtro. Enrique Batiz C. ,  
que me ha apoyado, motivado con su ejemplo y de quien  
aprendo tanto cada día.*

*Escuela Nacional de Música U.N.A.M.*

Programa de Examen Profesional que presenta la alumna

*María Alicia Olvera Morales*

para obtener el Título de

*Licenciado Instrumentista en Violín.*

**Partita No. 2, para Violín Solo  
en re menor BWV 1004.**

**Johann S. Bach.**  
( 1685 – 1750 )

I Allemanda.

II Corrente.

III Sarabande.

IV Giga.

**Sonata Breve, para Violín y Piano.**

**Manuel M. Ponce.**  
( 1882 – 1948 )

I Allegro mosso.

II Adagio.

III Allegro alla spagnuola.

INTERMEDIO.

**Capricho XX, para Violín Solo.  
en Re Mayor, Op. 1.**

**Nicolò Paganini.**  
( 1782 – 1840 )

**Concierto No. 4 en Re Mayor,  
para Violín y Piano / Orquesta K. 218.**

**Wolfgang A. Mozart.**  
( 1756 – 1791 )

I Allegro.

II Andante Cantabile.

III Rondo: Andante gracioso – Allegro ma non troppo.

Alumna: *María Alicia Olvera Morales.*

Asesor de Tesis: *Dr. Felipe Ramírez Gil.*

Maestro de Violín: *Manuel C. Suárez Ángeles. ( 1943 – 2003 † ).*

## Indice General.

Dedicatoria.	
Agradecimientos.	
Programa de Examen Profesional.....	8
Introducción.....	9
<b>1. Partita No. 2 in d menor, BWV 1004.</b>	
<b>Johann Sebastian Bach (1685-1750).</b>	
<b>1.1 Contexto histórico social:</b>	
1.1.1 El Barroco.....	12
1.1.2 El Barroco en la Música.....	13
1.1.3 La Época de Bach.....	14
<b>1.2 Johann Sebastian Bach:</b>	
1.2.1 Datos biográficos de Johann Sebastian Bach.....	18
1.2.2 El Barroco de Johann Sebastian Bach.....	22
<b>1.3 Análisis Estructural:</b>	
1.3.1 La forma Partita de Bach.....	24
1.3.2 Análisis de la Partita No. 2 en d menor de Bach.....	28
ALLEMANDA (Facsimile del Manuscrito original).....	28
• Definición de Allemanda y Gráficos del análisis .....	29
• Análisis de la Partitura de la Allemanda.....	30
• Cuadros Estructurales de la Allemanda.....	31
CORRENTE (Facsimile del Manuscrito original).....	33
• Definición de la Corrente y Gráficos del análisis.....	34
• Análisis de la Partitura de la Corrente.....	35
• Cuadros Estructurales de la Corrente.....	36
SARABANDA (Facsimile del Manuscrito original).....	37
• Definición de Sarabanda y Gráficos del análisis.....	38
• Análisis de la Partitura de la Sarabanda.....	39
• Cuadros Estructurales de la Sarabanda.....	40
GIGA (Facsimile del Manuscrito original).....	41
• Definición de Giga y Gráficos del análisis .....	42
• Análisis de la Partitura de la Giga.....	43
• Cuadros Estructurales de la Giga.....	45
1.3.3 Sugerencias técnicas e interpretativas.....	47

## **2. Concierto No. IV en D Mayor, K. 218. Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791).**

### 2.1 Contexto histórico social:

2.1.1 El Clasicismo.....	62
2.1.2 Los Primeros Impulsos del Clasicismo.....	63
2.1.3 El Clasicismo en la Música.....	64

### 2.2 Wolfgang Amadeus Mozart:

2.2.1 Datos biográficos de Wolfgang Amadeus Mozart.....	66
2.2.2 La Música de Mozart.....	72

### 2.3 Análisis Estructural:

2.3.1 El Concierto.....	77
2.3.2 Análisis del Concierto No. IV en D Mayor de Mozart.....	79

#### PRIMER MOVIMIENTO:

• Gráficos del análisis de la Introducción.....	81
• Análisis de la Introducción (Partitura).....	82
• Cuadro Estructural de la Introducción.....	85
• Gráficos del análisis de la Exposición.....	86
• Análisis de la Exposición (Partitura).....	86
• Cuadro Estructural de la Exposición.....	90
• Gráficos del análisis y Cuadro Estructural del Desarrollo.....	91
• Análisis del Desarrollo (Partitura).....	92
• Gráficos del análisis de la Reexposición.....	94
• Análisis de la Reexposición (Partitura).....	95
• Cuadro Estructural de la Reexposición.....	99

#### SEGUNDO MOVIMIENTO:

• Gráficos del análisis del Segundo Movimiento.....	101
• Análisis del Segundo Movimiento (Partitura).....	102
• Cuadros Estructurales.....	107

#### TERCER MOVIMIENTO:

• Definición de Rondó.....	110
• Gráficos del análisis del Tercer Movimiento.....	111
• Análisis del Tercer Movimiento (Partitura).....	112
• Cuadros Estructurales del Tercer Movimiento.....	122

2.3.3 Sugerencias técnicas e interpretativas.....	124
---	-----

**3. Capricho XX en D Mayor. Op. 1.****Nicolò Paganini (1782-1840).**

## 3.1 Contexto histórico social:

3.1.1 El Romanticismo.....	129
3.1.2 El Romanticismo en la Música.....	132

## 3.2 Nicolò Paganini.

3.2.1 Datos biográficos de Nicolò Paganini.....	134
---	-----

## 3.3 Análisis Estructural:

3.3.1 Los Caprichos.....	146
3.3.2 Análisis del Capricho XX en D Mayor, Op. 1 de N. Paganini.....	149
• Gráficos del análisis del Capricho XX.....	149
• Análisis del Capricho XX (Partitura).....	150
• Cuadros Estructurales.....	151
3.3.3 Sugerencias técnicas e interpretativas.....	153

**4. Sonata Breve.****Manuel M. Ponce (1882-1948).**

## 4.1 Contexto histórico social:

4.1.1 El Nacionalismo.....	157
4.1.2 El Nacionalismo Musical.....	158
4.1.3 La Importancia del Nacionalismo.....	159
4.1.4 El Nacionalismo en México.....	160

## 4.2 Manuel María Ponce:

4.2.1 Datos biográficos de Manuel María Ponce.....	162
4.2.2 El Mexicanismo entrañable de Manuel M. Ponce.....	163
4.2.3 Listado de algunas obras de Manuel M. Ponce y Títulos publicados en Edición Especial Clema Ponce (E.N.M./U.N.A.M.).....	182

## 4.3 Análisis Estructural:

4.3.1 La Sonata.....	186
4.3.2 La Forma Sonata.....	187
4.3.3 Análisis de la Sonata Breve de Manuel M. Ponce.....	189

**PRIMER MOVIMIENTO:**

• Gráficos del análisis del Primer Movimiento.....	191
• Análisis de la Partitura.....	193
• Cuadro Estructural de la Exposición.....	201
• Cuadro Estructural del Desarrollo.....	202
• Cuadro Estructural de la Reexposición.....	203



SEGUNDO MOVIMIENTO:

- Gráficos del análisis del Segundo Movimiento..... 205
- Análisis de la Partitura del Segundo Movimiento..... 206
- Cuadros Estructurales..... 208

TERCER MOVIMIENTO:

- Gráficos del análisis del Tercer Movimiento..... 210
- Análisis de la Partitura del Tercer Movimiento..... 211
- Cuadros Estructurales del Tercer Movimiento..... 219

4.3.4 Sugerencias técnicas e interpretativas..... 221

- Conclusiones..... 233
- Bibliografía..... 235

## Introducción.

La investigación, documentación y análisis de cada una de las obras musicales y de sus correspondientes períodos históricos que aquí se presentan se han realizado teniendo como objetivo el llevar a cabo una mayor concientización, ya que al estar tan preocupados con la ejecución de un instrumento tan lleno de coloratura, con una amplísima gama de posibilidades pero al mismo tiempo de una gran complejidad en cuanto a su dominio como lo es el violín, se observa que por falta de tiempo y de interés se deja a un lado el trabajo de investigación y no se realiza una reflexión acerca de la obra de la cual se va a iniciar o a retomar su estudio; se suele conseguir la parte de violín, se toma el instrumento y, enseguida con gran ansiedad se toca sin cuidado, sucio y sin la menor idea de la estructura y del estilo de la obra, como si se tuviera la consigna de “mientras más rápido mejor” sin importar la calidad y ya ni mencionar, el trabajo de un análisis.

Obviamente esto conlleva generalmente a una deficiente, vacía o equivocada interpretación... no se toma en cuenta cual habría sido la intención del compositor, que quería expresar, como era su carácter, su actitud, que ambiente lo envolvía, que situaciones enfrentaba en su vida, que estructuras y *tempi* musicales utilizó para sus composiciones de acuerdo al contexto histórico, social, artístico e ideológico prevalecientes en su época, como un ser sensible canalizaba sus ideas y emociones más profundas y sinceras por medio de sus composiciones.

Una vez considerando éstos elementos se podrá comprender, de manera más completa, la obra a interpretar, sin salirse de la posible idea del compositor, desarrollando como intérpretes dicha intención al presentar una aportación con mayor conocimiento de las obras, e incluso una interpretación propia sin alejarse de todo lo que conlleva el estilo de la obra a ejecutar.

Cuando se eligieron las obras para éste programa, se hizo pensando en abarcar cada uno de los importantes períodos de la historia violinística ya que, como es obvio, no es lo mismo el ambiente en el que se desarrolló Johann

Sebastian Bach que la época e ideología del clasicismo de Wolfgang Amadeus Mozart, o el Romanticismo virtuoso de Nicolò Paganini y mucho menos el Nacionalismo en México de Manuel M. Ponce.

Conforme al orden del programa, éste se inicia analizando el período Barroco y en particular a su representante J. S. Bach, tomando como ejemplo su famosa Partita no. 2 en re menor, BWV 1004 para Violín Solo, la cual presenta una gran complejidad técnica e interpretativa dada su gran profundidad y virtuosismo violinístico.

Posteriormente se observa el Concierto no. IV en Re Mayor, K.218 para violín y orquesta (o piano) de W. A. Mozart como representante del Clasicismo, tomando en cuenta su contexto histórico, datos biográficos y el análisis de la obra para su mejor comprensión.

Siguiendo la cronología se presenta el Capricho no. XX en Re Mayor, Op. 1 para Violín Solo de N. Paganini como ejemplo del período Romántico, del cual también se abordan el contexto histórico, social y biográfico del compositor, así como el análisis correspondiente de la obra.

Continuando ésta investigación, se presenta la Sonata Breve para Violín y Piano de Manuel M. Ponce como digno representante del Nacionalismo en México, dándose algunos datos sobre la etapa Nacionalista destacando las características en nuestro país y su aportación al respecto, concluyendo con el análisis musical de dicha obra.

Finalmente se dan algunas sugerencias técnicas e interpretativas con respecto a cada obra dentro de su correspondiente contexto histórico.

*María Alicia Olvera Morales.*

1. *Partita No. 2 en re menor, BWV 1004  
para Violín Solo.*



*Johann Sebastian Bach.*  
( 1685 - 1750 )

## 1. Partita No. 2 in d menor, BWV 1004.

**Johann Sebastian Bach.**  
(1685 – 1750)

### 1.1 Contexto histórico social:

#### 1.1.1 El Barroco.

Se desarrolló durante los siglos XVI y XVII. Con respecto al periodo literario el periodo Barroco estuvo comprendido entre 1600-50 (aunque puede ampliarse hasta 1681, muerte de Calderón, para España; y hasta 1695, muerte de Sor Juana Inés de la Cruz, para Hispanoamérica). Excesivamente adornado, ampuloso o recargado. Con respecto al Arte corresponde al siglo XVII y parte del XVIII, como continuación del manierismo que supone, ante todo, una reacción contra las normas del renacimiento. En cuanto a técnicas y estilos, el periodo barroco presenta una rica variedad: *naturalismo, realismo, clasicismo, bambochada, claroscuro, tenebrismo... La luz, el movimiento, el dramatismo, la fastuosidad y, en especial, el efectismo*, son constantes del barroco como fórmulas generadoras de emociones e impulsoras de innovaciones. Al principio se extiende por las zonas más próximas al área de la católica Roma (Baviera, Bohemia, Austria, Flandes, España y Portugal) y luego pasa a América. En España existe un equilibrio entre las tres principales artes plásticas. Gómez de la Mora, Churriguera, Narciso Tomé y Casas Novoa son los principales arquitectos. En escultura, Sevilla y Granada marcan las características de la imaginería de este momento, con Gregorio Fernández, Martínez Montañés, Pedro de Mena, Alonso Cano y José de la Mora. En pintura, los núcleos se concentran en Sevilla, Toledo y Madrid, con Ribalta, Ribera, Zurbarán, Murillo y Velázquez. A mediados del siglo XVII hay en Suramérica un barroco ya desarrollado, al que se conoce como barroco colonial. Alcanza aquí, enseguida, extremos que en la península no logra hasta mucho tiempo después. Se mezcla con lo *popular e indígena*, y se le añaden motivos inspirados en la *flora y fauna americanas*, con lo que adquiere unas características muy particulares. Destaca la escuela de estucos de Sto. Domingo de Puebla (México).

### 1.1.2 El Barroco en la Música.

En música, el Barroco se extiende de 1600 a 1750. Según la practicaron sus representantes más grandes, la música barroca tiene acentuada cualidades manieristas: *misticismo, exuberancia, complejidad, decoración, alegoría, deformación, el aprovechamiento de lo sobrenatural o lo grandioso, todo entremezclado*. Si el Renacimiento (y más tarde el Clasicismo) representaban el *orden y la claridad*, el Barroco (y después el Romanticismo) tendían *al movimiento, la perturbación y la duda*. El Barroco presenció el *ascenso de la armonía de cuatro partes y el bajo cifrado*, en los cuales los numerales indican las *armonías* que es necesario usar otro nombre del *bajo cifrado* es *el bajo integral*, y para Bach era el equivalente de un *sistema descendido del Altísimo*. El Barroco también presenció la desaparición de los *antiguos modos eclesiásticos* y la consolidación del *sistema mayor/menor de escalas* y sus *claves* asociadas, cuyo uso se ha prolongado hasta nuestros días. Asistió, asimismo, al desarrollo de las *ideas rítmicas* que descompusieron la música en líneas pentagráficas acentuadas. Fue el ascenso de las formas que conducirían directamente a la *sonata, la sinfonía, el concierto, la obertura y la variación*. Pero el Barroco también poseía sus propias formas libres: *la toccata, la fantasía, el preludio y el ricercar*. Fue el periodo que asistió al ascenso de una burguesía culta. La música comenzó a difundirse de la corte y la iglesia a la ciudad, donde muchos ciudadanos de la burguesía principiaban a reclamar entretenimientos musicales. Estos fueron los antecesores de los actuales conciertos públicos. Los músicos comenzaron a satisfacer estas demandas, a veces, como en el caso de Haendel, con espectaculares resultados económicos. Se formaron academias musicales, e incluso los cafés ofrecieron programas musicales con el fin de satisfacer a sus clientes. Bach participó en un proyecto de éste tipo, y durante muchos años dirigió conciertos semanales del café Zimmermann, en Leipzig, los viernes por la noche, de 20 a 22 horas. Los participantes (así decía el anuncio en 1736) *“son principalmente estudiantes que residen aquí, y siempre hay buenos músicos entre ellos, de manera que a veces llegan a ser famosos, como es sabido”*. A fines del siglo XVI se produce el abandono del *contrapunto*, en favor de la *monodia acompañada*, ésta,

junto a la utilización del *recitativo*, mejoró las posibilidades expresivas y dio lugar al nacimiento de nuevos géneros (*ópera, oratorio y cantata*) que, aunque surgidos en Italia, pasaron rápidamente a Alemania. La introducción del *bajo continuo* abrió el camino a nuevas formas (*concerto grosso* y, posteriormente, la *sonata*) cuyas virtualidades fueron potenciadas por el perfeccionamiento técnico.

Si durante el siglo XVII Italia tuvo la primacía musical (Monteverdi, Vivaldi), a partir de Bach y durante el siglo XVIII la música barroca alcanzó mayor altura en el área germánica (Telemann, Haendel, Mozart), donde se producirían las transformaciones que, a través de Haydn, llevarían a Beethoven y al romanticismo.

### 1.1.3 La Época de Bach.

Johann Sebastian Bach (1685-1750) se erige en el centro de una época en la historia de la música que, justamente, ha sido llamada “*la edad de Bach*”. Su nombre, junto con el de su coterráneo Georg Friedrich Haendel (1685-1759), domina, en un sentido global y literal la primera mitad del siglo XVIII. A diferencia de Haendel -que gozó de fama y honores- Bach ha pasado casi en silencio y con un renombre limitado a sus lugares de residencia. Como un grandísimo centro de energía dotado de una enorme fuerza absorbente, reúne en sí mismo el mundo musical que le había precedido y aquel en el que vivía; su irradiación al exterior fue muy escasa. Fue posible, así, que Bach conociese a fondo la música de Vivaldi, en tanto el veneciano jamás tuvo noticias de la del alemán. Bach fue también una especie de bomba musical de relojería, un artificio que, cargado en la primera mitad del Setecientos, explota un siglo después. El estruendo y el fulgor de ésta explosión duran todavía y no dan señales de disminuir su intensidad. El mundo social y político en el que se produce el nacimiento de Bach era el mundo que comienza con Luis XIV, el Rey Sol de Francia, y termina con Federico II el Grande, de Prusia. Un rey absoluto, amigo de la música, que había conducido el arte francés hasta una gran altura suministrándole las instituciones para desarrollarse completamente y para

proveerse de un estilo, y un rey flautista, sabio administrador del Estado, hábil caudillo, mecenas y arbitro de una Europa sacudida y en ruinas por las guerras de sucesión: la española, cerrada con el *Tratado de Utrecht* (1713) y la austriaca con el *Tratado de Aquisgrán* (1748). Las transformaciones políticas fueron de gran importancia. Pero calamidades y ruinas se arrastraban desde decenios con la *Guerra de los Treinta Años*, que había herido particularmente la nación germánica; el imperio se había desmembrado en un mosaico de 350 estados autónomos respecto al emperador, políticamente ligados a naciones diversas como Suecia, Dinamarca y Francia. Cuando Bach nace, habían aumentado enormemente en Alemania las grandes posesiones nobiliarias. Expulsados lo campesinos de gran parte de sus propiedades, se había formado un inmenso proletariado agrícola. La Alemania del tiempo de Bach era, por lo tanto, un conjunto de Estados con una clase campesina arruinada, dominada por un régimen agrario duro y opresivo. Sin embargo estaba claro que el desarrollo de los tiempos, y aún la dureza de la vida para gran parte de la población, no podía cerrar el espacio para los hechos nuevos que se estaban delineando en Europa. El fervor de las ideas era intenso. La tecnología y la ciencia avanzaban en todos los frentes. El ilustrado Federico II fundó en Berlín la *Academia de las Ciencias* en 1700. Europa, en sus inquietudes y desgracias, había vivido decenios de dolor y de sacrificio; pero ahora avanzaba, decididamente y a zancadas, por el mundo de la inteligencia y del arte. La civilización europea se halla por entero en movimiento; la musical no solo se desarrollaba, sino que, literalmente, explotaba. La música de la primera mitad del Setecientos, se basa sobre algunas fechas y nombres fundamentales que cambiaron la faz de la historia. En 1723 Bach se convierte en "*Thomaskantor*" (maestro de canto de la escuela de Santo Tomás) en Leipzig y Haendel recibe el nombramiento de "*Master of Orchestra*" (director de orquesta) en Londres. Jean Philippe Rameau (1683-1764) publica en 1722 el "*Tratado de la armonía reducida a sus principios naturales*" y Bach dicta la suprema ley de la tonalidad desde "*El clave bien temperado*". Georg Philipp Telemann (1681-1767) rige la música de 5 iglesias y el *Collegium Musicum de Hamburgo*. Domenico Scarlatti



(1685-1757) deja Roma y traslada a Lisboa. Antonio Vivaldi (1678-1741) publica *“Il cimiento dell’armonia e dell’invenzione”*, que contiene *“Las cuatro estaciones”*. Benedetto Marcello (1686-1739) hace imprimir su *“Teatro a la moda”*. François Couperin (1668-1733) publica los *“Conciertos”* y las *“Apoteosis”*.

En 1725 muere Alessandro Scarlatti. Esto no es un magro elenco de fechas y de nombres. Es una revolución. Son fechas y nombres que hacen la historia de la música, no solo del Setecientos, sino también de los tiempos futuros. Todavía hoy se percibe el eco de éstos acontecimientos. Y todo ello acaece entre los primeros veinticinco años del siglo. En éste clima, en éste preciso momento histórico nace y se desarrolla Bach. Y es importante que un momento determinante de ésta evolución haya sido confiado, en gran parte de Europa, a las escuelas. En Alemania -para no apartarnos de Bach- casi todas las escuelas de latín (esenciales para pasar a la Universidad) proveían un puesto de *Kantor* que, entre otras funciones, tenía a su cargo la *“educación musical”*. En muchísimas ciudades el servicio musical era un servicio público con cargo al presupuesto municipal y de la corte. El poder absolutista, el gran número de Estados autónomos, cortes, capillas, eclesiásticas o no, contribuían a aumentar la demanda de músicos: instrumentistas, profesores, compositores.

En Dresde, para citar un ejemplo, entre finales del Seiscientos y 1734, la lista de empleados de la capilla pasó de 26 a 46 instrumentistas. Era una verdadera competición en *“hacer música”*. El futuro autor de *“La Pasión según San Mateo”* no podía dejar de sentir la influencia de éste fermento intelectual, científico y artístico.

Bach fue, en primer lugar, un hombre de cultura, no solo musical, sino también religiosa, filosófica y humanística. Durante toda su vida no hizo más que estudiar con un método que bien podríamos llamar científico. Todo cuanto pasaba ante sus ojos era agudamente observado y estudiado. Dotado de una capacidad de trabajo y de una lucidez formidables, filtraba todo el saber musical de su tiempo y del tiempo precedente, con vista a una síntesis extraordinaria. Fue un

investigador y un experimentador, un artesano, un “*fabricante de música*” en el sentido más elevado que la palabra “*ars*” tenía a finales de la Edad Media: *convergencia, punto de encuentro entre poesía y ciencia*. Es la suya una síntesis suprema que jamás se verá superada.

Puede también que por ello nosotros, gente de hoy, nos sintamos fascinados por la música de Bach, sea cual fuere la forma en que se exprese o el género al que pertenezca: nos sentimos satisfechos por la carga de emoción poética que en ella se contiene y, al mismo tiempo, advertimos el rigor, la ciencia, la técnica de Johann Sebastian Bach. Antes de hablar de la vida y de la obra de Bach conviene detenerse brevemente sobre el clima religioso en el que operaba.

Terminados los estudios, Bach entró en la vida pública al alborear el siglo, cuando, en la vida espiritual y religiosa, se daban transformaciones de base que asaltaban toda forma de pensamiento. Luterano por nacimiento y por educación, Bach era un ortodoxo, fiel a un esquema severo de fe y de práctica. Próximo a la doctrina tradicional protestante, había aparecido el “*Pietismo*”, corriente religiosa nacida en el Seiscientos que tendía a revalorizar la interioridad de la fe y el rigor moral, contra el ritualismo externo. No es posible admitir que una personalidad excepcional por su aperturismo mental y por su predisposición espiritual como la de Bach dejara de acusar la huella de éstas conmociones intelectuales y, a la vez, religiosas. Ciertamente, Bach permaneció siempre fiel a la *ortodoxia luterana*. Pero no debemos menospreciar la influencia que ejercía el “*Pietismo*” en la época de Bach ni, por lo tanto, la que pudo haber tenido, especialmente en un nivel interior, sobre el músico en formación, sobre el hombre, especialmente sobre el hombre religioso.

También Bach debió sentirse atraído por un movimiento que ponía en un mismo plano el racionalismo de la doctrina luterana, el fervor personal de la fe y la acción cristiana. Por lo demás, basta consultar el elenco de los libros que Bach poseía para comprobar que, junto a numerosos volúmenes genuinamente luteranos, figuraban no pocos escritos bajo la inspiración de una profunda piedad. Rigor luterano por una parte e intensa devoción por la otra: éste es el sentido profundo de

una vida interior y religiosa que debía informar y conformar la totalidad de la obra musical de Bach, hombre religioso antes que hombre de música.

## 1.2 Johann Sebastian Bach:

### 1.2.1 Datos biográficos de Johann Sebastian Bach.

Johann Sebastian Bach nació en Eisenach en 1685 y murió en Leipzig en 1750. Compositor alemán y ejecutante de instrumentos de tecla, es el miembro más importante de una numerosa y distinguida familia de músicos oriunda de la región de Turingia, en la Alemania Septentrional, familia que, en el transcurso de seis generaciones, desde 1580 hasta el siglo XIX, produjo un número extraordinario de buenos músicos, algunos de ellos célebres. Nació en Eisenach y puede que hubiera aprendido las primeras nociones de música, siendo su primer instrumento el violín, con su padre Johann Ambrosius Bach (1645-1695), instrumentista de cuerda de la corte de Eisenach, quedando luego huérfano a la edad de 10 años. En 1694 muere su madre Elizabeth Lämmerhirt. Se trasladó en esa época a la casa de su hermano Johann Christoph Bach (1671-1721), organista de Ohrdruf (discípulo de Pachelbel), y de quien recibió las primeras lecciones de teclado. Estudió la música de otros compositores según el método habitual de copiar o arreglar sus partituras, costumbre ésta que conservó durante toda su vida. De esta suerte se familiarizó con los estilos de los principales compositores de Francia, Alemania, Austria e Italia y asimiló las excelencias características de cada uno de ellos. El desarrollo musical de Bach estuvo regido por cinco factores: la tradición artesanal familiar, el método laborioso, aunque fructífero, de asimilar todas las fuentes mediante la copia de partituras, el sistema de mecenazgo del siglo XVIII (a cargo de un individuo, la iglesia o una municipalidad), su propia concepción religiosa acerca de la función del arte y de los deberes del artista y -éste, subyacente a todos los demás- ese elemento personal inexplicable al cual denominamos genio.

Johann Sebastian Bach fue educado como violinista y organista y la música para órgano fue la primera en atraer su interés como compositor. Después de

pasar algunos años como corista en Lüneburg, Bach fue nombrado organista en Arnstadt (1704-1707) para ser luego destinado a Mülhausen donde contrajo matrimonio con su prima María Bárbara (1684-1720). En 1708 se convirtió en organista de las corte de Weimar y allí escribiría la mayor parte de su obra para órgano. Al morir el director musical de Weimar (1716), fue designado para sucederle su hijo, músico mediocre, lo que provocó una indignada decepción en Bach por no haber sido tenido en cuenta en el momento de tomar la decisión. En 1717 aceptó el nombramiento como director musical del Príncipe Leopoldo de Köthen, en cuya corte compuso casi todas sus obras orquestales, de cámara y para instrumentos de tecla. La esposa de Bach murió en 1720 y al cabo de un año volvió a contraer matrimonio con Anna Magdalena Wilcken (1701-1760); de los veinte hijos que tuvo Bach, sumados ambos matrimonios, varios de ellos fueron eminentes músicos. En 1723 se trasladó a Leipzig, ciudad en la que trabajó como cantor de la iglesia de Santo Tomás y en la que escribiría gran parte de su música sacra; en ésta ciudad pasaría el resto de su vida y en ella murió, después de varios años de ceguera.

Bach fue reconocido principalmente como un excelente organista y clavecinista, no recabando en el genio de sus composiciones hasta que músicos como Mendelssohn y Samuel Wesley repusieron sus obras a lo largo del siglo XIX.

Bach fue el último gran compositor que empleó la técnica de *contrapunto como elemento natural integrante de su música*, especialmente en sus *fugas*.

Sus obras también revelan el desarrollo final del *coral* y la *suíte*. Entre la música para órgano de Bach destacan:

*El pequeño libro para Órgano* (1708-1717), más de 140 *preludios corales, preludios y fugas* como *La Toccata y Fuga Dórica* (1708-1717), *fantasías, sonatas y tríos*. De la música orquestal cabe resaltar los *6 conciertos de Brandenburgo* (1721), *conciertos para violín y clave, 4 suites orquestales, La Ofrenda Musical* (1747), *sonatas para varios instrumentos, 3 sonatas y 3 partitas para violín y 6 suites para violoncello*. De la producción musical de Bach para instrumentos de tecla sobresalen: *El clave Bien Temperado* (48 *preludios y fugas escritas entre 1722 y 1742*), *las 6 suites*

*francesas (1720), las 6 suites inglesas (1725), Fantasía Cromática y Fuga (1730), el concierto Italiano (1735) para clave, La Fuga de Santa Ana (1739), La Fuga Gigante (1739). Las Variaciones Goldberg (1742), El Arte de la Fuga, posiblemente para clave, preludeos y fugas, toccatas y fantasías. Y de su música sacra son conocidas La Pasión según San Mateo (1729) y La Pasión según San Juan (1724), la Misa en si menor (1733-1738), el Oratorio de Navidad (1734) y el Oratorio de Pascua (1725), más de 200 cantatas tales como Febo y Pan (1729) y la denominada Cantata del Café escrita en 1732, así como 6 motetes. La obra de Bach ha sido catalogada por Wolfgang Schmieder en 1950, numerada bajo las siglas BWV, las cuales son abreviatura de *Bach-Werke-Verzeichnis*.*

Johann Sebastian Bach compuso prácticamente en todas las formas de su época, con excepción de la *Opera*. En la medida en que escribía primordialmente en respuesta a los requisitos de la situación en particular dentro de la cual se hallaba situado, sus obras pueden agruparse de acuerdo con los mismos.

Así, en Arnstadt, Mülhausen y Weimar, donde estuvo empleado para tocar el órgano, la mayor parte de sus composiciones estuvieron dedicadas a éste instrumento. En Köthen, donde no tuvo nada que ver con la música religiosa, el grueso de sus obras fue escrito para clave o conjuntos instrumentales, para la enseñanza y el entretenimiento doméstico o cortesano.

El periodo más productivo en materia de cantatas y de otras músicas eclesiásticas fue el de sus primeros años en Leipzig, aunque algunas de sus composiciones maduras más importantes para órgano y clave provienen asimismo de este periodo. A falta de datos de referencia exactos (antes se hacía alusión a las lagunas de su biografía) se suele estudiar la vida y la creación artística de Bach tomando como base los lugares en los que trabajó.

## El cuadro queda de la siguiente forma:

- 1685-1695 Eisenach. Nacimiento, infancia, estudios primarios.
- 1695-1700 Ohrdruf cerca de Eisenach.  
En casa de su hermano mayor, continuación de sus estudios en el liceo.
- 1700-1703 Lüneburg. Estudios en la escuela de San Miguel. Primeras experiencias como organista en contacto con G. Böhm (en Lüneburg) y con J. A. Reinken (en Hamburgo) y como violinista en la corte vecina de Celle.
- 1703 (primavera-verano) Weimar (Turingia). Primera estancia como violinista de corte ( pero también desempeñaba funciones de organista sustituto).
- 1703-1707 Arnstadt (Turingia). Organista en la nueva iglesia. Visita a Buxtehude (en Lübeck, 1705). Primeras composiciones cembalo-organísticas.
- 1707-1708 Mülhausen (Turingia). Organista en la iglesia de San Blas. Primeras cantatas.
- 1708-1717 Weimar, segunda estancia. Organista y después Konzermeister en la corte.
- 1717-1723 Köthen (Turingia). Maestro de capilla en la Corte Obras exclusivamente instrumentales o vocales profanas.
- 1723-1750 Leipzig. Kantor en la escuela de Santo Tomás (junto a la iglesia del mismo nombre). Director del Collegium Musicum. Muerte en Leipzig.

La carrera de Johann Sebastian Bach, escasa de grandes acontecimientos, fue similar a la de muchos buenos funcionarios musicales de su época en la Alemania luterana. Gozó de cierta fama en la Alemania protestante como virtuoso del órgano y autor de eruditas obras *contrapuntísticas*, pero había por lo menos media docena de compositores contemporáneos más ampliamente conocidos que él en Europa.

Bach se consideraba a sí mismo “*un artesano*” consciente de que realizaba una tarea lo mejor que su capacidad se lo permitía, para satisfacción de sus superiores, para placer y edificación de sus semejantes y para gloria de Dios. Bach llevó a su culminación al movimiento Barroco, viviendo en una época en que los conceptos nuevos y radicales estaban socavando el edificio que había sido levantado, en medida considerable, sobre la *polifonía*. Ciertamente, en el curso de su vida, Bach

vio que se le consideraba un compositor anticuado, un pedante, cuya música era desechada en favor de la música *homofónica y melódica*, más ligera del “*style*”, la música elegante y grácil, pero un tanto superficial, que convirtió a su hijo Johann Christian en una figura tan popular en Londres. Es probable que esta situación no molestase demasiado a Bach. Vivió antes de que se difundiera el concepto romántico del *arte por el arte*, de la *música compuesta para la eternidad*. Bach fue uno de los compositores más prácticos y equilibrados. Como todos los compositores de su época se veía a sí mismo como un profesional activo, un hombre que por lo común componía para satisfacer una necesidad específica: *una cantata para el domingo, un cuaderno de ejercicios para los niños, una pieza de órgano con el fin de demostrar cierto instrumento*. Sin duda, publicó unas pocas piezas, de las cuales se sentía especialmente orgulloso, pero en general presumía que la parte principal de su música desaparecería después de su muerte. Bach decía que la tarea de un *Cantor* era presentar la música que él componía, no la música de otro hombre.

### 1.2.2 El Barroco de Johann Sebastian Bach.

De acuerdo con la versión de un de alumno, cierta vez expresó que el bajo cifrado “*es el fundamento más perfecto de la música, y se ejecuta con ambas manos de manera que la mano izquierda toca las notas escritas, mientras la derecha agrega consonancias y disonancias, con el fin de obtener una armonía bien sonante a la Gloria de Dios y el permisible deleite del espíritu; y el propósito y la razón definitiva, como en toda la música, y por lo tanto del bajo cifrado, no deben ser otros que la Gloria de Dios y el deleite de la mente*”. Sin duda, Bach era uno de los virtuosos más cultivados de su tiempo, y poseía un conocimiento amplísimo de todo lo que estaba sucediendo en la escena europea. Alentaba un ansia incontenible de conocer y asimilar la totalidad de la música entonces asequible, fuese antigua o contemporánea. Lo que le atraía a Bach de un modo abrumador y casi compulsivo era la *técnica*. Bach conocía toda la música antigua gracias a Palestrina, Frescobaldi y Legrenzi; la nueva música a través de Vivaldi, Telemann y Albinoni. La música italiana le interesaba mucho, y

seguramente se sentía muy impresionado con las obras de Vivaldi (alrededor de 1678-1741), su contemporáneo casi exacto. Bach no solo copió y transcribió las obras de Vivaldi también aplicó la forma del concierto de Vivaldi a sus propias obras de ese género. Conocía las *Sonatas* de Domenico Scarlatti y las obras *Corales* de Alessandro Scarlatti. Pero Bach no se limitó a leer y asimilar la música italiana; estaba familiarizado con la música de la escuela francesa, desde Lully hasta d'Anglebert y Couperin. La *polifonía* no es más que un aspecto de Bach. Podía componer recopilaciones de movimientos de danza y titularlas *Suite o Partita*; o bien *cantatas devocionales*; o música con el entusiasta vigor atlético de los *Conciertos de Brandenburgo*; o música italiana como la *Misa en si menor* y la *Pasión según San Mateo*, o piezas de sumo virtuosismo para el órgano, obras que exhiben un diseño grandioso y una desconcertante sonoridad, así como un movimiento sin inhibiciones de los dedos y los pies; o complicadas piezas para violín o cello solistas. Lo que distingue la música de Bach de la que crearon sus contemporáneos es, sobre todo la *intensidad armónica*. Su obra siempre abunda en *sorpresas, algo inesperado, algo que se aparta de la norma*. En la música de Bach se plasma un lenguaje armónico totalmente nuevo. Si la mayoría de los compositores de su tiempo se limitaban a las reglas, Bach fijaba las reglas. En Arnstadt, el joven Bach, que entonces tenía 21 años, fue reprendido “*por haber introducido variaciones extrañas en el coral, y mezclado con él muchos tonos extraños, y por que eso confundió a la congregación*”. Si el órgano y el clave dominaron la vida artística de Bach, no podemos olvidar otro sector de su producción, la música de cámara. En este campo Bach ha ofrecido nuevas y estupendas pruebas de su genio, a partir del violín, su instrumento preferido tras el órgano y el clave y en el que se había instruido primero, juntamente con la viola, las reuniones musicales familiares, lugar natural de los conciertos.



## 1.3 Análisis Estructural:

### 1.3.1 La forma Partita de Bach.



**Ilustración 1.** Bach dedicó al violín obras supremas: tres Sonatas y tres Partitas (alternadas) para violín solo, Movimientos de la forma "SUITE", con las ilustraciones de las danzas que de ellos se derivan, la "Corrente" o "Courante" y abajo la "Chacona". (Köthen 1720, BWV 1006).



**Ilustración 2.** Movimiento de la forma "SUITE", con la ilustración de la Danza "Chacona" que de ésta se deriva violín y basta escuchar la Segunda Partita en re menor para darse cuenta de la belleza del canto violinístico y, al mismo tiempo, de la complejidad a varias voces que Bach logra del instrumento.

La forma PARTITA surge en el siglo XVII y principios del XVIII, y son una serie de variaciones, llamadas cada una *parte*. Encontramos ejemplos de esta terminología en las *Partite sopra l'aria della romanesca*, de Frescobaldi, y las *partitas corales* para órgano de J. S. Bach. La *Suite* está formada por *danzas* (piezas) según las tradiciones italiana y francesa, por ejemplo, *las partitas para violín solo* de Bach. Serie encadenada de piezas instrumentales similar a la *Suite*. Se diría que para establecer mejor la diferencia entre las dos formas: las SONATAS siguen el esquema de la *Sonata de Iglesia*, en cuatro movimientos (*adagio o grave, fuga, andante y allegro*); el carácter - es fundamentalmente austero y severo (*con excepción del delicioso siciliano de la Primera Sonata*).

Las PARTIDAS (o *suites*) prevén, en cambio, una sucesión de danzas, por lo general según el esquema habitual de *allemanda- corrente - zarabanda - jiga*, con danzas eventuales intermedias o finales (por ejemplo, la famosa *chacóna*, que termina la *Segunda Partita*) o con un Preludio inicial (*Tercera Partita*).

Hay que resaltar que Bach utilizó en otras ocasiones algunas de las páginas en cuestión: transcribió *la fuga de la Primera Sonata* primero para laúd (BWV1000), después para órgano (BWV539); adaptó para el clavicémbalo (BWV946) *la Segunda Sonata* entera; transformó el *preludio de la Tercera Partita* en las *Sinfonías de las Cantatas Wier danken dir Gott* (BWV 29) y *Herr, Gott, Beherrscher aller Dinge* (BWV120/a). Sabemos cuantas voces diversas pueden obtenerse de un violín y basta escuchar la *Segunda Partita en re menor* para darse cuenta de la belleza del canto violinístico y, al mismo tiempo, de la complejidad a varias voces que Bach logra del instrumento. No pensamos en el violín de *sonido italiano*, en un mundo que en el futuro pertenecerá a Paganini. Bach sigue en el *mundo alemán*, continua y agota el antiguo camino.

Una característica predominante de las Seis composiciones, si se prescinde de su distinta implantación estilística, es el empleo de la *técnica contrapuntística* más rigurosa de la *Segunda Partita*, la cual es auténtica muestra de pasajes virtuosísticos y que culmina en la ya citada *Chacona*; pero el planteamiento o la solución de los *problemas técnicos* vienen acompañados siempre de una *profundidad expresiva* que inútilmente podría encontrarse en toda la historia de la literatura violinística.

En éstas obras demostró su capacidad para crear la ilusión de una *textura armónica y contrapuntística* mediante el uso de *cuerdas múltiples o líneas melódicas aisladas* que esbozan o sugieren un *juego entre las voces independientes*, técnica ésta que se remonta al estilo de los compositores para laúd del Renacimiento y tiene que ver con los tocadores de laúd y clavecín francés.

El hombre que creó éstas obras era todo lo contrario de un *visionario religioso*, ajeno a las cosas de éste mundo. Lo mismo que para Lutero, el Cristianismo, también para Bach, forma parte integrante de la vida diaria; para él tampoco existe una dualidad de principio entre asuntos religiosos y profanos. Bach explora de un modo inaudito la preferencia típicamente alemana por la técnica polifónica de doble cuerda en sus *Sonatas y Partitas para violín solo* y crea obras musicales que hasta hoy no han sido superadas. Es en Köthen donde Bach realizó su mayor parte de obras para música de cámara, en las cuales produjo valores de una novedad y atrevimiento extraordinarios.

Con sus *Tres Sonatas y Tres Partitas para Violín Solo*, escritas durante el período que pasó en Köthen (1717-1723), Bach se integró a la ya existente tradición germana de composición en éste rubro. Los más tempranos ejemplos de obras con más de un movimiento para *Violín Solo* vienen de Dresde con una *Suite que Johann Paul Von Westhoff* escribió en 1683. Bach probablemente fue influenciado por la obra de Johann Georg Pisendel, un alumno de Torelli y después de Vivaldi, quien trabajó en la Corte de Sajonia en Dresde y se encontró con Bach en Weimar en 1709 y nuevamente en Dresde en 1717. Como se comentó anteriormente, las *Tres Partitas*

fueron compuestas como *Suites de Danzas*. *La Partita en re menor*, que termina con la monumental *Chaconne*, compuesta bajo la tradicional *forma Barroca de Danza con Variaciones* y que ha sido objeto de transcripciones y arreglos, abre con la usual *Danza Alemana*, la *Allemanda* seguida por la *Corrente*, *Sarabanda* y *Giga*, cuatro movimientos que enmarcan la obra como *Suite de Danzas* para acabar perfectamente con la gran *Chaconne*.

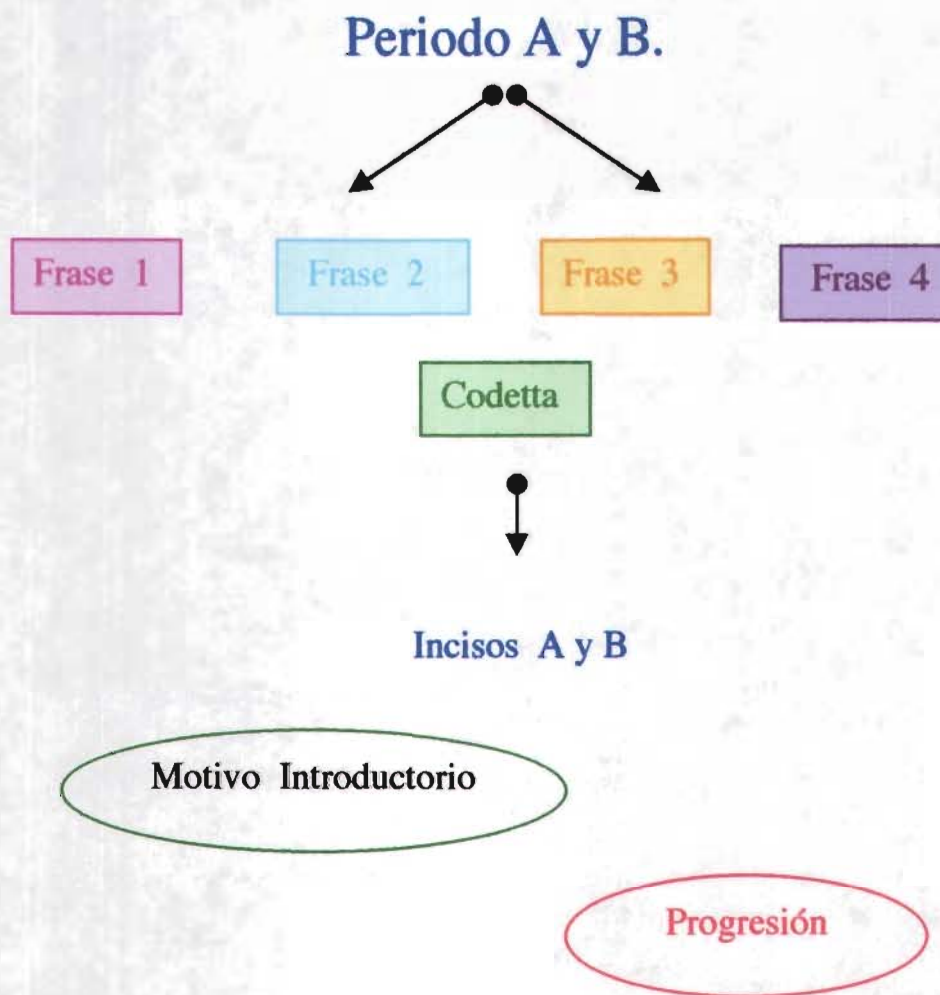


### 1.3.2 Análisis de la Partita No. 2 en d menor de J. S. Bach.

*Facsímile del manuscrito original de la "Allemanda" de la Partita No. 2 de J. S. Bach.*



*Allemande*. Danza lenta en cuatro tiempos que tiene su origen en la Alemania del siglo XVI. En Inglaterra se haría popular bajo el nombre de *almain*. A lo largo de los ss. XVII y XVIII se consagró como el primer movimiento de la *Suite Barroca*, donde se entroncó formalmente. Derivada en cierta manera de su antecesora del siglo XVI, era a menudo emparejada con la *Courante*. La alemana se caracteriza por sus melodías concisas y fluyentes, y por el hecho de que cada una de las dos partes comienza con una breve anacruza sea de una o de tres notas. // Danza campesina del sur de Alemania muy popular en las postrimerías del siglo XVIII con un compás rápido de tres por cuatro o tres por ocho.



28

# PARTITA No. 2

Allemanda

Frase 1

P  
E  
R  
I  
O  
D  
O  
A

P  
E  
R  
I  
O  
D  
O  
B

Compás en 4 / 4	Periodo A.				
No. de Compás:	1 - 6	6 - 7	8 - 10	11 - 15	15 - 16
E S T R U C T U R A	<b>Frase 1</b>	<b>Frase 2</b>	<b>Frase 3</b>	<b>Frase 4</b>	<b>Codetta</b>
	Comienza anacrúticamente tomando la nota SOL en 16vo. para desarrollándose por medio de 16vos. y tresillos, terminando la <b>frase 1</b> con la primera nota del compás no.6 misma nota con la que se inicia la <b>Frase 2</b> .	Utiliza la misma nota final (la) de la <b>Frase 1</b> para iniciar la <b>Frase 2</b> . Tiene un carácter de estilo improvisatorio, terminando la <b>Frase 2</b> con la primera nota (do) del primer compás de la <b>Frase 3</b> .	Se trata de una larga <b>Progresión</b> que comienza en el primer tiempo (do) del compás no. 8.	Formada por sucesión de <b>Progresiones</b> armónicas en 16vos. y 32vos.	Utiliza el motivo Introductorio para finalizar el <b>Periodo A</b> tomando la nota de LA para iniciar.
Región Tonal :	d menor F Mayor	F Mayor d menor	a menor E Mayor (V).	a menor d menor	d menor A Mayor



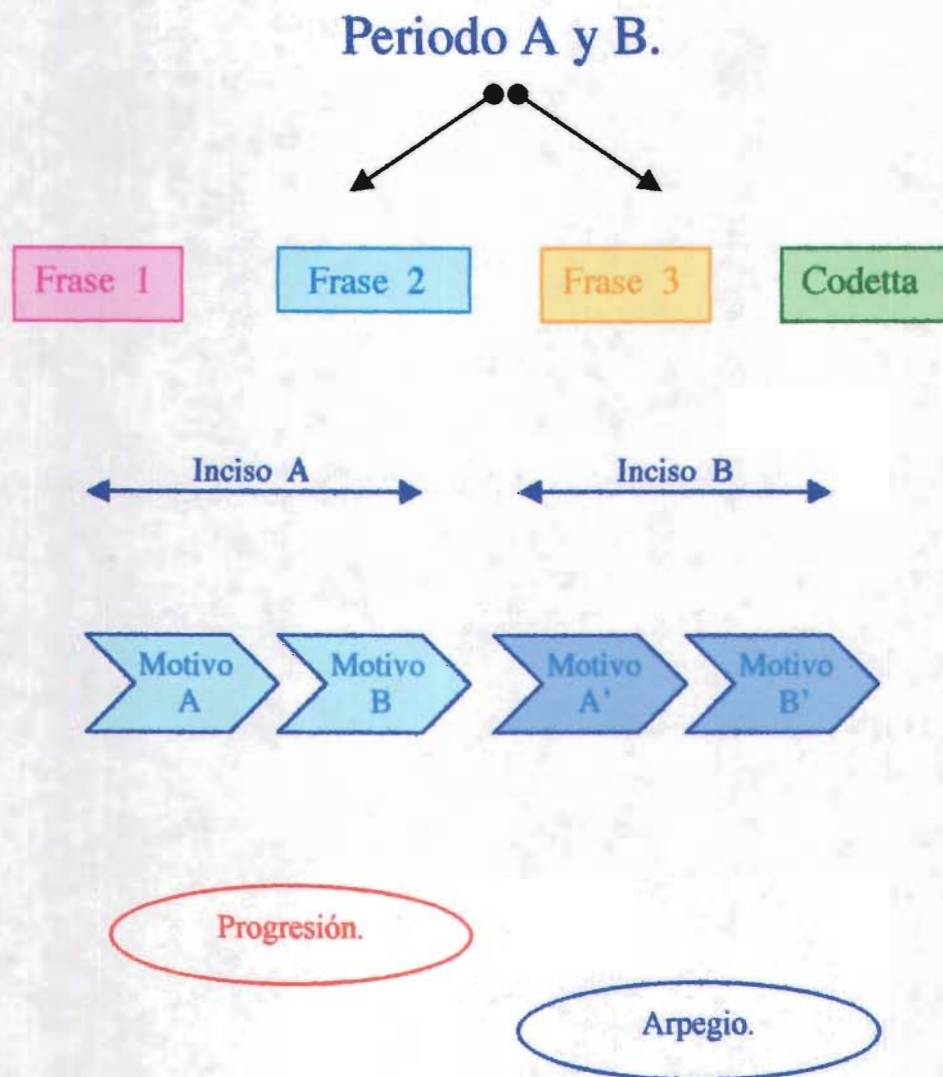
Compás en 4 / 4	Periodo B.			
No. de Compás:	17 - 20	20 - 22	23 - 31	31 - 32
E S T R U C T U R A	Frase 1	Frase 2	Frase 3	Codetta
	Comienza anacrúsicamente con un 16vo. siguiendo la misma figura rítmica del <b>Periodo A</b> ( 8vo. con puntillo y 16vo.) para seguir el desarrollo.	Sigue desarrollándose por medio de 16vos. y 32vos. alternados e intercalándose una pequeña <b>Progresión</b> .	Vuelve a comenzar ésta <b>Frase 3</b> con el <b>motivo</b> de 8vo. con puntillo seguido de 16vos. como al inicio de la <b>Frase 1</b> tanto de los <b>Periodos A y B</b> . También está conformada por una <b>Progresión</b> (modelo y sus 2 repeticiones respectivas).	Sigue con el mismo <b>motivo</b> de 16vos. y 32vos. terminando con un acorde octavado (re de negra con puntillo).
Región Tonal :	a menor Bb Mayor	g menor	g menor Bb Mayor d menor	d menor

*Facsímile del manuscrito original de la "Corrente" o "Courrente" de la Partita No. 2 de J. S. Bach.*

The image shows a facsimile of a handwritten musical score for the 'Corrente' from the Partita No. 2 by J.S. Bach. The score is written on ten staves of five-line music paper. The title 'Corrente' is written in the top left corner. The author's name, 'Ma. Alicia Olvera Morales.', is written in the top right corner. The music is written in a cursive hand, featuring a variety of note values, rests, and ornaments. The score concludes with a double bar line and a signature 'V. J. vally' at the bottom right.

*Corrente* o *Courante*. Danza rápida francesa que tiene su origen en el siglo XVI. Influenciada por los ritmos italianos variados y veloces, se caracteriza por un movimiento doble o triple en compás ternario, así seis por cuatro 6/4 contra tres por dos 3/2, o seis por ocho 6/8 contra tres por cuatro 3/4 y un comienzo rápido. Se le ha emparejado con la danza alemana, implantándose luego en la suite barroca.

En la *Corrente* de la *Partita No. 2* Bach utiliza 2 elementos motivicos principales en tresillos y corchea con puntillo seguida por un dieciseisavo.



P  
E  
R  
I  
O  
D  
O  
A

Corrente

FRASE 1  
Inciso A      Inciso B

FRASE 2  
Progresión

FRASE 3  
Progresión

Arpeggio

CODETTA

P  
E  
R  
I  
O  
D  
O  
B

FRASE 1  
Inciso A'      Inciso B'

FRASE 2  
Progresión

FRASE 3  
Progresión

CODETTA

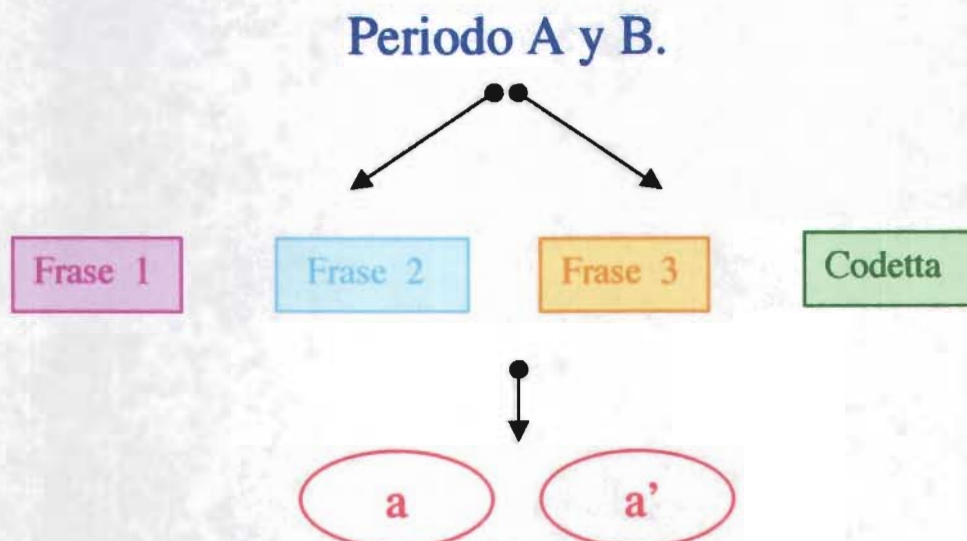
Compás en 3/4	Periodo A.			
No. de Compás:	1 - 4	5 - 12	13 - 21	22 - 24
E S T R U C T U R A	Frase 1	Frase 2	Frase 3	Codetta
	<p>Inicia anacrúticamente con la nota de Dominante (V grado, la) de re menor (Tónica, I er. Grado. Está conformado por 4 compases principales: 2 incisos(A y B) que a su vez tiene 2 motivos: ( a-b y a'-b' ). En ésta 1ª. Frase se plantea el material temático que se irá desarrollando durante toda la Corrente.</p>	<p>Está conformada por una progresión en tresillos continuando con el motivo a' del inciso B de la frase 1.</p>	<p>Utiliza nuevamente el motivo a' del inciso B de la frase 1 seguido por los tresillos hasta llegar a una progresión armónica y así llega a la Coda.</p>	<p>Formada por 3 compases con el habitual motivo atresillado.</p>
Región Tonal :	d menor	d menor Bb Mayor	D Mayor A Mayor	Dominante de a menor (V grado).

Compás en 3/4	Periodo B.			
No. de Compás:	25 - 28	29 - 37	38 - 48	49 - 54
E S T R U C T U R A	Frase 1	Frase 2	Frase 3	Codetta
	<p>Misma estructura motivica ( a - b y a' - b' ) del periodo A.</p>	<p>Los motivos de tresillos y corchea con punto siguen alternándose presentando una progresión armónica.</p>	<p>Comienza con el motivo a' del inciso B de la frase 1, desarrollando posteriormente un divertimento o progresión.</p>	<p>Comienza con un acorde de Dominante (V) de re menor (A Mayor) como recapitulación de los motivos iniciales de la frase 1 (tresillos, corchea con puntillo y dieciseisavo).</p>
Región Tonal :	A Mayor	g menor d Mayor g menor	Dominante de d menor (A Mayor) d menor	A Mayor d menor

*Facsímile del manuscrito original de la "Sarabande" de la Partita No. 2 de J. S. Bach.*



*Sarabanda.* El orden normal de las danzas en la Suite era: allemande (alemana), courante (corriente), zarabanda (danza opcional) y giga. Todas éstas danzas estilizadas están escritas en un mismo tono y constituyeron una importante forma instrumental durante los siglos XVII y la primera mitad del siglo XVIII. La práctica de entrelazar danzas comenzó en Inglaterra e Italia durante el siglo XVI; se emparejaban pavanas con gallardas y passe-pieds con saltarelos. La Giga no reemplazó a la Zarabanda hasta finales del siglo XVII. La adición del preludeo y las danzas opcionales entre la Zarabanda y la Giga (minueto, bourrée, gavota, paspié, polonesa, anglaise, loure o air) completó el desarrollo de la Suite, dándole su forma definitiva (con la que aparecerá por ejemplo, en las obras de J. S. Bach). En Italia, el término Sonata da Camera describía una suite instrumental (como en los ejemplos de Corelli); J. S. Bach aplicó el vocablo francés Overture a sus Suites Orquestales. Aunque la segunda mitad del siglo XVIII la suite de danzas empezó su declive, ciertos aspectos de la forma se prolongaron en casaciones, divertimentos y en el minueto de la Sinfonía.



Sarabanda

PERIODO A

Frase 1

Frase 2

PERIODO B

Frase 1

Frase 2

Frase 3

Codetta

a

a'

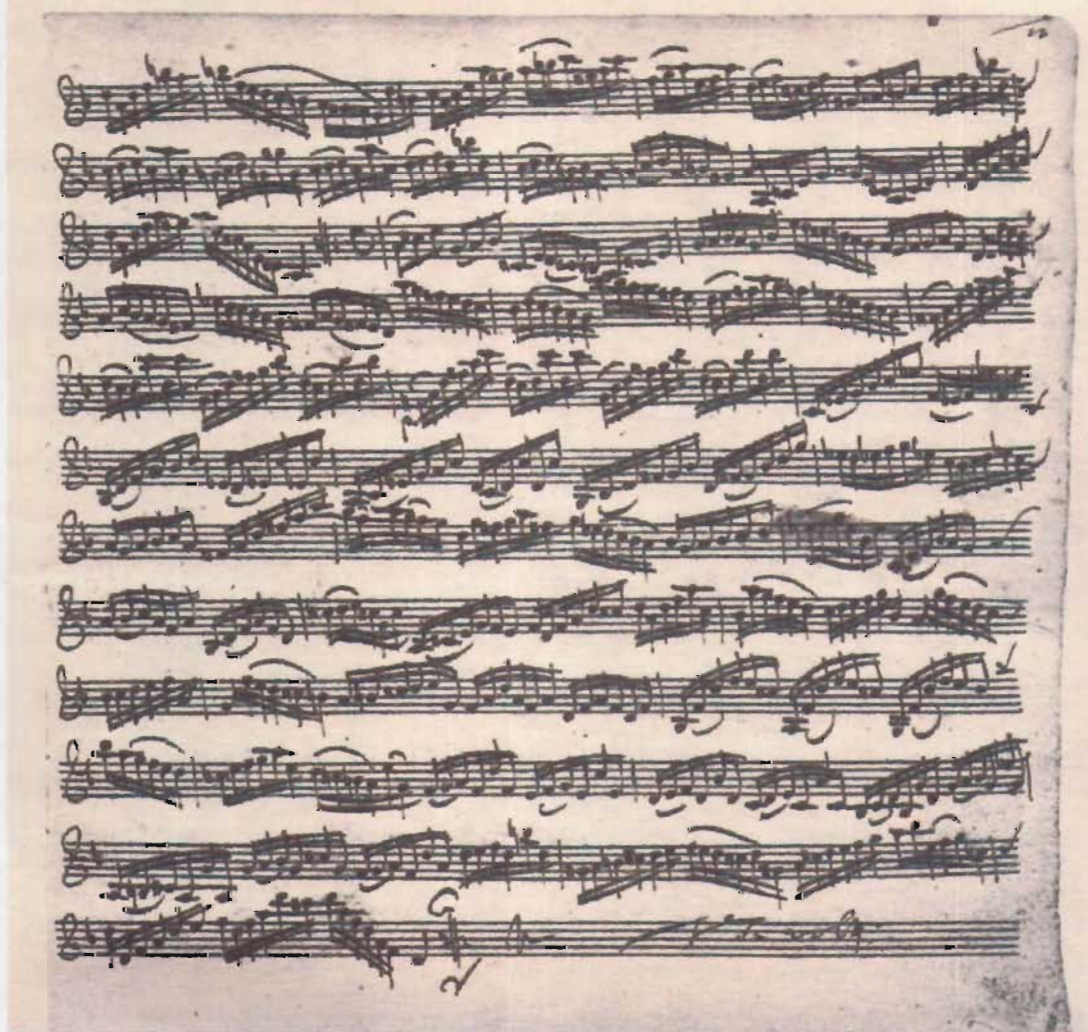
The image displays a musical score for a Sarabanda by J.S. Bach, divided into two main sections: PERIODO A and PERIODO B. PERIODO A (measures 1-12) contains Frase 1 (measures 1-8) and Frase 2 (measures 9-12). PERIODO B (measures 13-25) contains Frase 1 (measures 13-18), Frase 2 (measures 19-24), Frase 3 (measures 25-24), and a Codetta (measures 25-25). Specific notes are circled in red and labeled 'a' and 'a''. The score includes various musical notations such as slurs, trills, and fingerings.



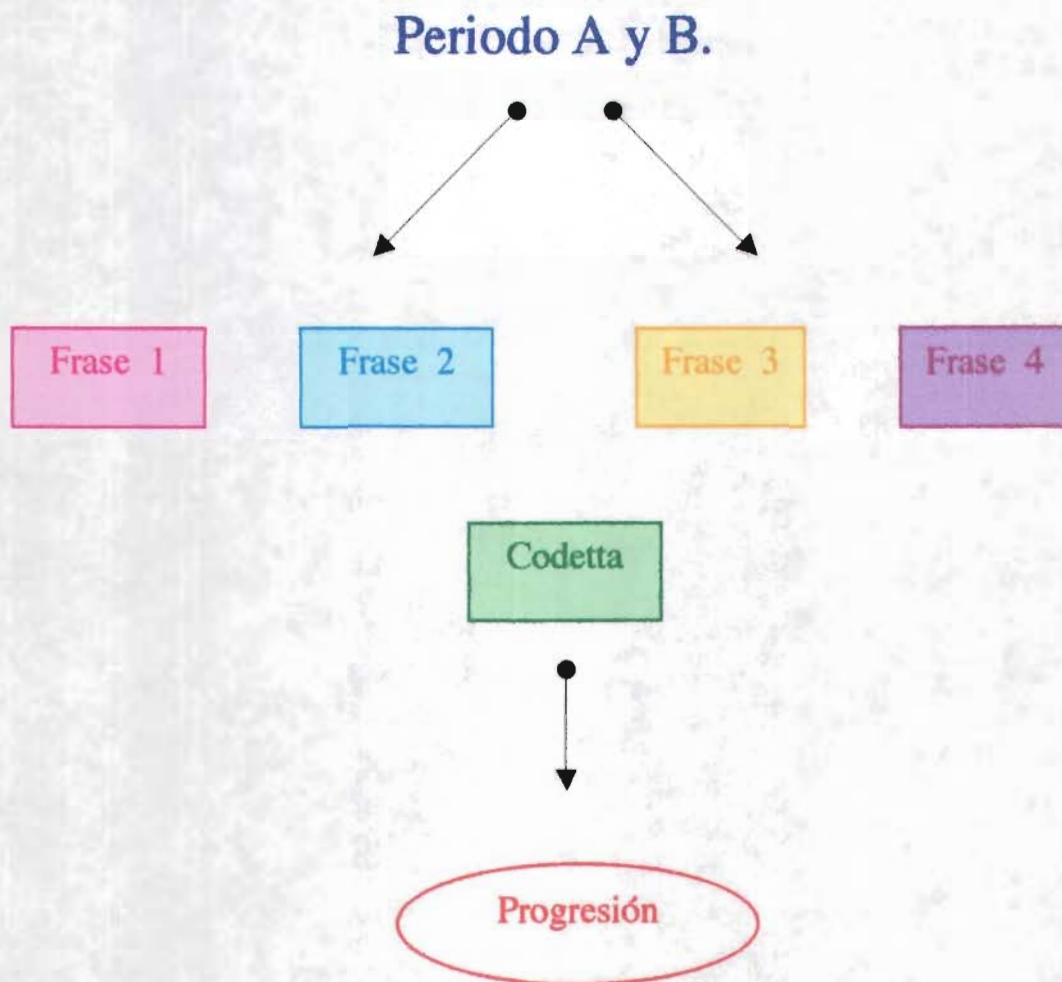
Compás en 3 / 4		Periodo A.	
No. de Compás:	1 - 4	4 - 8	
E S T R U C T U R A	Frase 1	Frase 2	
	Se presenta en forma polifónica a 2 y 3 voces gralmente. Por cuestión técnica violinística éstos acordes se interpretan en forma quebrada a la posición de las notas que lo forman.	Presenta un desarrollo muy libre tanto melódico como rítmico. En el compás no.8 hace <i>Da Capo</i> volviéndose a tocar éste compás por segunda vez; el compás 9 es en forma de casilla sin serlo (a) para finalizar el <b>Periodo A.</b>	
Región Tonal :	d menor	d menor A Mayor (V)	

Periodo B.				
No. de Compás:	10 - 16	16 - 21	22 - 26	28 - 29
E S T R U C T U R A	Frase 1	Frase 2	Frase 3	Codetta
	Desarrolla elementos rítmicos y melódicos completamente distintos al <b>Periodo A</b> pero conservando la forma polifónica a 2 y 3 voces.	Comienza con una negra ligada a 16 <sup>vo</sup> en tresillo en la misma nota (sol). Termina la frase con 2 acordes: el primero en negras y el segundo en blancas, siguiendo siempre en forma polifónica.	Continúa generalmente en 16 <sup>vos</sup> y al final de la primera casilla reaparece el motivo rítmico (a') de la <b>Frase 2 del Periodo A (a)</b> pero marcándolo como casilla 1 para repetir al compás 10 (inicio del <b>Periodo B, Frase 1</b> ) saltando a la segunda casilla y siguiendo siempre en 16 <sup>vos</sup> . Se comienza a definir en forma monódica.	Continúa con 16 <sup>vos</sup> y 32 <sup>vos</sup> para terminar octavando con Re en negra y blanca.
Región Tonal :	g menor (V)	g menor d menor	d menor g menor d menor	d menor

*Facsímile del manuscrito original de la "Giga" de la Partita No. 2 de J. S. Bach.*



*Giga*. Danza popular inglesa del siglo XVI en tiempo ternario, muy usada entre los comediantes en el teatro. La jiga se introdujo en Europa desde Inglaterra en el siglo XVII y allí se convirtió en gigue (francesa) o giga (italiana). Escrita en tiempo binario, la segunda mitad consistía normalmente en una inversión de la primera. Posteriormente se convirtió en el alegre cuarto movimiento de la Suite clásica.



The image displays a musical score for a piece titled "Giga" by J.S. Bach. The score is written on a single staff in treble clef with a 3/4 time signature. It is annotated with various colored boxes and lines to identify structural elements:

- Phrase 1:** Indicated by a pink box at the beginning of the piece, starting with a first-measure repeat sign.
- Progresión:** A red oval highlights a specific melodic sequence within the first phrase.
- Phrase 2:** A blue box highlights a section starting at measure 7.
- Progresión:** A red oval highlights a sequence at the end of the second phrase.
- Phrase 3:** A yellow box highlights a section starting at measure 11.
- Progresión:** A red oval highlights a sequence at the end of the third phrase.
- Phrase 4:** A purple box highlights a section starting at measure 15.
- Progresión:** A red oval highlights a sequence at the end of the fourth phrase.
- Codetta:** A green box highlights the final section of the piece.

Vertical annotations include fingerings (numbers 1-4), slurs, and dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). A large blue bracket on the left side of the page spans the entire score and is labeled "PERIODO A".

PERIODO A

The image shows a musical score for a Giga by J.S. Bach, with various sections and progressions highlighted and labeled. The score is written on a single staff in treble clef with a 3/4 time signature. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into several sections:

- Phrase 1:** Measures 21-24, highlighted in pink.
- Phrase 2:** Measures 25-26, highlighted in light blue.
- Progresión:** Measures 27-28, circled in red.
- Progresión:** Measures 29-30, circled in red.
- Phrase 3:** Measures 31-34, highlighted in yellow.
- Progresión:** Measures 35-36, circled in red.
- Phrase 4:** Measures 37-38, highlighted in purple.
- Codetta:** Measures 39-40, highlighted in green.

Handwritten annotations include fingering numbers (1-4), slurs, and dynamic markings like 'p' and 'f'. A large blue bracket on the left side of the page spans from measure 21 to measure 40.

P  
E  
R  
I  
O  
D  
O  
B

Compás en 12/8	Periodo A.				
No. de Compás:	1 - 5	5 - 9	10 - 14	14 - 19	19 - 20
E S T R U C T U R A	<b>Frase 1</b>	<b>Frase 2</b>	<b>Frase 3</b>	<b>Frase 4</b>	<b>Codetta</b>
	Comienza anacrúsicamente con octavo. La base rítmica siempre está formada por octavos y dieciseisavo. Esta <b>Frase 1</b> contiene una <b>Progresión</b> en 16 <sup>vos</sup> conformada del Modelo y sus dos imitaciones. Expone el material a desarrollar.	Continúa siempre con los 16 <sup>vos</sup> y toma para iniciar la <b>Frase 2</b> la nota de re en octavo con puntillo del séptimo tiempo de la mitad del compás 5, misma nota que se utiliza como final de la <b>Frase 1</b> . En ésta <b>Frase 2</b> aparecen pequeñas <b>Progresiones</b> .	Sigue con 16 <sup>vos</sup> en forma continúa utilizando ligaduras de fraseo en las tres primeras notas de cada grupo. Contiene una <b>Progresión</b> del compás no.12 hasta la mitad del compás no.13.	Comienza con la nota final (do) de la <b>Frase 3</b> y utiliza un octavo prolongado al siguiente compás (no.15) para seguir con los 16 <sup>vos</sup> con ligaduras de fraseo más largas (9 y 3 notas ligadas). Contiene una pequeña <b>Progresión</b> .	Inicia en el séptimo tiempo del compás no.19 continuando con los 16 <sup>vos</sup> . El primer grupo de notas difiere pues el noveno tiempo es un octavo ligado al siguiente grupo de 16 <sup>vos</sup> para terminar con barras de repetición. La duración de la <b>Codetta</b> es de 1 1/2 compás.
Región Tonal :	d menor	d menor	F Mayor (V).	d menor	V (dominante de re menor = A M )

Periodo B.					
No. de Compás:	21 - 24	25 - 30	30 - 35	35 - 39	40
E S T R U C T U R A	<b>Frase 1</b>	<b>Frase 2</b>	<b>Frase 3</b>	<b>Frase 4</b>	<b>Codetta</b>
	Comienza en anacruza, exactamente igual a la <b>Frase 1</b> del <b>Periodo A</b> con la diferencia que inmediatamente en el segundo compás toma los 16 <sup>vos</sup> para comenzar su desarrollo.	Continúa desarrollándose en 16 <sup>vos</sup> pero ligando las tres primeras notas de cada grupo. Contiene dos <b>Progresiones</b> : la <b>primera Progresión</b> es más grande, formada por 1 1/2 compás (del compás no. 27 hasta la mitad del compás no. 28); la <b>segunda Progresión</b> es más corta y está formada por nueve tiempos (compás no. 29). La <b>Frase 2</b> termina con la primera nota que utiliza la <b>Frase 3</b> .	Prosigue con el rápido movimiento de los grupos de 16 <sup>vos</sup> . Contiene una <b>Progresión</b> larga (del compás 33 hasta la mitad del compás 34). Termina con la primera nota de la <b>Frase 4</b> .	Contiene una <b>Progresión</b> a partir de la segunda mitad del compás 36 hasta la primera mitad del compás 37.	Se desarrolla con un arpeggio de re menor abarcando todo el compás. Termina con barra de repetición.
Región Tonal:	V A Mayor	g menor	g menor d menor	d menor	d menor

### 1.3.3 Sugerencias técnicas e interpretativas.

#### La Ejecución de las obras de Bach.

Uno se pregunta ¿cual era el nivel de Bach como violinista?. Es indudable que solo un maestro del instrumento pudo haber concebido esas formas. Y también ¿cuantos violinistas pudieron haber ejecutado, con cierto grado de exactitud, composiciones que presentaban tan tremendas dificultades?. La inmensa *Partita No. 2 en re menor para violín*, con una grandiosa intensidad y virtuosismo, es la más conocida de éstas piezas para cuerda solista y en ella se muestra un extremado nivel de complejidad y dificultades. En la música de Bach hay irrupciones de regocijado virtuosismo. Casi podríamos imaginar a Bach diciendo, después de completadas sus obras: “*¡ Ahú tienen ! ¡ A ver si superan esto !*”. Albert Schweitzer afirmó que no sólo fue Bach esencialmente un *pintor de tonos*, sino que también con bastante frecuencia incorporaba a su música motivos específicos: *el terror, el dolor, la esperanza y el hastío*.

Schweitzer insistía en que es imposible interpretar una obra de Bach si no se conoce el significado del motivo. La música de Bach está vinculada con la religión, y específicamente con el luteranismo. Bach creía con sinceridad que la música era una *expresión de la divinidad*.

Uno de los grandes problemas propuestos por la música de Bach en el siglo XX tiene que ver con las cuestiones de práctica de la ejecución. Sin duda, resulta imposible recrear una ejecución que repita las que se ofrecían en la época de Bach. Un número excesivo de factores han cambiado y cada época tiene su propio estilo de ejecución. Como en todo, los románticos adoptaban una actitud muy *libre* frente a Bach y lo ejecutaban a su propia imagen. La práctica romántica de la ejecución se ha prolongado hasta nuestros días, y sólo durante las últimas décadas se realizaron intentos serios de afrontar los problemas. Gracias a la intensa investigación musicológica, los músicos sabemos ahora mucho más que las generaciones precedentes acerca de los puntos destacados del estilo de ejecución de Bach. Pero no se conoce bastante. Como correctivo aplicado a la práctica de la



ejecución de la época romántica, una generación de artistas se formó ejecutando, cantando y dirigiendo a Bach con *rigidez mecánica* utilizando ediciones aprobadas y núcleos relativamente reducidos, en un intento de ser “*auténticos*”. Pero en éste caso el inconveniente consiste en que la música parece *estéril*, es decir, se trata de un Bach despojado de *humanidad*, de *gracia*, de *estilo* y de *línea*. Si algo sabemos de Bach, es que fue un hombre *apasionado* y un *compositor apasionado*. Es indudable que ejecutó y dirigió su propia música con *brío*, *libertad* y *espontaneidad* infinitamente mayores de lo que está dispuesta a reconocer la ejecución moderna. El propio Bach expresó a un alumno, un tal Johann Gotthilf Ziegler, que “*un organista no debía limitarse a tocar simplemente las notas. Debía expresar el “afecto”, el significado, el sentido emocional de la pieza*”. Aunque parezca extrañamente irónico, quizá se llegue en definitiva a la conclusión de que los vilipendiados románticos, ese a que carecían de erudición moderna, llevados por su propio instinto estaban más cerca del estilo esencial de Bach que los músicos actuales, *severos*, perfectamente *fieles* a la notación y literales.

En el barroco, la idea de un *concertista* que ejecutaba la música de otros autores era todavía cosa del futuro. Hasta el periodo romántico la música era, sobre todo, un arte contemporáneo, interesado principalmente en lo que estaba sucediendo y no en lo que había sido. La música del pasado suscitaba escaso interés. En todo caso, era sumamente difícil escuchar o estudiar música del pasado. No era fácil encontrar partituras, y las ejecuciones de hecho no existían.

Según Forkel, Bach asombraba a sus contemporáneos por la rapidez del movimiento que imprimía a la ejecución de sus obras en el clave. En consecuencia sería erróneo suponer que ellas exigen esa lentitud pretendidamente clásica que durante un tiempo se creyó de rigor para la música de Bach.

Empero es menester evitar caer en la exageración opuesta. La mecánica de los claves de aquella época no permitían al ejecutante adoptar el movimiento de nuestro moderno *allegro* y basta ejecutar las obras de Bach en instrumentos antiguos para advertir que su *allegro* rápido, el máximo de rapidez que se puede pretender en esos instrumentos, no excede casi el movimiento equivalente a

nuestro *allegro moderato*. Esto no nos impide utilizar el perfeccionamiento mecánico de nuestros pianos actuales para tocar más rápidamente de lo que él mismo lo hacía algunas de sus obras, las cuales nos parecían arrastrarse si quisiéramos atenernos a la ejecución en el movimiento “auténtico”. Esto ocurre, por ejemplo, en las *jijas (Gigas)* de las grandes *Partitas*. Pero como regla general, no debiera excederse de un *allegro moderato* enérgico.

Los *Scherzi* y *finales* de Beethoven han iniciado un tipo de movimientos rápidos que es falso aplicar a la música de los maestros precedentes. El *presto* del *Concierto italiano* no es el mismo de un final del autor de la Novena Sinfonía y ejecutarlo en el movimiento beethoveniano es desnaturalizarlo por completo. Lo mismo ocurre en los movimientos pausados de Bach, que no tienen la lentitud de nuestra moderna ejecución. Su *adagio*, su *grave*, su *lento* equivalen a nuestro último matiz de *moderato*. Los secos sonidos de su clave no le permitían tocar los trozos lentos tan pausadamente como nos es posible hacerlo gracias a la sonoridad del piano actual. Con entera naturalidad podemos imprimir a algunas piezas un movimiento un poco más lento que el “auténtico” sin caer sin embargo en la lentitud del *adagio* moderno. La música de Bach se mueve, pues, en un círculo de movimientos más restringido que el de la música actual y hasta cuando indica *alla breve* no pretende por eso duplicar el movimiento del trozo. El estudio de las partituras nos revela que empleaba indistintamente el compás de compasillo y el compasillo binario, llegando hasta indicar *alla breve* los *graves* de las oberturas francesas.

Si bien los movimientos de Bach no se apartan de un cierto movimiento medio al extremo que lo hace la música moderna, ese movimiento medio, por el contrario, debe graduarse hasta en sus matices más sutiles. La medida rígida y uniforme no conviene a la música del maestro de Leipzig. Es cierto que en sus obras no se encuentra esa oposición de temas, de aire distinto, encerrados como a la fuerza en un mismo compás, que caracteriza las Sonatas de Beethoven y por el contrario, el ritmo de Bach adopta en el primer compás se continúa por lo común, sin

cambio alguno a través de todo el trozo. Pero no es menos cierto que exige que ese movimiento homogéneo sea dúctil y matizado. No decretó la abolición del compás, como Froberger lo hizo un siglo antes que él, pero deseaba que con todo el respeto debido a la medida se imprimiera al mismo tiempo una elasticidad casi de *rubato*. Es suficiente estudiar las composiciones de C. Ph. Emmanuel Bach para convencerse de que el libre manejo de la medida era natural a los ojos del más notable de los alumnos de clave de Johann Sebastian Bach. Esas inflexiones del movimiento y del ritmo no deben, sin embargo, ponerse en evidencia en la ejecución, pues carecen de un fin en sí mismas y solamente se justifican en tanto valoricen la línea del tema y la arquitectura de la obra. El pequeño *ritenuto* que precede a una entrada importante o a una solución armónica de interés, tiene como único fin el de prevenir al oyente. Toda alteración del movimiento que acapare el interés de por sí, está fuera de lugar. La impresión que causa una obra de Bach depende, en primer término, del relieve con que se ofrezca la audición y de aquí debe extraerse esa regla tan fundamental y empero tan olvidada por los ejecutantes: es necesario retener el movimiento a medida que el diseño musical se complica y estar presto a retomar el tiempo libre en cuanto se simplifica.

Otra regla no menos importante: hacer el *rallentando* más bien antes que sobre la cadencia misma. La cadencia de Bach, por esto tan distinta a la moderna, tiene algo de solidez y decisión que no soporta ser debilitada o disminuida por un *rallentando* y de ésta regla no exceptúa ni siquiera la cadencia final del trozo. Más, por el contrario, es importante no llegar a una cadencia, cualquiera sea, o una peripecia armónica de cierta importancia, sin señalarlas y hacerlas presentir por medio de un pequeño *ritenuto*. Es así, dando a cada transición y a cada cadencia el valor que posee en el conjunto, como es posible hacer percibir al que escucha la arquitectura del fragmento, cosa indispensable para la comprensión de la música del maestro. Basta con dejar pasar inadvertida una cadencia importante o dar a una transición de tercer orden un valor que no tiene, para alterar de inmediato la estructura de la obra y a veces hasta hacerla incomprensible.

Bach rara vez indicaba los movimientos. Puesto que en su época todo ejecutante era, hasta cierto punto, compositor y se daba por descontado que podía ejecutar las obras ajenas lo mismo que las propias, no juzgó necesario incluir esas indicaciones en sus obras. Bach no tuvo necesidad alguna de señalar los movimientos en la partitura porque él mismo era quien las dirigía y ni siquiera soñaba con publicarlas. Hay ciertos momentos en que la factura musical exige por sí misma un especial movimiento para las distintas partes del trozo.

Podría llegar a decirse que la alternancia de dos movimientos ligeramente diferenciados constituye una particularidad del estilo de Bach.

Respecto al fraseo, recordemos que el del violín es, en cierta manera, el fraseo general de la música de Bach. Todo aquél que se imagine los *Preludios y Fugas* de *El Clave Temperado* ejecutados por instrumentos de arco e intente obtener en el piano el fraseo y los efectos del cuarteto de cuerdas, estará ejecutándolos dentro de las intenciones de Bach. Ignoraba la matemática igualdad en la sucesión de los sonidos. La relatividad del valor de los sonidos es más grande en Bach que en el de otro compositor. Enseñaba a sus alumnos la independencia e igualdad absoluta de los dedos para luego obtener esa especie de desigualdad consciente del toque que reclama el estilo polifónico. Para Bach, el principio ideal del fraseo y del toque era hacer olvidar que existe un mecanismo que relaciona el dedo a la cuerda y dar la ilusión de que se toca el clave como pasando varios arcos al mismo tiempo sobre las cuerdas.

Como se sabe, la ejecución rigurosamente ligada fue, precisamente, iniciada por Bach pero la ligadura, lejos de ser uniforme, supone en él una infinita variedad de acentos e inflexiones y debe ser animada y diferenciada a la manera de la ejecución ligada en el violín. No hay detalle de fraseo por menudo que sea, que no tenga gran importancia. Para cualquiera que haya estudiado las obras de Bach, su fraseo no ofrece duda y espontáneamente se aplicará el mismo fraseo a las obras para clave que en su mayoría nos han llegado sin la menor indicación al respecto.

En lo que se refiere al *staccato*, no debemos olvidar que Bach conocía únicamente el *staccato* del dedo, ignorando el moderno que corresponde al

*pizzicato* de los instrumentos de arco. Su *staccato* mantiene siempre algo de pesado y más bien aumenta la sonoridad de la nota en vez de atenuarla. Equivale a dos golpes *detachè* de arco y se lo debiera indicar por medio de pequeñas rayas mejor que por puntos. Por ejemplo:





Hay que mencionar, no obstante, que en la obra de Bach son escasos los pasajes enteros en *staccato* y éste conforma otro de los caracteres pre-beethovenianos de su música. Para Bach, el *staccato* no es, en cierta medida, más que un recurso de fraseo. El único ritmo que conoce enteramente integrado por notas en *detachè* es el ritmo solemne:



en el que la semicorchea mantiene toda su importancia y debe ser destacado ligeramente de la precedente para conectar con la siguiente y de esa manera transmitir esa gracia solemne, un poco pesada, que caracteriza a la música de Bach:



Los ritmos  y  con todas sus variantes deben ser ejecutados con una elegancia algo pedante, que se apoye en las semicorcheas como si temiera dejarlas pasar inadvertidas y además, para valorizarlas bien es menester separarlas de la nota que las precede como por medio de un imperceptible suspiro:



El fraseo de Bach consiste, pues, en la fusión de ese *staccato* apoyado en la primera nota y de un perfecto ligado que, desgraciadamente, los violinistas actuales no emplean. Lo más importante es conocer dónde debe caer el acento principal. El ritmo de los temas de Bach no es en absoluto el ritmo natural del compás con su acento sobre el tiempo fuerte sino, por el contrario, está en cierto antagonismo con el ritmo normal del compás debido a que, de ordinario, el acento principal recae sobre un contra-tiempo y ésta es la nota característica que debe ponerse en evidencia para dar toda su plasticidad a un tema de Bach. Un tema está bien acentuado cuando desde la primera nota se advierte algo así como una atracción hacia la nota característica. ¡Cuántas veces los más hermosos temas de Bach se transforman en insignificantes porque en lugar de acentuar la nota característica se acentúa el tiempo fuerte! Hay que evitar quebrar la admirable majestuosidad de un tema de Bach incluyendo un *decrescendo* fuera de lugar y es importante poner en evidencia los intervalos bruscos y aun aquellos que intervienen en el final de la frase.

No debe omitirse, de ninguna manera, el importante detalle del fraseo del bajo que exige particular atención puesto que, con frecuencia, ocurre que el bajo tiene su propio fraseo que debe abrirse paso entre el fraseo melódico.

No es raro que la dificultad del fraseo tenga su origen en el propio carácter de la música bachiana y es innegable que muchos de sus temas son demasiado audaces para prestarse a la pura forma musical que usa para desarrollarlos. Entonces es menester atenuar algo de la vehemencia del fraseo natural del tema en beneficio de la belleza musical de la obra misma.

Acerca de la ejecución de los ornamentos, no contiene duda de ninguna especie pues el mismo Bach realizó en notas los signos que empleaba para los mismos:

*“Explicación de diferentes signos que indican cómo ejecutar con gusto algunos adornos.”*

trino                      mordente                      trino y mordente                      grupeto

grupeto doble                      idem.                      grupeto doble y mordente                      idem.

apoyatura ascendente                      apoyatura descendente y mordente                      apoyatura y trino                      idem.

En general el trino comienza con la nota superior aunque, en ciertas ocasiones, es ventajoso iniciarlo en la nota principal<sup>1</sup>. En tiempos de Bach y tal como nos lo hacen saber los teóricos como Heinichen y Walther, la semiografía estaba en completo desorden y el propio Carl Ph. Emmanuel se quejó de ese estado en su *Clavierschule*. Es posible, entonces que, como lo hace notar Rust, el mismo Bach haya empleado a veces los signos con distinto significado del establecido en el *Clavierbüchlein* de W. Friedemann.

<sup>1</sup>Sobre la ejecución de los adornos en Bach del Tomo VII<sup>o</sup> de Rust de la edición de la Bachgesellschaft y los de Franz Kroll del Tomo XIV<sup>o</sup> de la misma edición, así como la obra de Dannreuther “Ornamentation in Music” y Klee: “Die Ornamentik der Klassischen Klaviermusik” (Breitkopf).

**Los Matices.** Si Bach llegaba a terminar la obra el viernes, hacer copiar las partes el sábado por la mañana y ejecutarla con un solo ensayo es natural que la partitura presente características de una tan apresurada escritura que hacia el final se hace ilegible; de la Cantata “Her Gott, dich loben alle wir” (Nº130), donde el maestro tenía tanta prisa por terminar que simplemente borró con el pulgar mojado el pasaje donde se había equivocado y escribió la corrección sobre el papel todavía húmedo. Otro ejemplo es la partitura de la cantata “Herr Jesu Christ, wahr’r Mensch und Gott” (Nº127) es también casi ilegible y las partes de orquesta están, en consecuencia, repletas de errores. Es de imaginar el efecto que produciría la obra ejecutada en semejantes condiciones. Con todo, no imaginemos que Bach dejaba de aspirar a una acabada ejecución hasta en el menor detalle de los matices. Cuando tenía tiempo de revisar las partes indicaba el fraseo y los matices tan minuciosamente como podría hacerlo cualquier compositor moderno y, al respecto, conviene leer la Cantata “Aus tiefer Not” (Nº38) o “Jesu, der du meine Seele” (Nº78) para convencerse de que los matices eran fundamentales para el maestro y que figuran en extraordinaria profusión hasta en muchas de las cantatas profanas. Las Cantatas cuyas partes revisó Bach nos informan sobre su manera de ejecutar sus obras. Sería erróneo interpretarlas con los matices habituales en la música moderna, pues la arquitectura de la suya es totalmente distinta de la de aquella, donde el sentimiento es lo que determina las peripecias del trozo y en consecuencia sus matices.

Las obras de Bach presentan una arquitectura musical más severa y más plástica; cuando se las matiza atendiendo sólo a la inspiración del sentimiento, se llega a *forti*, *piani*, *crescendi* y *decrecendi* puramente arbitrarios y sin relación alguna con la arquitectura de la música. En Bach, en efecto, las peripecias de una obra no nacen del sentimiento, como en Beethoven, sino que están determinadas por una cierta intuición arquitectónica; por eso, los matices no deben emanar del puro sentimiento sino de cierto sentido de la plástica musical.

No olvidemos que el estilo de Bach es el estilo de la música de Órgano. Ahora bien, en una obra de órgano las peripecias están representadas por el paso de un teclado al otro y todo el desarrollo depende de la combinación de los



distintos grados de sonoridad. Por lo tanto, si las características del estilo organístico reaparecen de una manera más o menos clara en la música del maestro es indispensable, para estar dentro de sus intenciones, tratar de reproducir con el instrumento, con la orquesta o con el clave, los efectos análogos de la música de órgano. Bach no conoció el *crescendo* moderno, esto es, el que pasa insensiblemente del *piano* al *forte*, del *forte* al *fortísimo*. Para él, los diferentes grados de sonoridad representan momentos distintos. No debe pasarse de uno a otro sin marcar el cambio, por el contrario, es necesario señalar con nitidez dónde termina el primer grado de sonoridad y dónde comienza el segundo. Estúdiense igualmente y a este fin, los Conciertos dedicados al margrave de Brandenburgo y se observará que el efecto producido resulta de la combinación de dos sonoridades de intensidad diferente. En cuanto a sonoridad especialmente se refiere, la música de Bach es un dibujo nítido, no una pintura musical con líneas borrosas y huidizas. Más sin embargo, el camino está abierto a las más variadas combinaciones que deben ser íntegramente experimentadas a fin de descubrir aquella que sea más natural y dé mayor relieve plástico a la expresión. La alternación entre el *forte* y el *piano* o, al menos, de dos sonoridades diferentes puesto que los efectos de eco aparecen con mucha frecuencia en las obras juveniles de Bach.

Se presentan a continuación tres axiomas negativos, representantes de otros tantos principios modernos, que es menester abandonar cuando se aborda la música de Bach, así como es necesario renunciar a ciertos axiomas de la trigonometría esférica para volver a la trigonometría simple:

1.- Los trozos de Bach comienzan y terminan siempre con la sonoridad principal. Todos los efectos de *pianísimo* al principio y al final de la composición repugnan al estilo del maestro.

2.- En Bach, la cadencia no significa un *diminuendo* sino siempre se mantiene dentro de la sonoridad de la frase que la precede; *piano* si esta es *piano*, *forte* si *forte*. Hay que evitar, sobre todo, desfigurar el efecto del *piano* que sigue a un *forte* enlazándolos por un *diminuendo*. La precisa oposición del *piano* y del *forte* es

uno de los procedimientos elementales de la música de Bach. Estudiar a éste respecto los matices que prescribió Bach para los *Conciertos Brandenbureses*.

3.- Es falso realizar una grabación artificial en las fugas tocando el sujeto *piano* al principio para no llegar al *forte* sino con las entradas sucesivas. No es necesario, en absoluto, realzar de esta manera la natural gradación que va implícita en la simple sucesión de las distintas entradas. La lógica de la fuga clásica no permite alteración alguna de sonoridad en las primeras entradas del sujeto, igual que la lógica de la arquitectura no acepta que la nave principal de una catedral gótica se asiente en pilares de diferentes dimensiones. Los sujetos de Bach se desenvuelven, desde el primer compás, con cierta grandeza y hasta con cierto orgullo; es como si transportaran los sentimientos que representan a una atmósfera elevada, absolutamente pura.

Por lo tanto, hay dos categorías de matices a observar: los grandes matices, en cierta medida objetivos y destinados a poner en evidencia la arquitectura del trozo y los matices más bien subjetivos cuyo objeto es valorizar el detalle. Estos últimos son relativos y se mantienen siempre en los límites de la sonoridad adoptada para el pasaje en cuestión, pero no por eso son menos importantes y sin duda, la vivacidad de la ejecución de Bach que tanto asombraba a sus contemporáneos se debía a su cuidadoso uso.

Se ha comparado el estilo de la música de Bach al gótico. En verdad, hay entre ambos una pronunciada analogía. Un trozo de Bach es el simple desarrollo de un tema dado tal como una catedral gótica es el desarrollo simple de un motivo arquitectónico. Pero si el plan está preestablecido por el motivo mismo y no puede variar en las grandes líneas, el detalle en el estilo de Bach así como en el estilo gótico, no es menos importante y, con mucho, más importante que en cualquier otro estilo, pues en cada ocasión es el que reviste de personalidad original a la obra de arte.

El arte de los matices en la música de Bach consiste, pues, en primer término, en destacar el plan del trozo y, al mismo tiempo, poner en evidencia lo más plástico del detalle. A decir verdad, resulta casi imposible indicar

exactamente los matices, dado que en Bach siempre existen dos categorías: los matices absolutos y los relativos. Por lo tanto, no es por medio de ediciones sobrecargadas de indicaciones y que dispensan al intérprete de buscar por sí mismo, que se hace un servicio a la causa del maestro sino, por el contrario, publicando las obra tal cual han llegado hasta nosotros, sin ninguna indicación. De esta manera, el ejecutante no sólo eludirá la posibilidad de verse inducido a error por falsos matices que a menudo creará auténticos, sino que, además, estará obligado a estudiar directamente la estructura y el carácter de las obras de Bach para conseguir matizarlas apropiadamente.

Cuando Bach componía sus Sonatas para clave y violín, la sonoridad de ambos instrumentos era completamente homogénea mientras que, en la actualidad, es absolutamente distinta y se destacan una de la otra en vez de fusionarse. Mucho más grande todavía es la distancia que separa la orquesta moderna de la orquesta de Bach. En aquella ya no se encuentran el *oboe d'amore*, la *viola da gamba*, la *flauta de pico*, la *pequeña trompeta*, que requieren las partituras de Bach; los instrumentos están obligados a tocar en un registro sonoro poco ventajoso, ya demasiado agudo, ya demasiado grave, incluso, su timbre está lejos de responder al de los instrumentos de la época de Bach. Para colocar en su justo valor la verdadera belleza contenida en las obras de Bach es indispensable volver a los instrumentos antiguos y, en este sentido, se han llevado a efecto numerosos ensayos en distintas ciudades, entre otras en Bruselas por Gevaert y en Berlín por Siegfried Ochs, con resultados que han excedido toda esperanza. Es indudable que, con el tiempo, el uso de los instrumentos antiguos para la ejecución de las obras de Bach será común y corriente y entonces se enseñará en los conservatorios el *oboe d'amore*, la *viola da gamba* y la *antigua trompeta* a la par de los instrumentos de la orquesta moderna. Las proporciones de la orquesta moderna son totalmente distintas y los instrumentos de arco prevalecen mucho sobre las maderas. La música de Bach exige un fundamento mucho más sólido que cualquier otra y en ella, el bajo no es un simple bajo sino una parte obligada tan importante y hasta más importante aún, que las otras. Para llegar a comprender esas obras es necesario que el oyente moderno se habitúe ante todo a

escuchar y seguir el desarrollo del bajo, pero, para esto, sería menester que en las ejecuciones modernas el bajo no estuviera tan borroso como lo está de ordinario. Y el bajo se mantendrá borroso hasta tanto el órgano no realice su genuina tarea. Los violoncellos y contrabajos solos no pueden poner de relieve el bajo como convendría, por la simple razón de que no tienen la fuerza y la sonoridad pareja que se requiere. Por esta razón, Bach no escribía sus bajos a cargo único de los violoncellos y contrabajos sino que expresamente solicitaba la colaboración de un instrumento mecánico. Sólo cuando los bajos de la orquesta se funden con el del órgano se realiza el gran bajo flexible y ligado que es capaz de poner en evidencia las hermosísimas frases que Bach ha escrito para matizar esas partes.

El único propósito que guía estas pocas indicaciones sumarias que acabamos de dar sobre la ejecución de las obras de Bach es el de exponer y aclarar los distintos problemas. No tienen la pretensión de enseñar nada a los conocedores de Bach y se desea que, más bien, los incite a discutir consigo mismos los principios que ponen en práctica, considerándolas no como teorías inmutables sino como buenas hipótesis que deben verificarse incesantemente por medio de ensayos y experiencias siempre renovadas. Porque, en efecto, todavía no hemos salido de la época de pruebas en la ejecución moderna de las obras de Bach. Más se ahonda el detalle de todos los problemas técnicos, más se advierte que es prematuro aún enunciar los verdaderos principios sobre la forma de interpretar las obras del gran Bach. A este respecto, las pretendidas tradiciones no existen y aun si existieran, su valor normativo sería nulo, pues las nuevas condiciones que rodean las ejecuciones actuales de las obras de Bach y la transformación del sentimiento musical que la música moderna ha operado en nosotros, requieren nuevo espíritu y el empleo de originales medios en la ejecución de sus composiciones. No tenemos otro camino que modernizar a Bach. Las obras ejecutadas según los recursos habituales en su época ya no producirían la misma impresión en el público moderno, pues éste tiene ahora exigencias que no tenían los fieles de Santo Tomás. “¿Cuál es el director de orquesta –pregunta Siegfried Ochs-, que presenta hoy día las sinfonías de Beethoven como se las ejecutaba en tiempos del maestro? Entonces, ¿cómo osaríamos ofrecer

las obras de Bach simplemente como se las interpretaba en Santo Tomás?” La música de Bach tiene, efectivamente, pretensiones mucho más modernas de las que suponían los oyentes de entonces. Es por esto que estaba destinada a permanecer incomprendida al principio y aún a caer luego en el olvido, hasta el momento en que una generación con el espíritu formado por la música moderna descubriera el Bach moderno en el Bach clásico y percibiera la poesía musical que encierra su obra. Por eso, no basta con interpretar sus obras, hay que interpretarlas de tal manera que, sin apartarse del estilo de la música antigua, se logre mostrar las ideas y efectos de carácter moderno que incluyen sus partituras. El problema es, en una palabra, conciliar el estilo antiguo con los efectos modernos. Ese problema, insistimos, está lejos de haber sido resuelto. Será necesario el trabajo y los intentos de toda una generación de artistas para establecer los elementos principios de la ejecución moderna de la música de Bach. Más, ¿qué importancia tienen las divergencias en la interpretación actual? El futuro decidirá la justeza o falsedad de los principios cuya aplicación intentamos. Por el momento, la gran tarea es difundir la música de Bach, el músico-poeta, y no podríamos terminar mejor que citando la simpática frase oída a Gevaert, uno de los más antiguos propulsores del Cantor de Santo Tomás: “La música de Bach es como el Evangelio, el público no puede conocerlo sino secundum Matthaeum, secundum Marcum, secundum Lucam, secundum Johannem, todos ellos muy diferentes, pero que son siempre: el Evangelio. Una cosa es necesaria, indispensable: emocionar las almas sensibles y nobles”.

Con respecto a las digitaciones que se sugieren éstas se pueden apreciar en las páginas: 30(*Allemanda*), 35(*Corrente*), 39(*Sarabanda*), 43 y 44(*Giga*), las cuales fueron recomendadas por mis maestros de violín y obviamente son personales.

2. Concierto No. IV en Re Mayor, k. 218  
para Violín y Orquesta.



Wolfgang Amadeus Mozart.  
( 1756 - 1791 )

## 2. Concierto No. IV en D Mayor, k. 218.

**Wolfgang Amadeus Mozart.**  
(1756 – 1791)

### 2.1 Contexto histórico social:

#### 2.1.1 El Clasicismo.

Fenómeno cultural que arranca de la tradición clásica griega y latina; parte de la concepción del hombre como <<medida de todas las cosas>> (*Protágoras*); lo que implica la adecuación del Universo a las medidas humanas, idealizadas como proporción y armonía, base de la belleza. Tras la etapa grecolatina, resurgió en el siglo XV en Italia (*renacimiento*), convertido en vehículo de aspiraciones humanistas y burguesas; a finales del siglo XVIII (*neoclasicismo*) el énfasis recae en un formalismo que derivaría hacia el academicismo.

En cuanto a descripción de periodos estilísticos, los términos *Clasicismo* y *Romanticismo* son especialmente incómodos. Ambas palabras, tal como se las emplea en la literatura, en las Bellas Artes y en la historia en general, tienen una variedad de significados mucho mayor que el que les atribuimos habitualmente en la historia de la música. <<Clásico>> sugiere algo acabado, perfecto, ejemplar, patrón por el cual han de medirse las creaciones ulteriores. Las obras de algunos autores se conocen como <<los Clásicos>>; sin embargo para los siglos XIX y XX fue la música de Haydn, Mozart y Beethoven la que se convirtió en el ideal clásico. En cuanto a <<romántico>>, esta palabra se utiliza constantemente para significar tantas cosas diferentes que resulta totalmente inútil para calificar a un estilo musical hasta tanto no se le haya definido especialmente para tal fin.

Otra razón por la cual la antítesis tradicional *Clasicismo–Romanticismo* causa confusión en la historia de la música es la de que no se trata de una antítesis total. La continuidad entre ambos estilos es más fundamental que su contraste. No se trata simplemente de que se pueden hallar rasgos románticos

en la música del siglo XVIII u otros clásicos en la del XIX; ocurre, antes bien, que la inmensa mayoría de la música escrita a partir de 1770 y hasta 1900, aproximadamente, constituye un continuo, con un limitado repertorio común de sonidos musicales utilizables, un vocabulario armónico básico común y convencionalismos básicos comunes de progresión armónica, ritmo y forma.

### 2.1.2 Los primeros impulsos del Clasicismo.

Después de la *Paz de Westfalia* de 1648 los estados alemanes, liberados de la dominación de los *Habsburgo*, empezaron a desarrollar sus propios estilos en la cultura literaria y musical. Se produjo entonces un resurgir económico, que dio lugar a la creación de una serie de cortes, ciudades y organismos corporativos propicios a proteger la música y las otras artes. Durante los últimos años del siglo XVI y principios del XVII fue desarrollándose una separación en la expresión musical, en términos generales, entre el Norte protestante, cuyo representante máximo fue *J. S. Bach*, y el Sur católico, en el que las influencias francesas e italianas se absorbieron con facilidad.

De entre los estados alemanes, *Prusia, Sajonia y Austria*, políticamente dominantes en el siglo XVIII, dieron lugar en sus capitales al establecimiento de centros musicales en los que las dos tradiciones se mezclaron gradualmente. Pero fue en el Sur de Alemania donde primero se evidenció el impacto del estilo galante (*estilo cortesano*) francés e italiano. Los compositores para obras de clavicordio utilizaban ampliamente este modo de expresión ligero y elegante que contrastaba fuertemente con el carácter grave y contenido del contrapunto del Norte, lo que dio lugar al desarrollo de la gran escuela clásica de Viena, encabezada por Haydn y Mozart.

Del mismo modo que sucedió en otras artes, como la arquitectura, la pintura y la poesía, en las que la elegancia del rococó empezó a minar la severidad



del estilo barroco, el nuevo *estilo galante* en la música estaba destinado a conseguir una forma de expresión más simple y de más directa evocatividad, aunque conservando la precisión barroca. El nuevo estilo causó verdadera sensación, a pesar de que su influencia se limitó en sus inicios a la música de cámara. Las obras de gran formato, como las misas y las óperas, también se vieron afectadas. Una consecuencia directa del estilo galante fue que la forma de la *Suite* dio paso gradualmente a la *Sonata*, que se hizo la forma de expresión musical más común de los períodos siguientes, como muestra el desarrollo histórico de la música durante los tiempos que siguieron.

### 2.1.3 El Clasicismo en la Música.

En cuanto estilo musical, es corriente asociar el *Clasicismo* al siglo XVIII. En términos musicales, se le puede definir como un intento por crear una música formal y estricta en las proporciones y moderada en la expresión. El *Clasicismo* tiende a rehuir el emocionalismo, mientras que el *Romanticismo* está estrechamente ligado a la expresión de la emoción, inflamada por la inspiración del individuo. Los *Clasistas*, queriendo apartarse de todo subjetivismo, trataron de crear un orden perfecto y disciplinado basado en la belleza pura, la razón y la estructura, mientras que los *Románticos* intentaron rebelarse frente a las reglas y tradiciones establecidas y expresar sus propias identidades creativas. Cualquier tipo de música en la que la atracción estética reside más en la claridad, equilibrio, moderación, más que en subjetividad, la emoción desmesurada o desequilibrio natural del lenguaje musical. En este sentido clásico es antinómico de romántico. El periodo *Clásico* está comprendido entre 1750 y 1830, fundamentalmente de Haydn, Mozart y Beethoven.

A la música de ésta época a menudo se la identifica con la *Escuela Clásica de Viena*, reflejándose así la importancia de *Viena* como capital musical europea de aquel entonces. La *Escuela Clásica de Viena* haría fundamentales

aportaciones en el desarrollo de la Sinfonía, el Cuarteto de Cuerda y el Concierto, hasta contemplar por último el predominio de la música instrumental sobre la vocal propiamente dicha. Uno de los últimos logros musicales fue la introducción e implantación de la *Sonata* considerada como una de los principales aspectos de la composición musical. Los dos compositores sobresalientes en las postrimerías del siglo XVIII son Haydn y Mozart. Unidos, representan el *Barroco tardío*, al utilizar el lenguaje musical aceptado de su época y crear con el obras de perfección insuperada. Haydn y Mozart tienen mucho más en común que la mera contemporaneidad y similitud de idioma; llegaron a ser amigos personales, se admiraron mutuamente, y la música de cada uno influyó sobre la del otro. Haydn nació en 1732, Mozart en 1756, éste murió en 1791 a los treinta y cinco años, y Haydn, en 1809, a los setenta y siete. La evolución de Haydn hasta alcanzar la madurez artística fue mucho más lenta que la de Mozart, que fue niño prodigio. Si Haydn hubiese muerto a los treinta y cinco años, difícilmente se le recordaría en la actualidad; en efecto muchas de sus obras más conocidas sólo surgieron después de la muerte de Mozart. Ambos eran extremadamente diferentes en cuanto a personalidad: Mozart era un genio precoz, predispuesto a ser andariego y de hábitos inconscientes, showman nato, pianista virtuoso, dramaturgo musical consumado, pero indefenso en la mayoría de los asuntos prácticos de la vida; Haydn era en gran medida un autodidacta, trabajador paciente y obstinado, modesto, excelente director de orquesta, pero no solista virtuoso (aunque ocasionalmente tocaba la viola en cuartetos de cuerda), preciso y ordenado en el manejo de sus asuntos y un hombre que, en general, vivió contento bajo el sistema del mecenazgo, el último compositor eminente que lo hizo bajo estas condiciones.

## 2.2 Wolfgang Amadeus Mozart:

### 2.2.1 Datos biográficos de Wolfgang Amadeus Mozart.

Compositor austriaco (1756-1791). Mozart nació en Salzburgo, recibiendo la primera educación musical de su padre, el violinista y compositor



Leopold Mozart. Wolfgang fue niño prodigio no solamente en la ejecución del clave sino también en la composición; compuso sus primeros minuetos a la edad de cinco años. En 1762 Leopold Mozart llevó a Wolfgang y a su hermana Maria Anna (Nannerl) a Munich, Viena y Pressburg, donde ofrecieron conciertos de

Clave. Al año siguiente comenzó su gran gira europea, que incluyó visitas a París, donde Mozart había publicado cuatro sonatas para Violín, y a Londres, en donde conoció y recibió la influencia de Johann Christian Bach. Después de una segunda visita a Viena, durante la cual escribió la ópera *"Bastien und Bastiene"* (*Bastián y Bastiana*) (1768), Mozart realizó una extensa gira por Italia: en Bolonia recibió lecciones del padre Martín, y en Roma puso en escena su ópera seria *"Miridate"* (1770). En Viena Mozart había conocido a Haydn, que ejerció gran influencia sobre sus primeras obras y fue uno de los pocos músicos que supo apreciar el genio del compositor en vida: Mozart le dedicaría más tarde seis cuartetos de cuerda (entre los que figura el cuarteto *"La Caza"*, 1784). En una tercera visita a Italia compuso la ópera *"Lucio Silla"* (1772) e *"Il Sogno di Scipione"* (1772). Entre 1773 y 1777, aparte de breves visitas a Viena y a Munich, donde escribió *"La Finta Giardiniera"* (estrenada en 1775), Mozart pasó la mayor parte de su tiempo en Salzburgo. Durante una estancia en París (1777-1779) se estrenó su *"Sinfonía de París"* (1778), pero no

pudieron encontrar allí un puesto apropiado a su talento, aceptó una plaza no muy ventajosa al servicio del arzobispo de Salzburgo (1779-1781). En 1781 se representó en Munich su ópera seria *"Idomeneo"* y el compositor se estableció en Viena como profesor privado y ejecutante de conciertos. Allí se casó con la cantante Constanze Weber (1782) y se hizo francmasón (1784), circunstancia que influiría en algunas de sus obras. Desde 1787 ocupó el cargo nominal de compositor de la corte.

Durante el periodo que Mozart pasó en Viena produjo muchas obras excelentes: las óperas *"El Rapto del Serrallo"* (1782), *"Der Schauspieldirektor"* (1786), *"Las Bodas de Fígaro"* (1786), *"Don Giovanni"* (1787), *"Cosí fan tutte"* (1790), *"La Flauta Mágica"* (1791) y *"La Clemenza di Tito"* (1791), y las Sinfonías denominadas *"Haffner"* (1782), *"Linz"* (1783), *"Praga"* (1786) y *"Júpiter"* (1788).

El exceso de trabajo y los problemas económicos contribuyeron probablemente a su prematura muerte, causada probablemente por el tifus o el mal de Bright. Su última obra, el *"Réquiem"*, fue concluida después de su muerte por su discípulo Süßmayr.

Mozart realizó notables contribuciones a casi todos los géneros musicales: desempeñó un gran papel en el establecimiento del estilo clásico de



composición, particularmente en sus conciertos para piano, pero también en sus sinfonías y óperas. Además de música para teatro escribió abundante música religiosa, entre las que figuran 18 misas (la *Misa de Coronación* es una de ellas), el oratorio *"Davidde penitente"* (1785), letanías, motetes y la cantata masónica *"Mauerische Trauermusik"*

(1785). Entre su música orquestal figuran alrededor de 50 Sinfonías, más de 40 Conciertos, entre ellos 25 para Piano y varios para Trompa, Violín y Clarinete; Serenatas como: *"Serenata Haffner"* (1776) y *"Eine Kleine Nachtmusik"* (1787) y divertimentos. Su amplio catálogo de música de cámara comprende *"Una Broma*

*Musical*" (1787), siete quintetos de cuerda, 23 cuartetos de cuerda (entre ellos los *Cuartetos Prusianos*, 1789-1790), quintetos para piano, clarinete y trompa, cuartetos para piano, oboe y flauta, tríos para piano y sonatas para piano y violín. Las obras de Mozart fueron catalogadas por Ludwig von Köchel. (V.K.). Su padre, Leopold Mozart (1719-1787) fue compositor, violinista y teórico. Fue compositor de corte y de cámara (1757) y *Kapellmeister* delegado (1763) en Salzburgo, donde escribió dramas escolares, sinfonías, serenatas, cantatas, conciertos, obras sacras, música de cámara y de tecla, y el método de violín "*Gründliche Violinschule*" (1756).

Mozart fue uno de los niños prodigio más explotados de la historia de la música, y pagó el precio correspondiente. Los niños prodigio rara vez se convierten en personas con vidas normales. Se desarrollan en la condición de niños que cultivan determinado talento a expensas de todos los restantes, pasan la mayor parte de su tiempo con adultos, descuidan su educación general y reciben excesivos elogios. El resultado es una niñez deformada, y con frecuencia eso lleva a una edad adulta deformada. La tragedia de Mozart consistió en que creció apoyándose en su padre, y fue incapaz de afrontar las exigencias de la sociedad y la vida. Este hecho era admitido generalmente en su propio tiempo. De este modo, Friedrich Schlichtegroll, primer biógrafo de Mozart, escribía en 1793: "Pues así como este extraño ser pronto se convirtió en hombre por lo que se refiere a su arte, siempre continuó -como tiene que reconocerlo en su caso el observador imparcial- un niño en casi todos los restantes asuntos. Nunca aprendió a gobernarse. No tenía sentido para el orden doméstico, la administración razonable del dinero, la moderación y la elección sensata de los placeres. Siempre necesitaba una mano que lo guiase." O bien, cinco años después, Franz Niemetschek escribió en su biografía de 1798: "Este hombre, tan excepcional como artista, no era igualmente grande en los restantes aspectos de la vida. Los hombres que anotaron estos comentarios no eran filisteos que lamentaban el hecho de que Mozart no hiciera una vida convencional. Sabían lo que muchos sabían: que Mozart era su propio y peor enemigo. Que Mozart era en efecto un músico excepcional, en su tiempo nadie lo discutió.

Un músico tan dotado seguramente no podía tener dificultades para hallar un cargo lucrativo, pero Mozart nunca lo consiguió, pese a que dedicó la vida a buscarlo, y si era posible un cargo en la corte, con un sueldo elevado y garantizado. Se convirtió en un hombre complicado con una vida complicada y un talento inaudito para hacerse de enemigos. Carecía de tacto, hablaba de manera impulsiva, decía exactamente lo que pensaba acerca de otros músicos (rara vez se trataba de comentarios elogiosos), tendía a mostrarse arrogante y altivo, y tuvo muy pocos amigos verdaderos en la comunidad musical. Tenía reputación de persona frívola y casquivana, temperamental y obstinada. Era Mozart; en efecto era mejor que los músicos contemporáneos; en efecto identificaba sin equivocarse nunca la mediocridad que lo rodeaba (y también las grandes figuras: profesaba profundo respeto a Haydn), y sus juicios musicales nunca erraban. Pero nada de todo eso le facilitó las cosas mientras vivió. Además, desde el punto de vista físico no resultaba una figura atractiva. Era muy bajo, tenía amarillenta la piel de la cara, picada de viruelas; la cabeza muy grande para el cuerpo menudo. Era corto de vista y tenía ojos azules que tendían a parecer saltones, un espeso mechón de cabellos, la nariz grande y manos regordetas con anchas palmas y una distancia considerable entre el pulgar y el índice. El concepto romántico de acuerdo con el cual las manos de un gran pianista son largas, ahuesadas y bellas rara vez se confirma en la vida real). Durante muchos años Mozart luchó para escapar del dominio de su padre. Leopold Mozart no era un hombre complicado. Inteligente, carecía sin embargo de imaginación y adoptaba una actitud inflexible: un hombre preciso, pedante, bien organizado, cauteloso, prudente y más bien avaro. Como era buen músico, reconoció inmediatamente el genio de su hijo. Pero comprobó, con gran pesar, que a medida que Wolfgang crecía aparentaba estar mal dotado para afrontar la vida en pie de igualdad, por lo menos en todo lo que se relacionaba con el concepto de Leopold acerca de la vida. Wolfgang que parecía haberse apoyado en su padre durante los años iniciales, tendía a derrumbarse apenas le faltaba él. Quizás expresaba de manera inconsciente su resentimiento. Es posible que Wolfgang deseara manifestar su condición de ser humano, y no hallase el modo apropiado. O bien era inevitable que se desbocase tan pronto se aflojaron las riendas.

Sea cual fuere la razón, lo cierto es que Wolfgang se convirtió en la antítesis emocional de su padre y fue de un trato fácil, gregario, indisciplinado y sensible. Leopold bombardeaba constantemente a su hijo con buenos consejos: Respetar el dinero, no confiar en los extraños, nunca salgamos a caminar de noche, planea con anticipación, cultiva a la gente adecuada, compórtate dignamente, sin embargo, Wolfgang nunca podía decidirse, o aprovechar las ocasiones. No parecía que eso le preocupase, en definitiva todo saldría bien, mañana, para Wolfgang siempre se trataba de mañana. “Poco a poco mis circunstancias mejorarán”. Wolfgang escribía constantemente estas palabras a su padre, pero el cuenco lleno de oro siempre permanecía distante. Wolfgang siempre fue una tortura para Leopold: malgastaba el dinero, despilfarraba sus talentos, cultivaba a las personas equivocadas, y nunca aprendía a juzgar el carácter. Leopold escribía a su hijo a cada momento para ponerlo en guardia contra su tendencia a simpatizar con todos. “¡Todos los hombres son villanos! Cuantos más años tengas y más te relaciones con la gente, más comprenderás esta triste verdad”. Ruega a Wolfgang que no se deje arrastrar tan fácilmente por la lisonja. Pero el hijo continuaba mostrándose despreocupado. Probablemente teme a su padre, en todo caso, sus cartas muestran una actitud esquiva. Muy pronto todo se arreglará, sí, ha perdido dinero. No, no ha conseguido contactos decentes, pero tiene perspectivas, grandes perspectivas. Es inútil que Leopold reitera a su hijo que “las palabras halagadoras, los elogios, los gritos de ‘Bravissimo’ no pagan el correo ni tampoco a los dueños de las pensiones. De modo que apenas compruebes que no es posible hacer dinero, debes alejarte sin demora”. Es frecuente que Leopold pierda los estribos, sobre todo sobre todo cuando Wolfgang escribe cartas imprecisas colmada de piadosas fórmulas morales. “¡Malditas sean tus frases oraculares y todo el resto!” Leopold no deseaba saber qué pensaba su hijo acerca de la vida. Deseaba saber si tiene o no posibilidades de conseguir un buen empleo, y donde desaparecieron esos ducados de oro. También lo inquietaba la posibilidad de que los desaprensivos hábitos sociales de Wolfgang lo lleven a ser objeto de burlas. Sobre todo lo previene la necesidad de mantenerse apartado de los músicos. Ocupan un lugar inferior en la escala social, y no es útil

mostrarse demostrarse demasiado cordial con ellos. La observación engloba a compositores tan importantes como Gluck y Grétry. Con ellos hay que mostrarse cortés y nada más. “Uno puede mostrarse siempre perfectamente natural con la gente de elevado rango, pero con todos los demás compórtate como un inglés. No debes mostrarte tan abierto con todos”. El resultado fue que Leopold prácticamente alejó de sí a su hijo, no podía cambiar ni modificar su conjunto de valores; y Wolfgang, acicateado por un genio musical que imponía cierto tipo de evolución, no podía ser el burgués sobrio, industrial y trabajador que su padre deseaba sinceramente que fuese. Leopold representaba el áureo punto medio. Leopold se habría sentido feliz si su hijo se hubiera instalado en Salzburgo en el cargo de músico de la corte, eso representaba la seguridad. En cambio Wolfgang detestaba la idea de Salzburgo y de todo lo que se relacionara con esta ciudad. Conocía su propia fuerza, y sabía que se malgastaría en una ciudad de provincia. Wolfgang no estaba dispuesto a luchar contra el patronazgo. Casi todos los patronos tenían un patrón: la Iglesia, la Corte, un protector adinerado. Pero él deseaba un protector que tuviese la imaginación y los recursos necesarios para permitirle aprovechar las ideas que bullían en su cabeza. Como carecía de ese tipo de protector, trató de realizar su meta artística por cuenta propia. Fue uno de los primeros músicos de la historia que tomó ese camino. Se necesitaba valor y coraje. Desde el punto de vista artístico tuvo éxito, aunque murió sin un centavo. En sus cartas, por debajo de todas las tonterías que a menudo aparecen, se delinea la imagen del artista creador que persigue una meta. No importan cuáles fuesen las vicisitudes, Mozart se mantuvo fiel a su visión. Podía componer, y lo hizo, por encargo; podía crear música ligera; pero no podía producir música barata, Mozart nunca se prostituyó. Vivió sólo 36 años, del 27 de Enero de 1756 al 5 de Diciembre de 1791, y en ese breve lapso ofrendó al mundo herencia musical que resplandece hoy con el mismo brillo que tenía en los últimos años del siglo XVIII.



### 2.2.2 La Música de Mozart.

La música de Mozart refleja el modo perfecto de cultura europea de la época e incorpora la línea melódica de los italianos, la elegancia y lucidez de los franceses y la cohesión y magnífica orquestación germánicas. Era una música que, como la de Haydn y Beethoven, traspasaba las fronteras nacionales. Aunque sus



formas parecen simples, su textura límpida y traslúcida, la música de Mozart es, si se examina con detenimiento, de gran complejidad. Mozart compuso unas veinte óperas, diecisiete misas, veintisiete conciertos para piano, muchos conciertos para instrumentos de viento, veintisiete cuartetos de cuerda, cuarenta y una sinfonías, cinco conciertos para violín, y mucho más. Era una producción muy extensa, aunque Mozart no perdía ocasión para proclamar que la gente se equivocaba cuando pensaba que le resultaba muy fácil componer. De sus cuartetos para cuerda, los últimos diez (de los que seis están dedicados a Haydn) constituyen verdaderas obras maestras del género. Mozart era un pianista notable y, aunque menos amigo de la experimentación que Haydn, dio un enorme desarrollo a los conciertos para piano y orquesta. En sus sinfonías tendió hacia la riqueza de la orquestación, la diversidad y suavidad de las sonoridades y la gran profundidad de la expresión de emociones.

Utilizó los instrumentos de viento con mayor eficacia que Haydn; le atraían la gama tonal y el colorido del nuevo clarinete. Sus últimas seis sinfonías contienen profundas afirmaciones filosóficas.

Su espléndida música religiosa incluye la misa en do menor y el Réquiem en re menor; Mozart utilizó en ambas el lenguaje sinfónico para transmitir el significado del texto litúrgico.

Pero fue en sus óperas donde Mozart expresó plenamente todos los matices de su compleja personalidad musical. Resolvió los problemas de

enfrentamiento entre voz y orquesta, entre recitativos y arias, entre acción dramática y expresión musical, creando unas líneas melódicas que se adaptaban de un modo perfecto a la gama natural de la voz humana. Puede parecer extraño que Mozart haya utilizado la tradición del *Singspiel* en dos de sus principales óperas. El *Singspiel*, espectáculo muy popular en la Alemania de finales del siglo XVIII, era en el fondo una obra teatral con canciones y, como tal, se escribía en el idioma vernáculo. Al joven Mozart le resultaba execrable la sola idea de escribir una ópera en alemán. No obstante, “*El Rapto del Serrallo*” y “*La Flauta Mágica*”, óperas ambas escritas en alemán y con párrafos hablados y no recitativos, demostraron que el *Singspiel* podía ser una importante forma artística. Evidentemente, Mozart hizo que la música fuera la parte central del drama, al revés que otros creadores del *Singspiel*. Es muy probable que su positiva aceptación del *Singspiel* influyera en gran medida en compositores posteriores, como Weber, Wagner y Richard Strauss.

Sin embargo, Mozart adquirió su mayor fama con la ópera Bufo. Resulta indudable que en “*Lorenzo da Ponte*”, cuya adaptación de la comedia de *Beaumarchais* “*Las Bodas de Figaro*” se integra perfectamente en la música fresca y alegre de Mozart, encontró a un libretista de genio. Ambos colaboraron también en “*Don Giovanni*” y en “*Così fan tutte*”, que se encuentran entre las óperas más representadas de Mozart, aunque la primera de ellas tenga un carácter más dramático que bufo. El mayor logro de Mozart en sus óperas fue el de trasladar a términos musicales las tensiones psicológicas de sus personajes y crear, en unos pocos compases, un ambiente que refleje de modo perfecto una situación dramática concreta. Wolfgang Amadeus Mozart fue el compositor más grande de su tiempo, y como tal alcanzó el nivel más alto en todas las formas de la música: ópera, sinfonía, concierto, cámara, vocal, piano, coral, todo.

Fue el mejor pianista y organista de Europa, y el mejor director. Si se hubiese dedicado a ello, también habría sido el mejor violinista. En música no había prácticamente nada que no pudiera hacer mejor que otro. Era capaz de anotar una pieza complicada mientras pensaba en otra obra; o podía concebir un cuarteto de

cuerdas completo y después anotar las distintas partes antes de escribir la partitura completa; o podía leer perfectamente a primera vista una pieza de música puesta frente a sus ojos; o escuchar por primera vez una obra larga y escribirla de inmediato nota por nota. Mozart comprendió la supremacía de la música; en una carta dirigida a su padre escribió lo siguiente: “En una ópera, la poesía tiene que ser la hija obediente de la música; por supuesto, el genio de Mozart brilló no sólo en la ópera; se manifestó en todas las formas. El concierto para piano es una forma desarrollada por Mozart hasta que adquirió amplitud sinfónica, después del K. 271 en mi bemol, no hay uno de sus conciertos que no exhiba una forma especial de elocuencia y de acabado virtuosismo; algunos son alegres y felices como el Concierto en si bemol (K. 595), o el Concierto en la mayor (K. 488), incluso con su elegante movimiento lento; otros resultan sombríos y románticos, por ejemplo el concierto en re menor; algunos son clásicos y nobles, como el concierto en do menor. Las obras de la madurez de Mozart parecen un cuadro de honor: el Quinteto para Clarinete, el Divertimento en mi bemol, la inconclusa Misa en do menor y el Réquiem también inconcluso, los dos cuartetos para piano, los diez últimos cuartetos para cuerdas, los cinco grandes quintetos para cuerdas, la Sinfonía Concertante para violín y viola, la Serenata para trece instrumentos de viento, las seis últimas Sinfonías, el Concierto para Clarinete, el Adagio y Fuga en do menor. Estas obras reunidas forman un cuerpo musical en el cual la forma, la expresión, la técnica y el gusto alcanzan alturas sin precedentes.

Mozart hablaba y escribía constantemente acerca del “gusto”, y el músico que incurría en efectos baratos o falsos sólo le merecía desprecio. Por eso mismo criticó duramente al pianista Muzio Clementi, “un charlatán” pues este ejecutante tendía a impresionar con su técnica: sus terceras y octavas dobles, su virtuosismo. (Es posible que otra razón del disgusto de Mozart haya sido la conciencia de que Clementi poseía un nivel de ejecución tan elevado como el de él, o quizá superior). Mozart era un apóstol de la proporción. Esto no implica esterilidad o inhibición, pues Mozart era un compositor muy práctico a quien el efecto de una pieza interesaba tanto como a Verdi o a Liszt. Compuso sus conciertos para piano

como vehículos de su propia persona, y algunos eran francamente ejercicios de virtuosismo destinados a lograr que el público -y los pianistas competidores- se enderezaran en el asiento y prestasen atención.

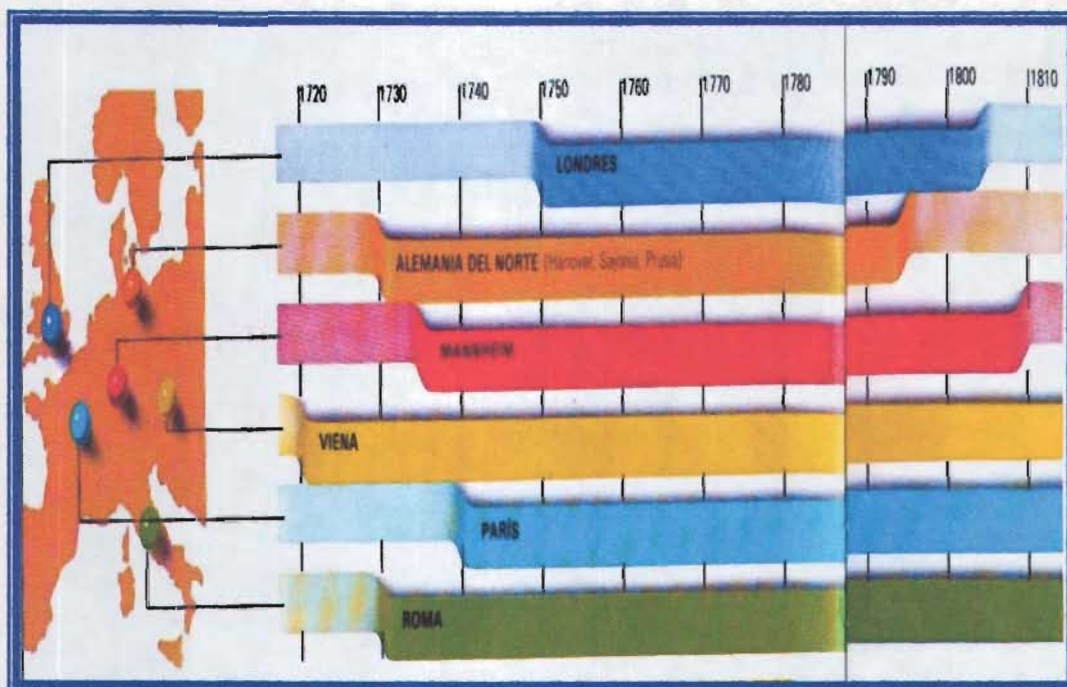


Fig. 1. Principales Centros de Actividad Musical durante el Período Clásico, cuyo apogeo se alcanzó durante la segunda mitad del siglo XVIII:

Aunque este periodo está fundamentalmente ligado a compositores de extracción alemana, algunos de los cuales fueron figuras muy conocidas en la sociedad londinense, la vida musical también era floreciente en Francia e Italia. Los primeros conciertos públicos (llamados *concerts spirituels* por la gran proporción de música religiosa que se interpretaba) se iniciaron en Francia en 1725, bajo la protección de Luis XV; el público de París se agolpaba para ver las óperas cómicas del compositor belga André Grétry, que se estableció en Francia en 1767. Gluck tuvo su primer éxito operístico en Roma el año 1760. De Italia son tres importantes compositores de este periodo: Luigi Boccherini (1743-1805), brillante violoncellista, de gran prestigio por sus composiciones instrumentales; Muzio Clementi (1752-1832), virtuoso del piano, prolífico compositor de sonatas, admirado por

Beethoven, y Luigi Cherubini (1760-1842), cuyas óperas influyeron fuertemente en Beethoven. Cherubini, residente en París desde 1788, fue director del Conservatoire.

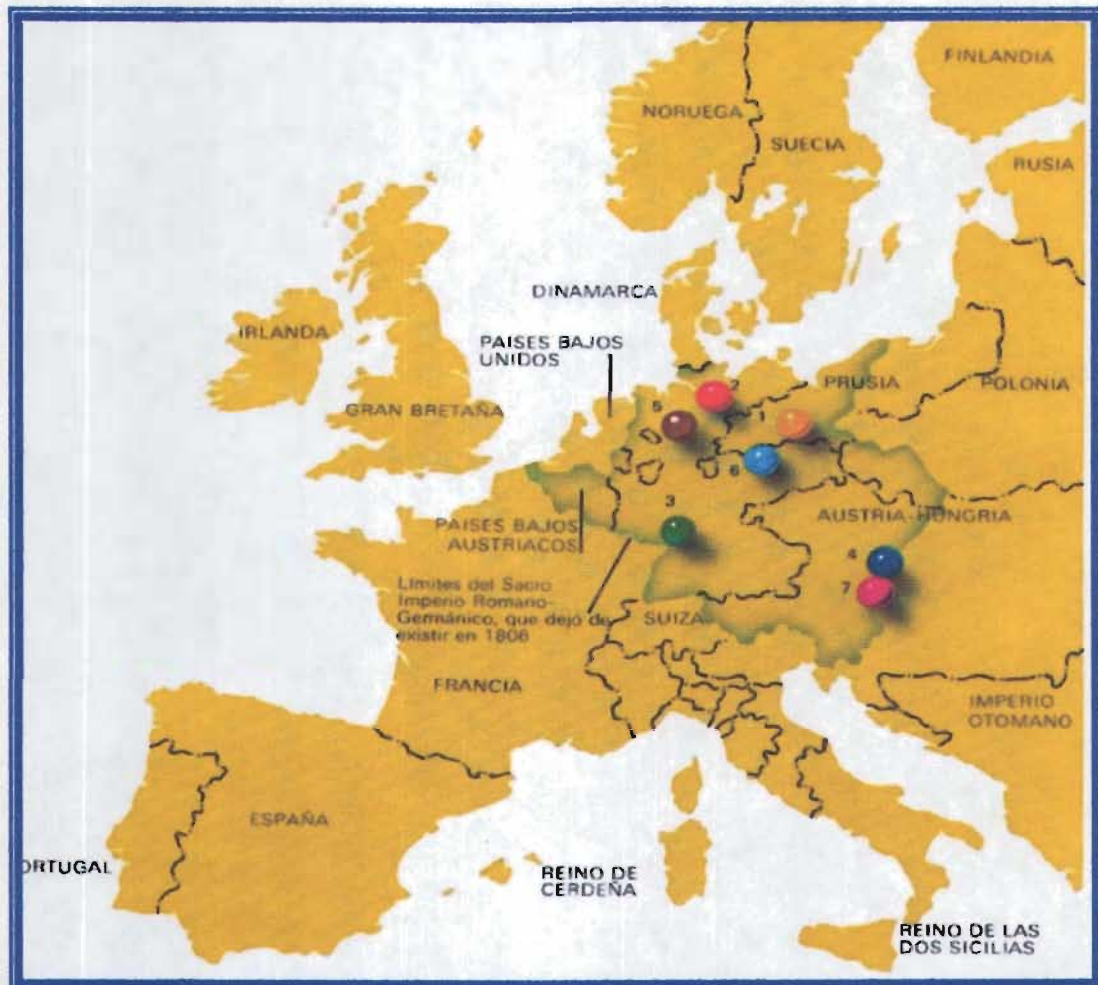


Fig. 2. Fronteras Políticas de Europa al final del siglo XVIII y Centros Principales del Clasicismo Alemán:

1. Berlín: *Quantz, Graun, Benda, C. P. E. Bach.*
2. Hamburgo: *Telemann, C. P. E. Bach.*
3. Mannheim: *Stamitz, Richter, Vogler.*
4. Viena: *Haydn, Mozart, Fux, Gluck.*
5. Sajonia: *Veracini, Loti, Hasse.*
6. Leipzig: *J. S. Bach.*
7. Eisenstadt: *Haydn.*

## 2.3 Análisis Estructural:

### 2.3.1 El Concierto.

Composición para uno o más solistas y un nutrido grupo de instrumentistas, por lo general en tres movimientos. La palabra en su acepción original significa simplemente una composición para más de un intérprete en armoniosa conjunción. A finales del siglo XVI y comienzos del siglo XVIII, el vocablo se aplicaba también a obras corales, por ejemplo en la, obra de Monteverdi, “*Vísperas de la Virgen*” (1610), que el propio compositor bautizó como “*da Concerto*”. A lo largo del siglo XVII, la palabra “*Concerto*” se fue asimilando a un tipo de composición instrumental, generalmente para violín, y a menudo relacionada con la ciudad de Bolonia. La idea subyacente de contraste en el concierto surgió en ésta época debido a la manera en que se sentaban los ejecutantes y su diferente habilidad musical. Así nació el “*Concerto Grosso*”, en el que un pequeño grupo de intérpretes altamente cualificados, llamado “*Concertino*”, tocaba acompañado por un conjunto numeroso de menores capacidades virtuosísticas y al que se le denominó *Ripieno*, a veces también identificado con el *Concerto Grosso*. El Concerto era así mismo una forma de música coral de carácter dramático, como los oratorios de Stradella, compositor que vivió en Roma e influyó grandemente en Corelli y Muffat. Luego, el primitivo concierto barroco instrumental enriquecería la textura del trío-*Sonata*, y siguió el *Ritornello*, que alternaba el *Ripieno Tutti* con el *Concertino*. El *Concerto Grosso* fue uno de los primeros tipos de *Concerto* en el que un grupo de *instrumentos solistas*, denominado *Concertino*<sup>1</sup>, están acompañados en la ejecución por el resto de la orquesta, llamada *Ripieno*.

Con Torelli la secuencia de movimientos *rápido – lento – rápido* quedó firmemente establecida. Por otra parte, comenzaron a ser empleados varios instrumentos diferentes a los de cuerda con el fin de resaltar el virtuosismo del solista y las partes del concertino. Torelli mismo promovió la trompeta y el oboe.

La figura más relevante del concierto barroco sería Vivaldi, que escribió más de 450 obras, de las que *L'Estro armonico* (1712) sería uno de los más nítidos exponentes del concierto grosso. Vivaldi, al mismo tiempo, desarrolló la parte solista en la que un solo instrumento constituye el concertino. Al igual que Albinoni, Vivaldi también favoreció el *ritornello politémico*. J. S. Bach conjugó los diversos elementos y estilos del concierto barroco, fundamentalmente en el quinto Concierto de Brandenburgo. Con posterioridad al período barroco y hasta nuestro siglo, el concierto grosso fue perdiendo relevancia, gradualmente convirtiéndose el concierto de solista virtuoso en el predominante durante las épocas clásica y romántica. En el *Concierto Clásico*, el piano, recién inventado, empezó a jugar un papel importante a través de las obras de Mozart. Beethoven escribió seis conciertos para piano de los que queda uno incompleto. Por aquel entonces la distinción entre pasajes interpretados por solistas y los de la orquesta propiamente dicha, se fue haciendo cada vez más nítida, y el principio de la forma *Sonata* está presente en todo momento. El *Concierto*, sin embargo, a diferencia de la *Sinfonía*, se mantuvo en la estructura barroca de los tres movimientos.

En el período romántico, junto al piano, se desarrollaría el *Concierto para Violín* al que dedicaron páginas musicales compositores como Beethoven, Mendelssohn, Brahms, Tchaikowsky, Bruch, Sibelius y muchos otros, evolución a la que acompañó un gran avance técnico, especialmente a través de Joachim y Paganini. La *Cadenza*<sup>2</sup>, que había sido introducida en el *Concierto Clásico*, se convirtió en un elemento formal.

---

<sup>1</sup>*Concertino*.- Pequeño grupo de instrumentos solistas que contrasta con el ripieno o concierto grosso en el concierto barroco. El Concertino abarcaba al clavecinista, que a menudo hacía las veces de un director musical o de un director de orquesta. //Concierto corto. // Primer violín de una orquesta, el cual ejecuta los deseos del director, interpreta *Solos* y desempeña a veces también funciones administrativas.

<sup>2</sup>*Cadenza*.- Pasaje improvisatorio que se desarrolla entre los acordes que delimitan una cadencia (cadencia perfecta, imperfecta, plagal, etc.). Se usa especialmente en los conciertos; el solista presenta un pasaje, mostrando su habilidad técnica y virtuosismo, mientras la orquesta permanece callada. En el Clasicismo se utiliza una forma estereotipada: la orquesta finaliza la reexposición con un acorde de tónica en segunda inversión y la Cadenza comienza. Una vez desarrollada, termina con un trino situado en un acorde de dominante que da paso a la coda, a cargo de la orquesta. En un principio las Cadenzas estaban pensadas como una improvisación de intérprete, pero muchos compositores, quizás recelosos del entendimiento de algunos solistas, escribieron su propia Cadenza. Actualmente se acostumbra a interpretar la cadenza acompañada, la orquesta tiene una breve interpretación.

El *Concierto Romántico* trataría por el contrario de armonizar los solistas con el resto de la orquesta tanto como ampliar la forma y extensión. En el siglo XX, los conciertos van desde las obras de corte neoclásico de Stravinsky y Hindemith a los románticos tardíos y los postrománticos.

### 2.3.2. Análisis del Concierto No. IV en D Mayor de Mozart.

El Concierto para Violín No. IV en Re Mayor K. 218, indiscutiblemente parecido al *Concierto Strassburg* (llamado así porque presumiblemente Mozart tomó una Danza de Strassburgo como tema para el último movimiento, fue terminada en Octubre de 1775). Está orquestado con un par de oboes, un par de cornos y cuerda. El Primer Movimiento, un intrépido *Allegro*, empieza con una declaración del tema principal por parte de la Orquesta seguido del Solista quien lo reafirma.

El Segundo Movimiento está lleno de inspiración y lirismo y al final un *Rondó* conformado por dos temas contrastados a manera de una discusión formal y chispeante. Por un lado, el primer tema, un Andante Grazioso, se distingue por su elegancia y por otro el segundo, un rápido *Allegro vivaz* y candente que hace impredecible su efecto emotivo. Aunado a ello Mozart incluyó una inesperada danza en Sol Mayor armada con un hormigueante diálogo contrapuntístico entre el Violín y la Orquesta.





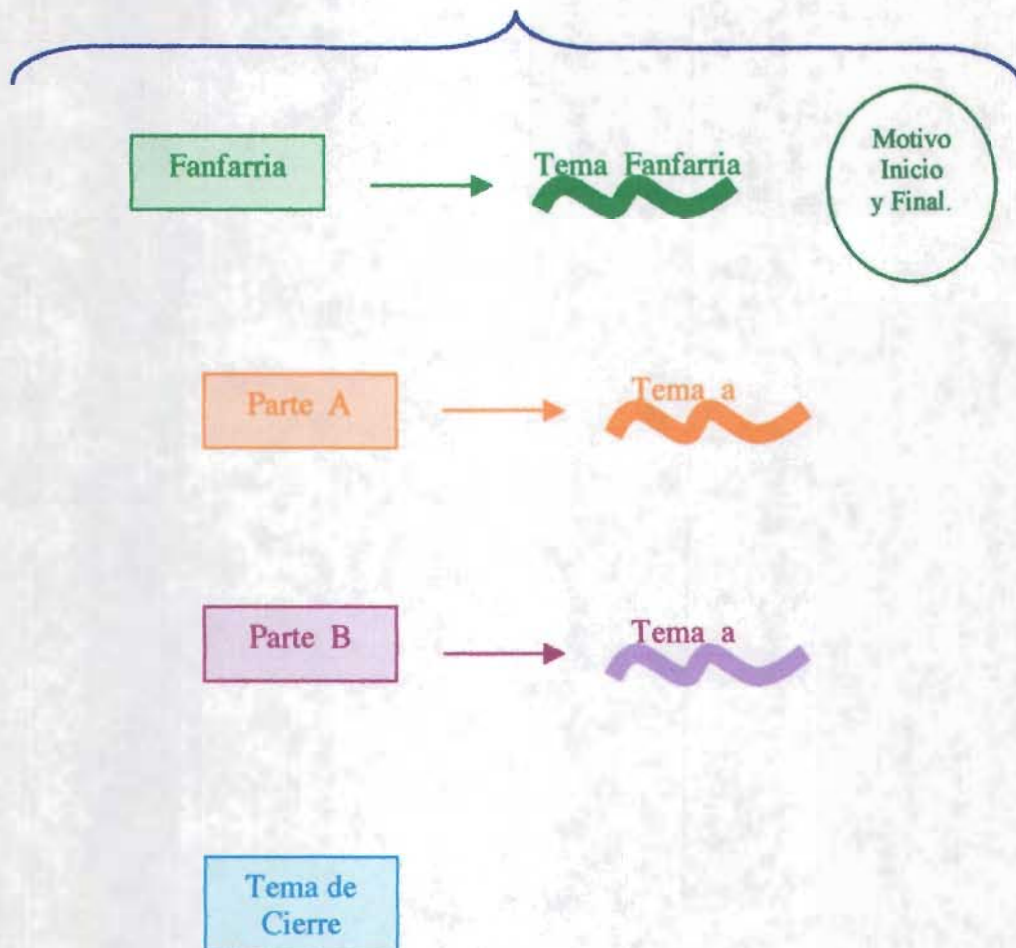
*Primer Movimiento.*



El primer movimiento está conformado por Introducción, Exposición, Desarrollo, Reexposición y dentro de la misma presenta una Cadenza del violín solista.

La Introducción es presentada completamente por el Tutti (de la orquesta o el piano), la cual está conformada por las Partes y Temas que a partir de la Exposición serán desarrollados por el Violín solista y el Tutti (Orquesta / Piano) en forma de dialogo o de imitación en algunos otros momentos. La Introducción, además de presentar los temas a desarrollar durante todo el primer movimiento, prepara el ambiente para la entrada triunfal del violín solista por medio de una Fanfarria.

### INTRODUCCION.



# Introducción. (Tutti).

## Violin-Concerto Nº 4.

W.A.Mozart.

The image displays a musical score for the introduction of Mozart's Violin Concerto No. 4, featuring Violin I and Piano parts. The score is annotated with various markings and highlights:

- Violin I:** The first staff is marked **Allegro. Tutti** and **f**. A green highlight covers the first measure, and a green oval encircles the first two measures. A green line labeled **Fanfarria** spans the first two measures.
- Piano:** The second and third staves are marked **f** and **p**. A green highlight covers the first two measures. A green oval encircles the first two measures. A green line labeled **Motivo Inicio y Final.** and **DM** spans the first two measures.
- Measures 5-8:** A green highlight covers the first two staves. A green oval encircles the first two measures. A green line labeled **DM** spans the first two measures.
- Measures 9-11:** An orange highlight covers the first two staves. A green oval encircles the first two measures. A green line labeled **DM** spans the first two measures.
- Measures 12-15:** An orange highlight covers the first two staves. A green oval encircles the first two measures. A green line labeled **DM** spans the first two measures.

At the bottom of the score, the text **Composit 1877 by G. Rebieman Inc.** is visible.

15

18

Parte B

Tema a

AM

22

26

A

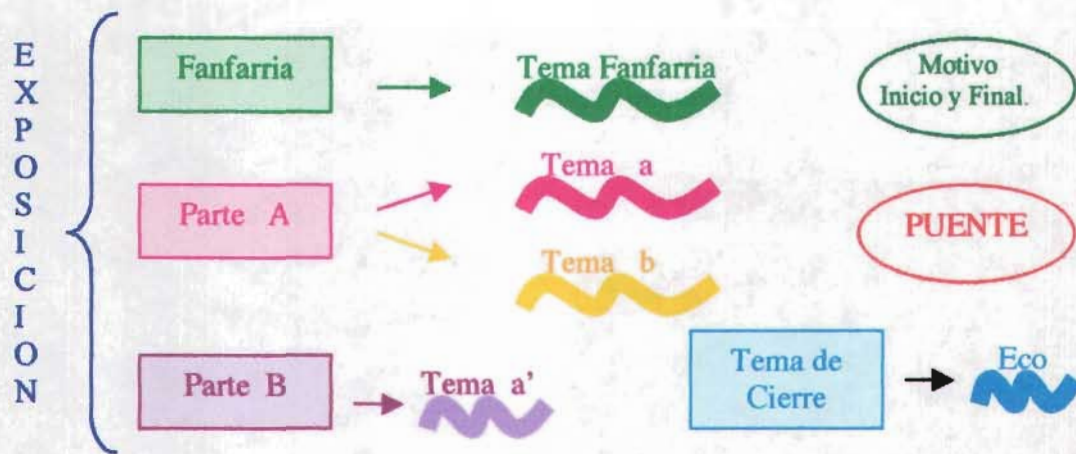
DM

29

The image displays a musical score for the first movement of Mozart's Concerto No. 4, specifically the 'Tema de Cierre' section. The score is presented in three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system begins at measure 32 and ends at measure 35, with a pink highlight. The second system starts at measure 36 and ends at measure 39, with a blue highlight. The third system starts at measure 40 and ends at measure 43, with a blue highlight. A blue bracket labeled 'Tema de Cierre' spans from the beginning of the first system to the end of the second system. A vertical red line is placed at the end of the first system. The label 'DM' is positioned below the piano part of the second system. A blue bracket labeled 'B' is positioned above the vocal part of the third system. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Compás en 4/4	<b>Introducción.</b>			
No. de Compás:	1 - 8	8 - 18	18 - 34	34 - 41
<b>E S T R U C T U R A</b>	<b>Fanfarria</b>	<b>Parte A</b>	<b>Parte B</b>	<b>Tema de Cierre</b>
	<p>Inicia triunfalmente con una <b>Fanfarria</b> durante los primeros ocho compases, éste <b>Tema Triunfal</b> será utilizado para iniciar el Concierto, más adelante para iniciar la <b>Exposición</b> (compás 42) y la entrada del Violín Solista. Únicamente en éstas dos ocasiones durante todo el Concierto se presenta la <b>Fanfarria</b>. Esta da paso, con un acorde en Re Mayor, a la siguiente <b>Parte A</b>.</p>	<p>Se forma de 9 compases a partir del tercer tiempo del compás 8 y termina abarcando el 2º tiempo del compás 18. Esta <b>Parte A (Tema a)</b> reaparece en dos ocasiones más dentro de la <b>Reexposición</b> en la <b>Parte A' (Tema a')</b> a partir del compás 153 y por tercera y última vez en la misma <b>Reexposición</b> en la <b>Parte B' (Tema a'')</b> del compás 208 hasta el compás 212 para dar paso a la Cadenza del violín solista.</p>	<p>Presenta un nuevo tema completamente distinto (<b>Tema a</b>) que reaparece en la <b>Exposición</b> dentro de la <b>Parte B</b>, resaltando éste como <b>Tema a'</b> para seguir su desarrollo. Nuevamente y por última vez éste <b>Tema a</b> se presenta como <b>Tema a''</b> dentro de la <b>Parte B'</b> (compás 180) en la <b>Reexposición</b>.</p>	<p>Utiliza éste <b>Tema</b> como <b>Cierre</b> de la Introducción para dar paso al inicio de la <b>Exposición</b> y así mismo la entrada triunfal del Violín Solista por medio de la <b>Fanfarria</b>. Más adelante éste <b>Tema de Cierre</b> se vuelve a presentar para dar término a la <b>Exposición</b> (compás 109) quedando entrelazado en los dos últimos compases (15, 16 y el primer tiempo del 17) de la <b>Exposición</b> y el <b>Desarrollo</b>. Este mismo <b>Tema de Cierre</b> que se presenta para finalizar la <b>Introducción</b> se encuentra de igual manera en la <b>Reexposición</b> en forma de <b>CODA</b> para terminar el 1º Movimiento y de la misma forma ejecutado por el Tutti.</p>
Región Tonal:	Re Mayor	Re Mayor	La Mayor Re Mayor	RE Mayor

## EXPOSICION.



Fanfarria

42 *Solo*

Motivo Inicio y Final

DM

45

50

The image displays a musical score for the first movement of Mozart's Concerto IV, with several sections highlighted and annotated for analysis. The score is written in G major and 3/4 time, featuring a piano accompaniment and a melodic line in the right hand.

- Measures 54-58:** A green box highlights the initial piano introduction. A red circle labeled "Puente" (Bridge) encompasses measures 56-58. A pink box labeled "Parte A" covers measures 58-63, with a small 'a' in a circle at the end. A 'C' time signature change is indicated above measure 58. The dynamic marking 'DM' (Diminuendo) is present below measures 56 and 58.
- Measures 59-63:** A pink box highlights this section, which continues the melodic line from 'Parte A'.
- Measures 64-67:** A yellow box highlights this section, marked with a 'b' in a circle. The dynamic marking 'AM' (Allegretto Moderato) is visible below measure 64.
- Measures 68-71:** A pink box highlights this section, also marked with a 'b' in a circle. The dynamic marking 'dim.' (diminuendo) is present below measures 68 and 71.
- Measures 72-76:** A pink box highlights this section, marked with a 'b' in a circle. A 'D' time signature change is indicated above measure 72. The dynamic marking 'p' (piano) is present below measures 72 and 74.



76 *p cresc. dim. cresc. f* **b**

80 *cresc. dim.* **b**

84 **Parte B** **Tema a'**  
*E AM f p f p*

89 **Parte B** **Tema a'**  
*2pp p*

94

98

Musical score for measures 98-101. The top staff is the first violin, and the bottom two staves are the piano. Dynamics include 'cresc.' and 'p'.

102

Musical score for measures 102-105. The top staff is the first violin, and the bottom two staves are the piano. Dynamics include 'cresc.' and 'p'.

106

Musical score for measures 106-110. The top staff is the first violin, and the bottom two staves are the piano. Dynamics include 'cresc.', 'f', and 'Tutti'.

110

Tema de Cierre de la Exposición

Musical score for measures 110-112. The top staff is the first violin, and the bottom two staves are the piano. Dynamics include 'AM'.

113

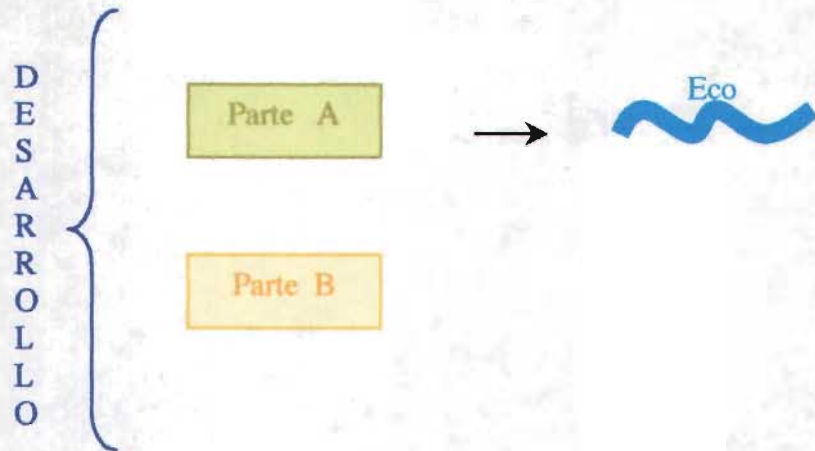
Musical score for measures 113-116. The top staff is the first violin, and the bottom two staves are the piano. Dynamics include 'Eco', 'p', 'f', and 'p'. Annotations include 'AM', 'Parte A', and 'Desarrollo'.

D  
E  
S  
A  
R  
R  
O  
L  
L  
O



<b>Exposición.</b>				
No. de Compás:	42 - 55	57 - 85	86 - 109	109 - 117
<b>E S T R U C T U R A</b>	<b>Fanfarria</b>	<b>Parte A</b>	<b>Parte B</b>	<b>Tema de Cierre</b>
	Después de la <b>Introducción</b> en la que el Tutti expone varios Temas de todo el primer movimiento del Concierto es hasta el compás 42 en donde el violín solista entra triunfalmente con la <b>Fanfarria</b> (antes expuesta por el Tutti en la <b>Introducción</b> ) y hace un pequeño desarrollo hasta llegar al compás 56 en donde a partir del segundo tiempo y hasta la mitad del siguiente compás 57 hace el Tutti un pequeño <b>Puente</b> para dar paso a la <b>Parte A</b> .	Está compuesto por dos temas: <b>a</b> y <b>b</b> , éstos dos temas serán utilizados nuevamente en la <b>Reexposición</b> dentro de la <b>Parte A</b> . El <b>Tema a</b> es expuesto por el solista, dando comienzo formal al primer movimiento del concierto después de la entrada triunfal ( <b>Fanfarria</b> ) del violín solista. El <b>Tema b</b> es distinto al <b>Tema a</b> , el cual presenta pasajes de 16 <sup>vos</sup> llenos de agilidad para el solista.	Contiene un <b>Tema a'</b> en el compás 86 y más adelante dentro de esta <b>Parte B</b> vuelve a presentarse éste mismo <b>Tema a'</b> (compás 90) una octava arriba; en éstas dos ocasiones los dos pequeños <b>Temas a'</b> y sus respectivos desarrollos son presentados por el violín solista. En el compás 97 el Tutti presenta un Tema distinto dentro de ésta <b>Parte B</b> y en el compás 98 el solista responde a esto con gracia utilizando spicatto y trinos, terminando ésta <b>Parte B</b> en un si con un largo trino para el solista dejar al Tutti solo.	El Tutti inicia éste <b>Tema de Cierre</b> durante 6 compases. En el compás 113 el Tutti presenta un <b>motivo</b> de 2 compases (113 y 114) y en el compás 115 el violín solista entra nuevamente haciendo <b>eco</b> de éste motivo expuesto por el Tutti. Así finaliza el <b>Tema de Cierre</b> en el compás 117, quedando entrelazado por dos compases al <b>Desarrollo</b> .
Región Tonal :	Re Mayor	Re Mayor La Mayor	La Mayor	La Mayor

## DESARROLLO.



Desarrollo.		
No. de Compás:	116 - 125	126 - 145
	Parte A	Parte B
ESTRUCTURA	<p>El inicio del <b>Desarrollo</b> se entrelaza con el final de la <b>Exposición</b> (compases 115, 116 y el primer tiempo del 117) en donde el Violín Solista entra en <i>p</i> (<i>piano</i>), después de un Tutti, hasta llegar al tercer compás (117) a un <i>f</i> (<i>forte</i>) y regresar a <i>p</i> (<i>piano</i>) nuevamente utilizando reguladores en los subsecuentes compases. En los compases iniciales (115 y 116) el solista hace <b>eco</b> del tutti (<b>Exposición</b>) y desarrolla en pasajes de dieciseisavos.</p>	<p>Se trata de un <b>desarrollo</b> lleno de virtuosismo violinístico, inicia en <i>mf</i> (<i>mezzoforte</i>) el primer compás 126 y en el siguiente compás 127 hace un <i>p</i> (<i>piano</i>) con regulador a <i>mf</i> (<i>mezzoforte</i>), así cada compás va alternando de <i>p</i> (<i>piano</i>) a <i>mf</i> (<i>mezzoforte</i>). En el compás 134 inicia un nuevo tema en el que el solista hace arpeggios a partir de <i>mf</i> (<i>mezzoforte</i>) en <i>crescendo</i> para resolver en un LA octavando, adornando con trinos y, de ésta manera llegar a la IV cuerda (Sol) del violín y comenzar la <b>Reexposición</b>.</p>
Región Tonal:	La Mayor si menor (V)	La Mayor si menor (I) Re Mayor (V)

# DESARROLLO.

Parte A

EXPOSICIÓN

115

Bold

Eco

Am

118

*dim.*

123

Parte B

*mf*

*dim.*

*p*

b m (V)

b m (I) reltv. de dm

127

*p*

131

*mf*

135

*resc.*

139

143

Reexposición

DM (V)

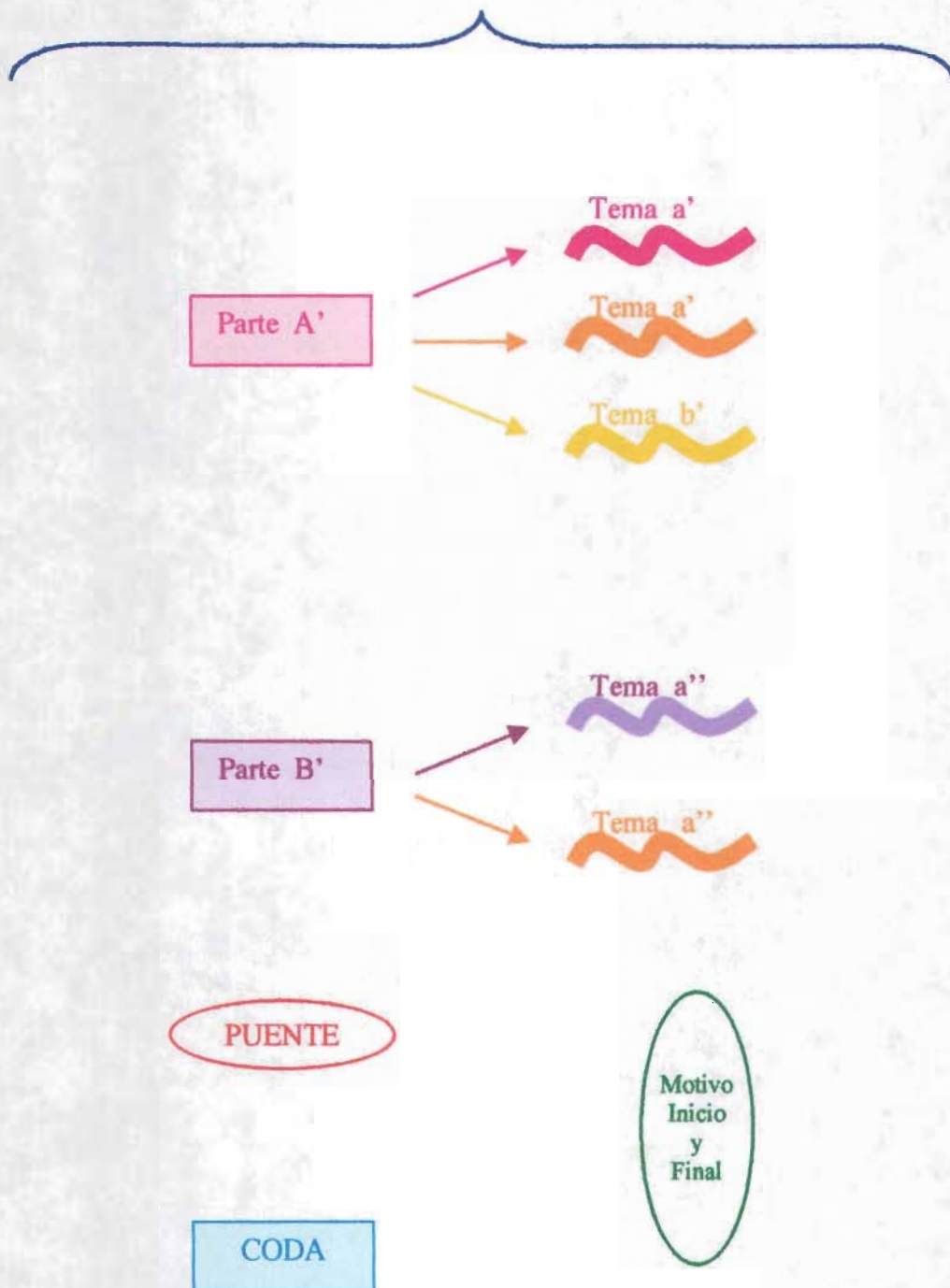
cresc.

ff

p

ff

# REEXPOSICION.



## REEXPOSICION.

**Desarrollo**

143 *H* *p* *cresc.* *p* *a'*

DM (V) *p* DM

148 *p* *cresc.* *mf* *p* *cresc.*

*f* *f* *p* *a'*

*f* *p* *f* *p* *DM*

**Contrapunto**

156 *f* *p* *f* *p* *b'*

*f* *p* *f* *p* *DM*



160

*mf* *dim.* *p*

b'

164

*mf* *p*

b'

168

*mf* *cresc.* *f* *p*

b'

172

*cresc.* *cresc.* *p*

b'

176

*p*

Puento

DM

180 **P U E N T E** **K** **Parte B'** **a''**

DM

185

190

194

198

14 **Parte B'**

203 *cresc.* *f* *cresc.*

207 *p* *cresc.* *mf* *cresc.* a''

210 *Cadenza* *ritard.* *Cadenza* **Tutti CODA** DM

214 DM

217 *p* DM **Motivo Inicial y Final.**

Compás en 4/4	<b>Reexposición.</b>		
No. de Compás:	145 - 177	180 - 212	213 - 220
	Parte A'	Parte B'	Coda
E S T R U C T U R A	<p>La <b>Parte A'</b> está formada por tres Temas: <b>Tema a'</b>, <b>Tema a'</b> y <b>Tema b</b>. El <b>Tema a'</b> aparece anteriormente en la <b>Exposición</b> y éste mismo da inicio a la <b>Reexposición</b> así como anteriormente ya había sido utilizado para iniciar la <b>Exposición</b> después de presentar la <b>Fanfarria</b> (compases: 58 con anacruza hasta los dos primeros tiempos del compás 63). El <b>Tema b'</b> en la <b>Reexposición</b> está separado del <b>Tema a'</b> por el <b>Tema a'</b> (compases: 153 al 156 con el primer tiempo del compás 157) el cual se presenta por primera vez en la <b>Introducción</b>; el <b>Tema b'</b> presenta juego de cambio de cuerda, arpeggio, 16vos., etc., y el pasaje está una cuarta arriba del primer <b>Tema b'</b> de la <b>Exposición</b> (compases: 157 al 176 con el primer tiempo del compás 177). Llega a un <b>Puente</b> que hace el Tutti (compases 177 al 180). Para dar paso así a la <b>Parte B'</b>.</p>	<p>La <b>Parte B'</b> está compuesta por dos Temas: <b>Tema a''</b> y <b>Tema a''</b>. El <b>Tema a''</b> se presenta por primera vez en la <b>Introducción</b> (compases 18 al 24), por segunda ocasión en la <b>Exposición</b> (compases 86 al 92). El <b>Tema a''</b> aparece por primera vez en la <b>Introducción</b> (compás 8) inmediatamente después de la <b>Fanfarria</b>, por segunda vez se encuentra el <b>Tema a''</b> hasta la <b>Reexposición</b> en la <b>Parte A'</b> (compás 155) y por tercera vez dentro de la misma <b>Reexposición</b> en esta <b>Parte B'</b> (compases 208 al 212) pero jamás se presenta en la <b>Exposición</b>. El <b>Tema a''</b> sirve para dar paso a la <b>Cadenza</b> del Solista y después de ésta el Tutti termina así como dio inicio al Primer Movimiento.</p>	<p>La <b>CODA</b> se presenta después de la <b>Cadenza</b> del Violín Solista. La <b>CODA</b> la hace únicamente el Tutti sin el Solista, durante los 8 últimos compases terminando con el mismo <b>motivo</b> con el que inició la <b>Introducción</b>: nota Re en negra, octavo con puntillo de aumento, dieciseisavo y negra, de ésta manera es como inicia y termina el Primer Movimiento y la entrada triunfal con la <b>Fanfarria</b> del Violín Solista.</p>
Región Tonal:	Re Mayor.	Re Mayor.	Re Mayor.

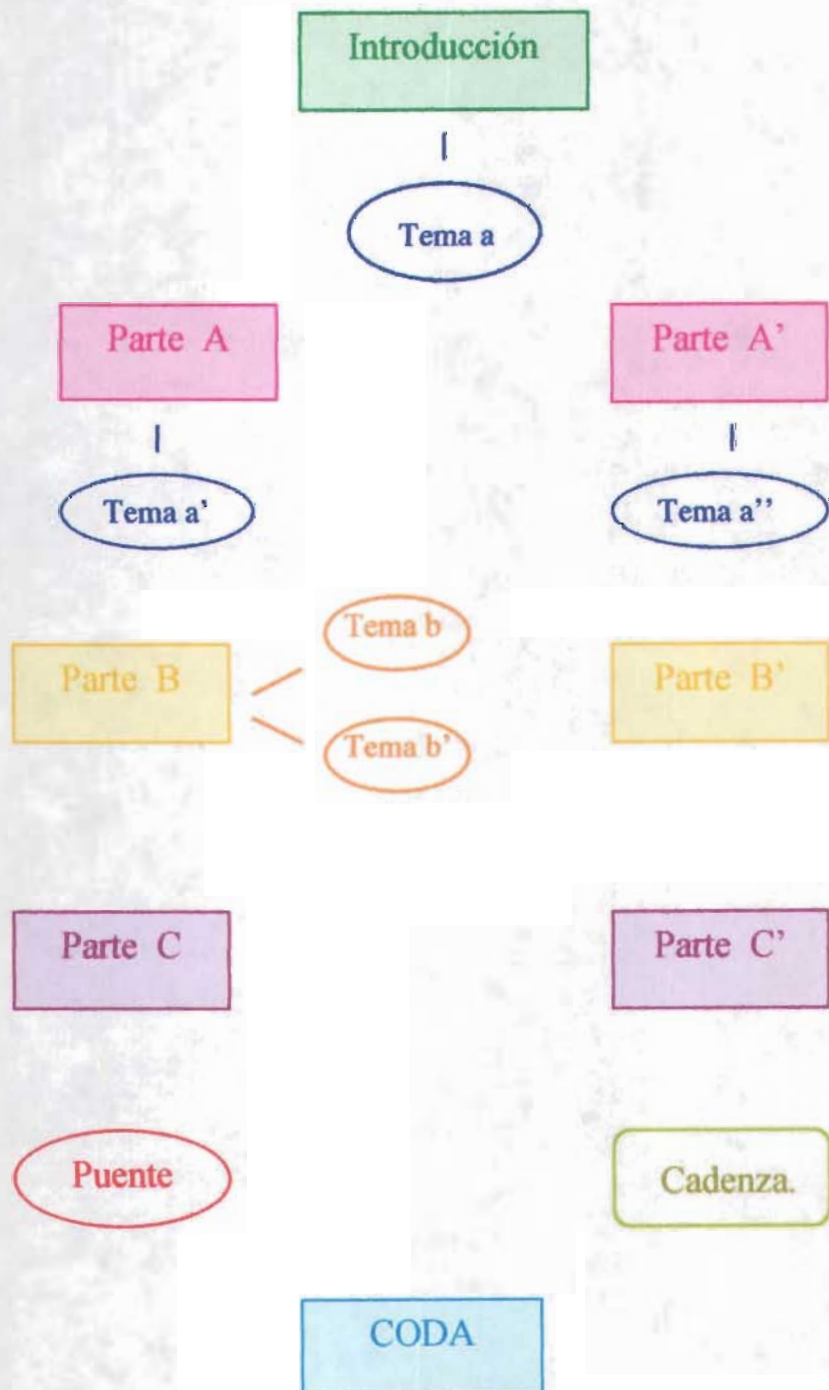


*Segundo Movimiento.*



## Segundo Movimiento.

El segundo movimiento es Andante cantabile, dulce espressivo y está conformado por:



**Andante cantabile.** **Introducción** **Tema a**

1

A M

5

8

**Solo** **Tema a'**

A M

**Parte A**

12

16

20

**Tema b**

**Parte B**

*p dolce*

*mf*

*pp*

E M (Vde AM Dom)

25

**Tema b'**

*p*

*cresc.*

*pespr.*

29

**Parte C**

*mf*

*p*

E M

33



36 **Parte C**

Musical score for measures 36-38. The top staff (treble clef) contains a melodic line with several phrases circled in red. The bottom staff (bass clef) contains a piano accompaniment. Dynamics include *mf* and a trill (*tr*) in measure 38.

39

Musical score for measures 39-42. The top staff (treble clef) has a melodic line with dynamics *mf*, *cresc.*, *f*, and *p*. The bottom staff (bass clef) has a piano accompaniment with dynamics *p*, *cresc.*, *f*, and *p*.

43 **Parte A'** **Tema a''**

Musical score for measures 43-47. The top staff (treble clef) has a melodic line with dynamics *mf*, *f p*, and *p*. The bottom staff (bass clef) has a piano accompaniment with dynamics *f p* and *p*. The section is labeled "Parte A'" and "Tema a''".

48

Musical score for measures 48-51. The top staff (treble clef) has a melodic line with dynamics *cresc.*, *mf*, and *dimin.*. The bottom staff (bass clef) has a piano accompaniment with dynamics *cresc.*, *mf*, and *dimin.*

16

52

Parte B'

*p dolce*

*mf*

*pp*

*AM<sup>pp</sup>*

57

*mf*

*p espr.*

*mf*

62

Parte C'

*p*

*AM*

65

68

71 **Puente** *mf* *cresc.* *cresc.* IV de A M

75 **Puente** *f* *ritard.* *Cadenza* *mf* *Tutti* I de AM

79 CODA

82 *Solo.* *p* *pp* AM

87 *pp* *poco rit.* *a tempo* *mf* *rit.* *p* AM

Detailed description: The image shows a page of a musical score for the second movement of Mozart's Concerto No. 4. The score is divided into five systems, each with a measure number on the left. The first system (measures 71-74) is highlighted in purple and labeled 'Puente' in red. It features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Dynamics include *mf* and *cresc.*. A red bracket groups the final two measures, with the annotation 'IV de A M' below. The second system (measures 75-78) is highlighted in light blue and also labeled 'Puente' in red. It includes a *Cadenza* section marked with a blue circle and a blue line. Dynamics include *f*, *ritard.*, *mf*, and *Tutti*. The annotation 'I de AM' is at the bottom left. The third system (measures 79-81) is labeled 'CODA' in blue. The fourth system (measures 82-86) is also highlighted in light blue and labeled 'Solo.' at the beginning. Dynamics include *p* and *pp*. The annotation 'AM' is at the bottom left. The fifth system (measures 87-90) is highlighted in light blue. Dynamics include *pp*, *poco rit.*, *a tempo*, *mf*, *rit.*, and *p*. The annotation 'AM' is at the bottom right.

Compás en 3 / 4				
No. de Compás:	1 - 10	11 - 20	21 - 30	30 - 42
	Introducción	Parte A	Parte B	Parte C
E S T R U C T U R A	Es una <b>Introducción</b> hecha totalmente para el Tutti, en Andante cantabile, dulcemente, contrastando con el primer movimiento del concierto y lleno de matices entre <i>p</i> ( <i>piano</i> ) y <i>mf</i> ( <i>mezzoforte</i> ). La Introducción presenta el <b>tema a</b> el cual se desarrollará más adelante ( <b>Parte A</b> , compás 11) por el violín solista.	Después de una breve <b>Introducción</b> del Tutti exponiendo el <b>Tema A</b> , el violín solista entra dulcemente respondiendo de la misma manera lo expuesto por el Tutti y el violín solista comienza a desarrollar el <b>tema a</b> .	Inicia el desarrollo dulce y amablemente hasta llegar a un crescendo, más adelante a un <i>espressivo</i> intenso. El primer <b>Tema b</b> expuesto por el violín solista (compás 21) es presentado nuevamente por el solista pero una octava baja ( <b>Tema b'</b> , compás 25). El Tutti da paso a la siguiente <b>Parte C</b> .	Otro Tema distinto se presenta pero igual en <i>dolce</i> y <i>espressivo</i> . En el compás 35 el Violín Solista expone un motivo y el Tutti lo imita exactamente una octava abajo. Lo mismo ocurre en el compás 36, 37 y 38. Para finalizar ésta <b>Parte C</b> hace un <i>mf</i> ( <i>mezzoforte</i> ) y va haciendo un <i>crescendo</i> hasta <i>f</i> ( <i>forte</i> ) y en el último tiempo regresa a <i>p</i> ( <i>piano</i> ) para dar pie a la siguiente <b>Parte A</b> .
Región Tonal:	A M	A M	EM (VdcAM) Dom.	E M

Compás en 3 / 4					
No. de Compás:	43 - 52	53 - 62	62 - 74	74 - 77	77 - 90
	Parte A'	Parte B'	Parte C'	Puente	CODA
E S T R U C T U R A	La <b>Parte A'</b> retoma el inicio de la <b>Parte A</b> (compás 11) una 8va. abajo y en el compás 45 desarrolla el <b>Tema a''</b> por medio de pasajes de 16vos., terminando ésta <b>Parte A'</b> con trinos y dos notas de negra. El Tutti vuelve a dar paso a la siguiente <b>Parte B'</b> .	Dulce, expresivo, poéticamente retoma el Violín Solista una nueva melodía iniciando en una nota DO de dos tiempos haciendo contraste tímbrico iniciando en la Iª cuerda (mi) durante los primeros cinco compases, durante los siguientes cuatro compases (57 al 60) el solista toca en la IV y III cuerdas del violín: en el compás 61 con anacruza al compás 60 regresa a la Iª cuerda haciendo éste motivo más agudo como al inicio de ésta <b>Parte B'</b> al cual imita; nuevamente el Tutti queda solo dando paso a la <b>Parte C</b> .	El Solista inicia anacrúsicamente con una quinta abajo que en la <b>Parte C</b> presentada anteriormente (compases 30 al 42) hasta llegar al compás 74 donde inicia un <b>Puente</b> .	Lo realiza el Tutti solamente para dar paso a la pequeña <b>Cadenza</b> del violín solista. La <b>Cadenza</b> está formada de 25 compases.	El Tutti inicia la <b>CODA</b> después de la <b>Cadenza</b> del violín solista durante cuatro compases (78 al 81) y el solista entra en el compás 82 haciendo un calderón en el segundo tiempo del compás 85 y remarcando dulcemente el tema; para terminar utiliza <i>poco ritardando</i> para dejar al Tutti terminar el Segundo Movimiento en un <i>a tempo</i> en <i>mf</i> ( <i>mezzoforte</i> ) para resolver y finalizar con un <i>ritardando</i> en <i>p</i> ( <i>piano</i> ).
Región Tonal:	A M	A M	A M	IV de A M I de A M	A M



## *Tercer Movimiento.*



## Tercer Movimiento (Rondó).

### Rondó o Rondel. Estructura poética musical de la Edad Media.

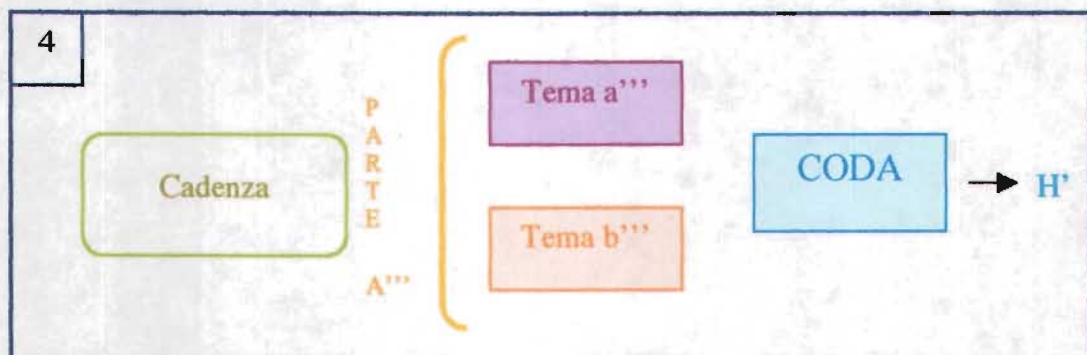
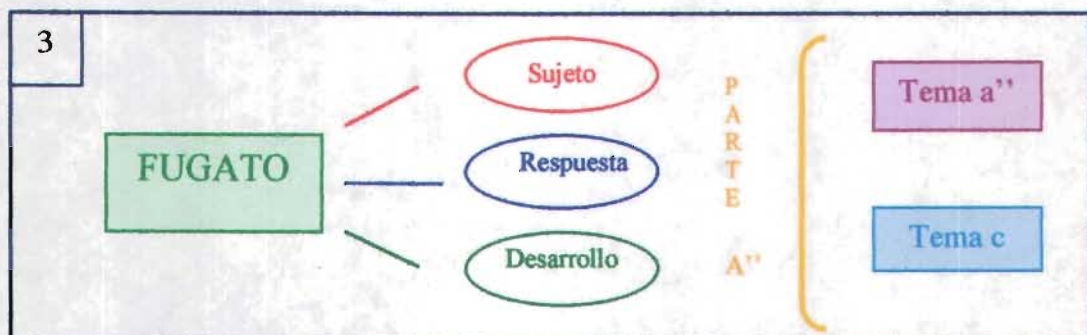
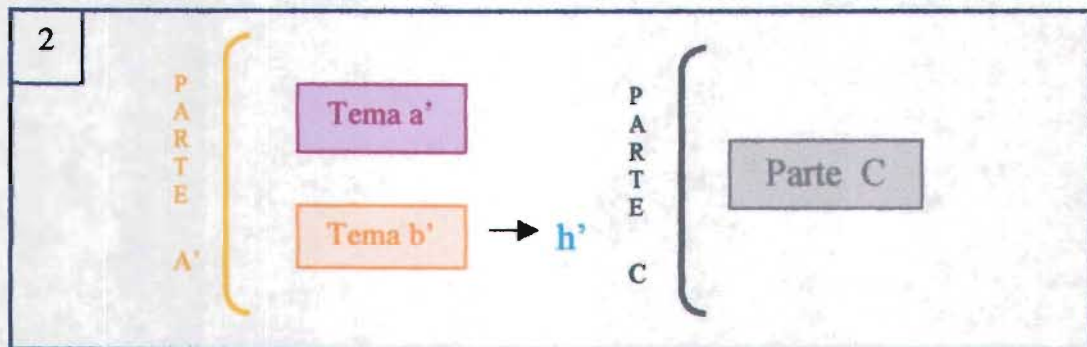
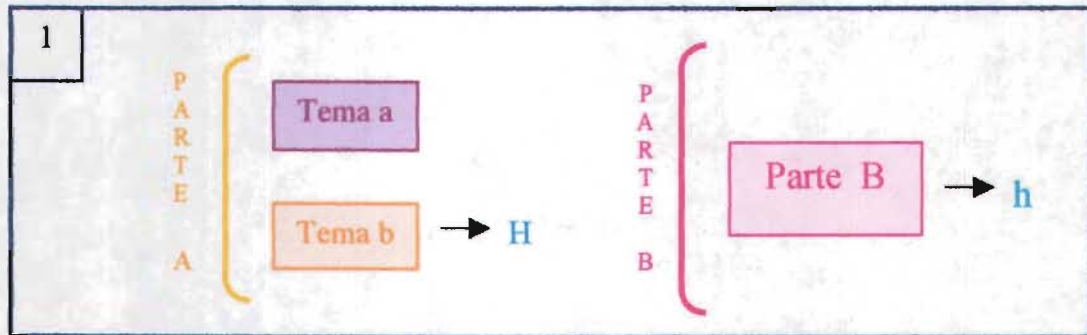
En el siglo XIII se componía de estrofas de ocho versos cortos, de los cuales se repetían el 1, el 4 y el 7 por una parte y el 2 y el 8 por otra. Los versos 1 y 2 constituían el estribillo: la música era compuesta solamente para ellos. Si representamos por A el primer verso del Estribillo y por B el segundo, aparece inmediatamente la pauta ABa AabAB. Machaut y sus contemporáneos del siglo XIV componían piezas polifónicas a tres partes para voz y dos instrumentos; Dufay, Binchois y Ockeghem se cuentan entre los músicos del siglo XV que compusieron Rondós. // Forma usada por los compositores franceses de música para tecla del siglo XVII, consistente en un estribillo seguido por diferentes couplets (episodios) en tonalidades contrastantes. La pauta es ABACAD... etc... Durante el siglo XVIII esta forma evolucionó, transformándose en la forma Rondó y en la forma sonata- rondó. // Forma abundantemente usada en los movimientos de finales de conciertos, sonatas, sinfonías y piezas camerísticas durante la segunda mitad del siglo XVIII y el siglo XIX. Deriva de los movimientos de Rondó que aparecen en la literatura clavecinística francesa del siglo XVII según la pauta ABACAD, donde A es el Rondó o tema que reaparece constantemente entre los episodios contrastantes. La combinación de esta sencilla forma Rondó con la forma Sonata origina la *forma sonata rondó*, cuya estructura responde al ordenamiento ABACABA, donde A y B representan la exposición y la recapitulación y el episodio, C, el desarrollo.

**Fugato.**- Pasaje de estilo fugado, si bien no es una fuga estricta.

En el Concierto No. IV para Violín y Orquesta de W. A. Mozart el tercer movimiento es un Rondó:

A - B - A - C - Fugato - A - Cadenza - A - Coda.

Andante grazioso (2/4) - Allegro ma non troppo (6/8) - Andante grazioso - Allegro ma non troppo, etc.





18

Rondeau.  
Andante grazioso.

Tema a

1

Musical score for measures 1-6 of 'Tema a'. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is 'Andante grazioso'. The first measure is marked 'Solo.' and 'p'. The sixth measure is marked 'Tutti.' and 'f'. The piano part is marked 'DM'.

7

Musical score for measures 7-13 of 'Tema a'. The score continues from measure 6. The first measure of this system is marked 'Solo.' and 'mf'. The piano part is marked 'p'.

Allegro ma non troppo. Tema b

14

Musical score for measures 14-19 of 'Tema b'. The tempo changes to 'Allegro ma non troppo'. The first measure is marked 'pp'. The piano part is marked 'pp'. The system ends with 'DM'.

20

Musical score for measures 20-24 of 'Tema b'. The system is marked 'H'. The piano part is marked 'pp'.

25

Musical score for measures 25-29 of 'Tema b'. The piano part is marked 'fp'.

P  
A  
R  
T  
E  
A

**Parte A Tema b** **Parte B**

30 *f* *fp* *f* *DM*

34 *p* *DM*

39 *p*

44 *f* *p* *f* *p*

50 *f* *p*

**P A R T E B**

P  
A  
R  
T  
E  
B

56 *z*  
*cresc.*

60

64 *h*

69 *Andante graziosc.*  
*DM*

P  
A  
R  
T  
E  
A'

75 *Tema a'*

**Tema a'** 21

81

**Allegro ma non troppo.**

**Tema b'** **h'**

87

99

**PARTE A'**

**PARTE C**

103

**PARTE C**

Parte C

P  
A  
R  
T  
E  
C

Musical score for 'Parte C' of a piano concerto, measures 108-125. The score is written for piano and includes dynamic markings such as *dim.*, *mf*, *p*, and *ritard.*. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into systems, with measures 108-111, 112-115, 116-119, 120-124, and 125. The first system (measures 108-111) features a rapid sixteenth-note passage in the right hand and a steady accompaniment in the left hand. The second system (measures 112-115) continues the sixteenth-note passage, with a *dim.* marking in the right hand and a *mf* marking in the left hand. The third system (measures 116-119) shows a *dim.* marking in the right hand and a *p* marking in the left hand. The fourth system (measures 120-124) features a *p* marking in the right hand and a *ritard.* marking in the left hand. The fifth system (measure 125) concludes with a *ritard.* marking in the right hand and a *ritard.* marking in the left hand. The score is marked with 'AM' and 'I DM' at the bottom of the third system.

**FUGATO**

**Andante grazioso. Suieto**

129 *dolce*

P  
A  
R  
T  
E

C

GM

135 *din.* **Respuesta**

140 *cresc.*

F  
U  
G  
A  
T  
O

146

151 *a tempo* *p.* *cresc.* *rit.* *a tempo* *p.*

F  
U  
G  
A  
T  
O

56

Desarrollo

161

166

GM Sujeto

172

179

Andante grazioso. Parte A''

V de DM (AM) DM Tema a''

P  
A  
R  
T  
E  
A''

186 **Tema a''** *dim.* **Allegro ma non troppo.** **Tema c**

DM

192

198

203

208

Cadenza.



Parte A'''

Cadenza **Andante grazioso.** Tema a'''

214

DM

218

DM

P  
A  
R  
T  
E  
  
A'''

**Allegro ma non troppo.** Tema b'''

221

DM

225

DM

**Tema b'''**

229

**P**  
**A**  
**R**  
**T**  
**E**  
  
**A'''**

**CODA**

233

**C**  
**O**  
**D**  
**A**

237

241

DM

No. de Compás	1 - 31	31 - 72	72 - 99	99 - 129
E S T R U C T U R A	PARTE A	PARTE B	PARTE A'	PARTE C
	<p>Inicia con un <i>Andante grazioso</i> en 2/4 y está formado por dos temas: <b>a</b> y <b>b</b>. El violín solista inicia en <i>p</i> (<i>piano</i>), en forma anacrúsica entrando en el 5<sup>to</sup>. Compás el Tutti (orquesta o piano). El <b>Tema a</b> consta de 15 compases. El <b>Tema b</b> está formado por 16 compases e inicia en <i>mf</i> cambiando a 6/8 en un <i>Allegro ma non troppo</i>.</p>	<p>El piano o Tutti expone un nuevo tema en <i>f</i> (<i>forte</i>) y el Violín solista responde desarrollándolo. Continúa en 6/8 en <i>Allegro ma non troppo</i>.</p>	<p>También así, como la <b>Parte A</b>, ésta <b>Parte A'</b> está formado por dos Temas: <b>a'</b> y <b>b'</b>. En el <b>Tema a'</b> retoma el <i>Andante grazioso</i> del inicio del <i>Rondeau</i> en 2/4 y es exactamente lo mismo que la <b>Parte A</b> en el <b>Tema a</b>. El <b>Tema b'</b> también es igual al <b>Tema b</b> de la <b>Parte A</b> retomando el <i>Allegro ma non troppo</i> en 6/8 y siempre continúa en la misma tonalidad de Re Mayor.</p>	<p>Continúa con el mismo matiz <i>mf</i> pero cambia a mi menor haciendo un desarrollo con temas distintos a lo antes expuesto, ya a partir del compás 127 hace un <i>ritardando</i> para dar paso a una <i>fugato</i>, con la cual retoma el <i>Andante grazioso</i> regresando a Re Mayor.</p>
Región Tonal:	D Mayor.	D Mayor	D Mayor	e menor D Mayor e menor A Mayor D Mayor

No. de Compás:	129 - 181	181 - 213	17 compases	214 - 233	233 - 244
E S T R U C T U R A	FUGATO	PARTE A''	CADENZA	PARTE A'''	CODA
	<p>En <i>Andante grazioso</i>, con matiz en <i>p</i> (<i>piano</i>) y en <i>dolce</i> comienza el <b>Fugato</b>; en Sol Mayor presenta elegantemente el <b>suje</b>to del <b>fugato</b> mientras el tutti hace un contrapunto en octavos con puntillos de disminución. El <b>suje</b>to es primeramente expuesto por el Violín Solista durante 8 compases con anacruza (compases: 129-137), inmediatamente responde el Tutti con el tema <b>suje</b>to expuesto haciendo un diálogo amable y elegante con el solista. El solista vuelve a presentar ahora un tema <b>respuesta</b> (muy similar más no igual al <b>suje</b>to) pero ahora con un Sol en la cuarta cuerda como nota pedal; termina de exponer el Violín Solista y nuevamente el Tutti responde con el mismo tema <b>Respuesta</b> en forma de diálogo con la misma nota pedal sólo que ésta ahora en octava alta. Continúan dialogando en imitación el Solista y el Tutti siempre hasta llegar al compás 154 en donde hacen un <i>ritardando</i>, llegando a un calderón para retomar a <i>tempo</i> y continuar con un desarrollo donde el violín inicia pasajes en 16<sup>vos</sup> hasta llegar a Sol Mayor nuevamente y en el compás 180 vuelve a hacer <i>ritardando</i>, pasa a 2/4 y calderón para regresar a Re Mayor y comenzar así el <i>Andante grazioso</i> de la <b>Parte A''</b>.</p>	<p>Retoma el <i>Andante grazioso</i> pero en ésta ocasión solamente contiene el <b>Tema a''</b> y un <b>Tema c</b> a diferencia de las <b>Partes A y A'</b> los cuales si contienen los Temas <b>a y b</b>. El Tutti ahora marca el cambio al <i>Allegro ma non troppo</i> en 6/8 exponiendo el tema anacrúticamente entrando el Violín Solista en forma de respuesta desarrollando el tema en 16<sup>vos</sup>, siguiendo el diálogo entre el Violín Solista y el Tutti; en el compás 209 se comienza un <i>ritardando</i> para dar paso a la <b>CADENZA</b> del Violín Solista.</p>	<p>Se trata de una pequeña <b>Cadenza</b> formada de 17 compases. El Violín Solista viene de la <b>Parte A''</b> con una nota LA en trino, con calderón, ligada y en cuerdas dobles; posteriormente hace motivos de escala para terminar en un <i>ritardando</i> para iniciar en 2/4 el <i>Andante grazioso</i> anacrúticamente solo el Violín.</p>	<p>El Tutti reaparece haciendo por tercera vez el <b>Tema a'''</b> y ésta <b>Parte A'''</b> Contiene nuevamente, como las demás <b>Partes A y A'</b> los Temas <b>a y b</b>.</p>	<p>Inicia con un tema en 16<sup>vos</sup> durante 4 compases (233-236) y en el compás 237 retoma el <b>tema H'</b> expuesto en la <b>Parte A</b> en el <b>Tema b</b> (compases: 20 -24) pero para finalizar se queda en el mismo <b>motivo</b> durante los últimos cuatro compases realizando a partir de un <i>f</i> (<i>forte</i>) un <i>decrecendo</i> (compás 239) para terminar en un <i>pp</i> en Re Mayor suave y dulcemente.</p>
Región Tonal:	G Mayor V de D Mayor (AM)	D Mayor	D Mayor	D Mayor	D Mayor

No. de Compás:	129 - 181	181 - 213	17 compases	214 - 233	233 - 244
E S T R U C T U R A	<b>FUGATO</b>	<b>PARTE A''</b>	<b>CADENZA</b>	<b>PARTE A'''</b>	<b>CODA</b>
	<p>En <i>Andante grazioso</i>, con matiz en <i>p</i> (<i>piano</i>) y en <i>dolce</i> comienza el <b>Fugato</b>; en Sol Mayor presenta elegantemente el <b>suje</b>to del <b>fugato</b> mientras el tutti hace un contrapunto en octavos con puntillos de disminución. El <b>suje</b>to es primeramente expuesto por el Violín Solista durante 8 compases con anacruza (compases: 129-137), inmediatamente responde el Tutti con el tema <b>suje</b>to expuesto haciendo un diálogo amable y elegante con el solista. El solista vuelve a presentar ahora un tema <b>respuesta</b> (muy similar más no igual al <b>suje</b>to) pero ahora con un Sol en la cuarta cuerda como nota pedal; termina de exponer el Violín Solista y nuevamente el Tutti responde con el mismo tema <b>Respuesta</b> en forma de diálogo con la misma nota pedal sólo que ésta ahora en octava alta. Continúan dialogando en imitación el Solista y el Tutti siempre hasta llegar al compás 154 en donde hacen un <i>ritardando</i>, llegando a un calderón para retomar a <i>tempo</i> y continuar con un desarrollo donde el violín inicia pasajes en 16<sup>vos</sup> hasta llegar a Sol Mayor nuevamente y en el compás 180 vuelve a hacer <i>ritardando</i>, pasa a 2/4 y calderón para regresar a Re Mayor y comenzar así el <i>Andante grazioso</i> de la <b>Parte A''</b>.</p>	<p>Retoma el <i>Andante grazioso</i> pero en ésta ocasión solamente contiene el <b>Tema a''</b> y un <b>Tema c</b> a diferencia de las <b>Partes A y A'</b> los cuales si contienen los Temas <b>a</b> y <b>b</b>. El Tutti ahora marca el cambio al <i>Allegro ma non troppo</i> en 6/8 exponiendo el tema anacrúticamente entrando el Violín Solista en forma de respuesta desarrollando el tema en 16<sup>vos</sup>, siguiendo el diálogo entre el Violín Solista y el Tutti; en el compás 209 se comienza un <i>ritardando</i> para dar paso a la <b>CADENZA</b> del Violín Solista.</p>	<p>Se trata de una pequeña <b>Cadenza</b> formada de 17 compases. El Violín Solista viene de la <b>Parte A''</b> con una nota LA en trino, con calderón, ligada y en cuerdas dobles; posteriormente hace motivos de escala para terminar en un <i>ritardando</i> para iniciar en 2/4 el <i>Andante grazioso</i> anacrúticamente solo el Violín.</p>	<p>El Tutti reaparece haciendo por tercera vez el <b>Tema a'''</b> y ésta <b>Parte A'''</b> Contiene nuevamente, como las demás <b>Partes A y A'</b> los Temas <b>a</b> y <b>b</b>.</p>	<p>Inicia con un tema en 16<sup>vos</sup> durante 4 compases (233-236) y en el compás 237 retoma el <b>tema H'</b> expuesto en la <b>Parte A</b> en el <b>Tema b</b> (compases: 20-24) pero para finalizar se queda en el mismo <b>motivo</b> durante los últimos cuatro compases realizando a partir de un <i>f</i> (<i>forte</i>) un <i>decrescendo</i> (compás 239) para terminar en un <i>pp</i> en Re Mayor suave y dulcemente.</p>
Región Tonal:	G Mayor V de D Mayor (AM)	D Mayor		D Mayor	D Mayor

### 2.3.3 Sugerencias técnicas e interpretativas.

Lo que siempre distingue a la música de Mozart es su proporción y justeza; su gusto. Todo esto un caudal inagotable de melodía unido a un sentido armónico sumamente audaz, un sentido armónico completamente desarrollado, la sensibilidad para la modulación, constituyen la marca infalible del compositor importante. La mediocridad se mantiene cerca del punto de partida, y carece de la imaginación o de la audacias necesarias para pasar de una clave a otra. La falta de riqueza armónica es lo que determina que tantas obras del siglo XVIII hoy parezcan aburridas, es decir, esa incesante armonía dominante de la tónica. Bach poseía imaginación armónica, y lo mismo puede afirmarse de Mozart. Las permanentes e inesperadas desviaciones en el texto en Mozart logran que su música resulte tan inquietante y muestre siempre perfiles renovados.

En vida de Mozart se publicó un número relativamente reducido de sus obras: un total de 144 piezas, y una parte considerable era música ligera. Dejó un conjunto importante de autógrafos, y de pronto su viuda, que nunca fue muy útil a Mozart mientras él vivió; se convirtió en una notable mujer de negocios, y vendió por excelentes precios los derechos de publicación, pero reteniendo los propios autógrafos. El concepto de fidelidad a la partitura llegaría mucho después, en el siglo XX. Por consiguiente, el siglo XIX constantemente interpretó mal a Mozart. Se le llamaba el Rafael de la Música, y se le juzgaba un compositor rococó elegante y refinado que, casualmente, había compuesto *Don Juan*. La humanidad y la energía que animan su música pasaban en general inadvertidas. Tampoco se ejecutó mucho a Mozart durante el Romanticismo. Cuando en efecto, se lo incluyó en los programas, fue para agregarle todas las exageraciones y los arreos del romanticismo: una dinámica inflada, los fraseos superlegatos, el equilibrio desdibujado por el gran peso de las cuerdas agrupadas. Solamente después de la Primera Guerra Mundial se realizó un esfuerzo serio para retornar a las prácticas de ejecución contemporáneas del propio Mozart. Por otra parte, el timbre se ha elevado un medio tono entero desde los primeros tiempos de Mozart. Si él, con su oído perfecto, oyera su Sinfonía en sol menor en lo que a su juicio sería sol sostenido menor, enfermaría físicamente. Los

instrumentos también han cambiado. Los tempos utilizados en la época de Mozart son todavía un misterio. ¿Qué quería decir exactamente Mozart cuando hablaba de “allegro” o “andante”? Otro problema es la improvisación, por ejemplo, las partes del piano en las partituras de los conciertos de Mozart a veces son poco más que un esqueleto de lo que él hacía realmente en la escena. Seguramente Mozart incorporaba la armonía y embellecía la melodía desnuda mientras lo ejecutaba. Como todos los ejecutantes de su época, Mozart no sólo improvisaba constantemente cadenzas sino que, además, embellecía la línea melódica en el curso del desarrollo. Es un error acercarse a la música de Mozart con la idea de que la nota impresa es la definitiva. A menudo es, o debería ser, nada más que el comienzo. Si la investigación reciente en la práctica de la ejecución del siglo XVIII ha demostrado algo, es que nuestros antepasados interpretaban la música con libertad mucho mayor de lo que están dispuestos a admitir muchos músicos del siglo XX. En todo caso, hoy la música de Mozart está rehabilitada, y en gran parte se ha visto liberada de los errores de conceptos de las épocas precedentes. El hombrecito de Salzburgo era un milagro, más proteico que Bach, desde el punto de vista musical más aristocrático que Beethoven, puede considerársele el músico más perfecto, mejor equipado y más natural que el mundo conoció.

Es muy importante revisar los cuadros estructurales y análisis del Concierto No. IV en Re Mayor K.218 para Violín y orquesta para recordar, por ejemplo, que la entrada del violín solista es una Fanfarria y por tanto ésta debe ser triunfal; la entrada del violín solista es extremadamente delicada y de gran riesgo; comienza con un re con acciacatura<sup>4</sup> en *f* (*forte*), en sexta posición y en la I<sup>a</sup> cuerda (mi) después de una larga Introducción de 41 compases del Tutti, lo cual lo hace bastante incómodo pues se corre el riesgo de entrar completamente desafinado o equivocarse la nota y, lo cual suele ser muy común por éstas razones, por tanto recomiendo que, mientras está el Tutti haciendo la Introducción, discretamente se esté preparado ya con el re en la sexta posición y escucharlo, suavemente y con mucha discreción, pasando inadvertido, chequear con pizzicato de mano izquierda, unos compases antes de la entrada del violín solista para que ésta no nos tome

desprevenidos y, casi por terminar el Tutti de la Introducción preparase para entrar acercando el arco a la cuerda para hacer precisamente un sonido alla corda, entonces entrar triunfalmente, con gran seguridad, presencia y en forte evitando así una entrada brusca, salvaje y desafinada que echaría a perder toda la Fanfarria y por consecuencia el Concierto.

A diferencia de J. S. Bach, en Mozart debemos tocar las notas más bien siempre cortas, sin llegar al stacatto<sup>5</sup> a menos que esté indicado, pero tampoco darles amplitud pues se trata de un estilo ligero, en cierta forma elegantemente un poco scherzando, no se hace ninguna nota pesada, al contrario. Se recomienda también hacer en spicatto<sup>6</sup> permitiendo que el arco salte con su peso natural, sin forzar y sin exagerar en los pasajes marcados con puntillos. Se deben tomar muy en cuenta los matices pues estos reafirman y dan carácter especialmente al dialogo que van haciendo el solista y la orquesta. Recomiendo también el uso indispensable del metrónomo ya que, entre otras cosas, se tiende a tocar rápido y es fácil perder el ritmo en los pasajes de 16<sup>vos</sup>. Ejemplos:

The image shows a page of handwritten musical notation for a Violin part. The score is written on ten staves. At the top, the word "Violine" is written. The notation includes various rhythmic patterns, including sixteenth notes and eighth notes. There are several performance markings such as "Solo", "Tutti", "p", "mp", "f", "cresc.", and "p dolce". The score is annotated with numbers (1, 2, 3, 4) and letters (V, B) above the notes, likely indicating fingerings or bowing techniques. The handwriting is in ink on aged paper.



Con respecto a las Cadenzas es importante resaltar los motivos melódicos principales, especialmente cuando se trata de pasajes con cuerdas dobles, expuestos en cada movimiento del concierto y cuidar, desde el inicio del estudio del concierto, siempre la afinación, dada la enorme transparencia y delicadeza en Mozart no se puede permitir ningún error o descuido.

---

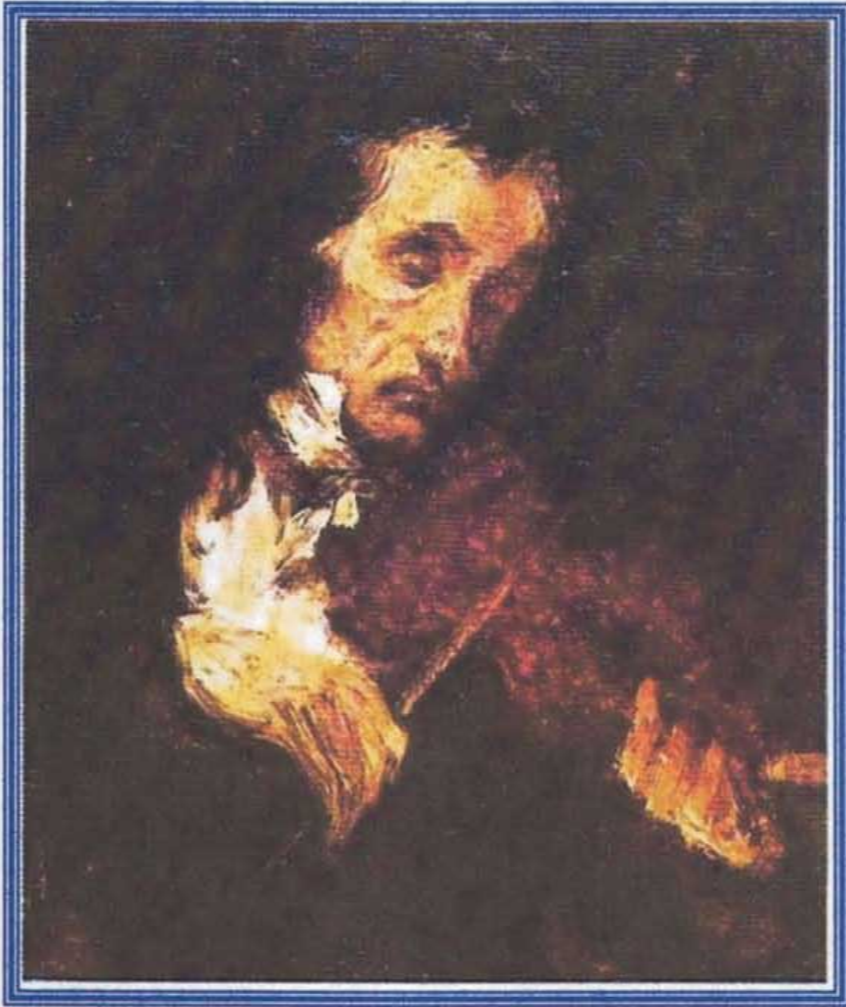
<sup>4</sup>Acciaccatura.- (it., de acciaccare= aplastar). Adorno musical que consiste en una, dos (doble acciaccatura) o tres (triple acciaccatura) notas ejecutadas antes de la nota real, que conserva su acento y casi todo su valor. En ocasiones, la acciaccatura se ejecuta simultáneamente con la nota real pero soltándola de inmediato. La acciaccatura se escribe con caracteres pequeños previa a la nota principal y a menudo lleva una raya en la plica.

<sup>5</sup>Stacatto.- Separado. Señala que las notas así marcadas (con puntos) deben tener una duración algo menor a la normal haciéndose una pequeña pausa entre ellas. Esto otorga a las notas del pasaje stacatto una definida individualidad. Es lo opuesto a *legatto*.

<sup>6</sup>Spicatto.- Separado. Técnica de arco que se usa para ejecutar pasajes rápidos en Stacatto. La parte del arco que cae sobre la cuerda es la comprendida entre el punto medio y el tornillo, separándola de la cuerda después de cada nota. *Ricochet*<sup>7</sup>.

<sup>7</sup>Ricochet.- (francés). Golpe de arco en stacatto consistente en atacar la cuerda con el tercio del arco más próximo a la punta, haciéndolo rebotar varias veces en conforme al peso natural del mismo arco -entre dos y seis veces- sobre la cuerda, que emite otras tantas notas en rápida sucesión, ello ha de hacerse en un único golpe de arco, es decir, sin cambiar la dirección en que se desplaza éste. También se le conoce con el nombre de *jeté* y *rebote*.

3. *Capricho XX en Re Mayor, Op. 1*  
*para Violín Solo.*



*Niccolò Paganini.*  
(1782 - 1840)

**3.- Capricho XX in D Major, Op. 1****Nicolò Paganini.**

(1782 -1840).

**3.1 Contexto histórico social:****3.1.1 El Romanticismo.**

Movimiento espiritual y artístico de la cultura occidental que surge a finales del siglo XVIII y culmina a mediados del siglo XIX. Supuso una nueva valoración de la conciencia subjetiva, en la que el sentimiento inspira una visión trágica de una realidad y una violenta pasión por la libertad; la conciencia individual se prolonga en la colectiva por medio del Nacionalismo.

En la literatura el Romanticismo alcanzó en Alemania (*Sturm und Drang*) su máxima expresión. Cabe mencionar, entre otros, a *Tieck*, *Novalis* y los *Schlegel* en Alemania; *Byron*, *Shelley*, *Walter Scott* y *Keats* en Gran Bretaña; *Chateaubriand*, *Hugo* y *Lamartine* en Francia; *Manzoni* y *Leopardi* en Italia; *Duque de Rivas*, *Zorrilla* y *Espronceda* en España, etc.

En el arte, se inscriben en el Romanticismo *Géricault*, *Goya*, *Constable*, *Turner*, et. En Música destacan: *Schubert*, *Schumann*, *Beriloz*, *Chopin*, *Liszt*, *Wagner*, *Brahms*, *Paganini*.

El adjetivo *Romántico* proviene de *Romance*, cuyo significado literario original es el de un cuento o poema medieval que trataba de personajes o sucesos heroicos, y que estaba escrito en alguna de las lenguas romances, es decir, las lenguas vernáculas descendientes del latín (<<romano>>). Los poemas medievales sobre el Rey Arturo se denominaban, por ejemplo, *romances artúricos*. Por consiguiente cuando comenzó a utilizarse la palabra *Romántico* hacia mediados del siglo XVIII, llevaba la connotación de algo remoto, legendario, ficticio, fantástico y maravilloso, mundo imaginario o ideal que contrastaba con el mundo real del presente. En esta connotación se funda la definición de Romanticismo dada por Walter Pater, como la <<suma de lo extraño a la belleza>>, y a ella se alude en la manifestación de lord Bacon, según la cual <<no hay belleza excelente que no tenga algo

*de extraño en su simetría*>>. A principios del siglo XVIII, el amanecer del espíritu romántico se manifestaba en un incipiente aprecio de los escenarios naturales salvajes y pintorescos y en la ampliamente difundida popularidad del <<jardín inglés>>, es decir, un jardín que diese la impresión de un lugar natural primitivo en lugar de otro cultivado y arreglado de modo formal. Otro signo, de alrededor de mediados de siglo, fue la transformación gradual de la palabra <<gótico>>, que pasó de ser un término injurioso a otro encomioso; la gente comenzó a descubrir belleza en las catedrales medievales, a admirarlas por su irregularidad y por la complejidad de sus detalles, tan diferentes de la simetría y sencillez de la arquitectura clásica. A cambio del gusto se vinculó el surgimiento de lo que ha dado en denominarse la novela gótica, que se inició en 1764 con *El Castillo de Otranto, de Walpole*.

El ambiente que prevalecía en la Europa de esa época, los hombres se encontraban a sí mismos dentro de clima social que condujo a sus naciones a apartarse del gobierno autocrático de las cortes principescas y a adentrarse en las reglas de participación democrática de la nueva clase media. Todo mundo estaba imbuido del deseo de participación, de liberación y de hermandad entre los hombres.

La conciencia creativa del artista romántico se inspiró en muchas fuerzas externas: la búsqueda de la libertad nacional y personal, el retorno a la naturaleza, la poesía, el primitivismo, la inocencia infantil, los pueblos oprimidos y sus destinos. Este nuevo conocimiento de sí mismo se veía, no obstante, coloreado por la desilusión. El idealismo revolucionario había fracasado, y la igualdad no había evitado la opresión. Cuando Napoleón, que se había declarado enemigo de la opresión y había sido el líder en la lucha por la libertad, la igualdad y la fraternidad, se proclamó emperador, *Beethoven* arrancó la primera página de su Sinfonía "Heroica", que dedicaba al "General Bonaparte", y sustituyó la frase "A la memoria de un gran hombre". El idealismo fracasado dio lugar a otro elemento importante en el arte romántico, el escapismo. Las novelas de *Walter Scott* y *Alejandro Dumas*, la música de *Beriloz* y *Mendelssohn*, la pintura de *Turner* y *Delacroix* y la poesía de

*Tennyson, Baudelaire y Rimbaud*, todas tenían en común un anhelo por lo exótico, por las tierras lejanas y las experiencias alejadas del tedio de la vida cotidiana.

El pasado, especialmente la Edad Media, ejerció fuerte atracción sobre los artistas románticos. Lo mismo que lo extraño, lo macabro y lo deformado, como se aprecia en los escritos de *Dostoyevski, Poe y Baudelaire*.

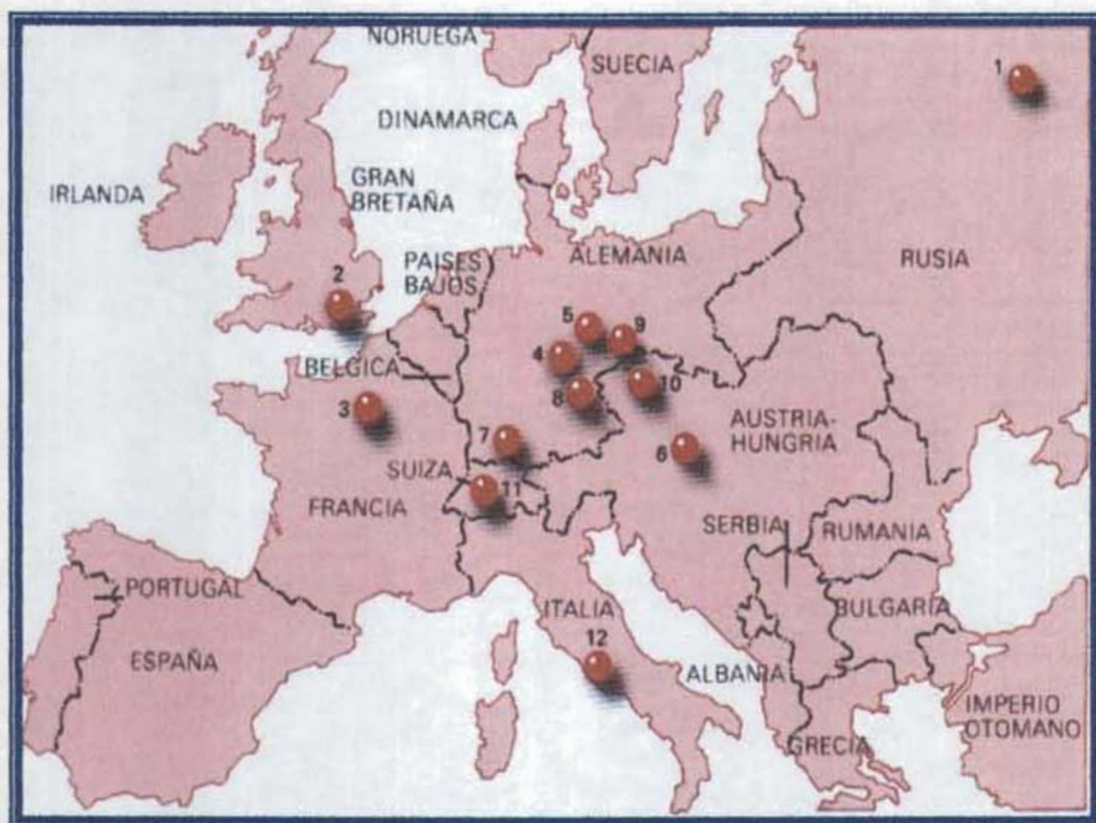


Fig. 1. Fronteras políticas de Europa a finales del siglo XIX, época en la que Alemania se convirtió en una sola nación. Los principales centros de actividad musical para los más destacados compositores románticos fueron:

- |  |                                    |
|--|------------------------------------|
| 1. Moscú: <i>Tchaikowsky</i> .                       | 7. Würtemberg: <i>Weber</i> .      |
| 2. Londres: <i>Mendelssohn, Weber, Chopin</i> .      | 8. Bayreuth: <i>Wagner</i> .       |
| 3. París: <i>Meyerbeer, Berlioz, Chopin, Liszt</i> . | 9. Dresde: <i>Wagner</i> .         |
| 4. Weimar: <i>Liszt</i> .                            | 10. Praga: <i>Weber</i> .          |
| 5. Leipzig: <i>Schumann, Mendelssohn</i> .           | 11. Suiza: <i>Wagner</i> .         |
| 6. Viena: <i>Schubert, Beethoven, Brahms</i> .       | 12. Roma: <i>Liszt y Berlioz</i> . |

### 3.1.2 El Romanticismo en la Música.

Música encuadrada en el movimiento romántico que convulsionó completamente la plástica y la literatura de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX al poner en primer término los sentimientos, las pasiones y lo exótico frente a la razón, la medida y el esteticismo del periodo clásico. Las primeras trazas de romanticismo pueden rastrearse en *Beethoven* y en *Schubert*, los elementos más inequívocamente románticos florecen del todo en compositores como *Schumann*, *Mendelssohn* y *Weber*. *Brahms*, *Wagner* y *Liszt* configuran un romanticismo tardío, si bien los estilos generales y el estilo musical que caracterizan la estética romántica se adentran incluso en el siglo XX con la música de *Mahler*, *Elgar* y *Sibelius*.

Una vez que *Haydn* y *Mozart* dejaron establecida la forma Clásica, los compositores empezaron a buscar nuevos caminos para ampliar los límites que toda forma desarrollada impone. Los compositores románticos tratan de expresar la emoción en forma más directa que como anteriormente se había considerado deseable. Esta evolución en la música se reflejaba también en cambios similares en la pintura y en la literatura, y era una consecuencia de las transformaciones que se producían en el pensamiento y en la política europea a finales del siglo XVIII y principios del XIX. La “*Era de las Revoluciones*”, entre 1789 y 1848, se identificaba con la participación activa de artistas e intelectuales. En Francia, escritores, pintores y músicos – entre ellos *George Sand*, *Baudelaire*, *Flaubert*, *Hugo*, *Rimbaud*, *Delacroix* y *Berlioz*, y los grandes pintores impresionistas de la segunda mitad del siglo – trataron de despertar a la sociedad contemporánea sacándola de su complacencia y materialismo.

En las obras del primer romanticismo, junto al tema de la “*vuelta a la naturaleza*” es también típica la preocupación por lo sobrenatural y lo exótico. A medida que los artistas van cultivando más y más la descripción del paroxismo emocional, se hacen más abundantes los poemas sinfónicos y las piezas de carácter.

El estímulo de la creación musical se hizo mucho más dependiente de las otras artes: prueba de ello es la enjundia literaria de los textos elegidos como

base de los poemas sinfónicos. Los primeros años del siglo XX asistieron a la aparición de un movimiento antirromántico definido, cuyas consecuencias fueron la pérdida de pujanza de la tradición romántica por un lado y la concreción de corrientes tales como el impresionismo y el expresionismo.

Durante la vida de Beethoven y con posterioridad, la orquesta se amplió para acomodarse a las nuevas formas de expresión. Aumentó el número de instrumentos de la sección de madera, y se obtuvieron muchas mejoras técnicas, especialmente en el accionamiento de los pistones, lo que perfeccionó tanto la entonación como la técnica. Se añadieron los trombones a la sección de metal, y en tiempos de Wagner se empezó a utilizar trompetas y trompas de válvulas. También se amplió la sección de percusión.

El nacimiento de la clase media después de la Revolución Francesa proporcionó una audiencia muy numerosa para los conciertos públicos. Estos tenían unos largos programas, de forma que a veces se incluían dos o tres sinfonías, algunos movimientos de otras obras, conciertos para solistas y oberturas.

Con la implantación de la gran orquesta sinfónica y la cada vez mayor complejidad de la música, los directores de orquestas se hicieron indispensables. En este período se produjo la sustitución de la primera figura de la orquesta por el director de orquesta tal como lo conocemos actualmente. Spohr, Weber y Mendelssohn fueron los instigadores de una tradición de disciplina en los ensayos, que hicieron de la orquesta el exponente más competente de las composiciones monumentales y llenas de dificultades que entonces se escribían. Berlioz, Liszt y Wagner, fueron directores de orquesta famosos en su época.

El Romanticismo fue un movimiento esencialmente germánico, pero su influencia se extendió por toda Europa. En diferentes sentidos, influyó en los principales compositores de ópera del siglo XIX y, sobre todo, en *Wagner* y *Verdi*. Al mismo tiempo, el sentimiento Nacionalista estaba empezando a incubarse, y muchos compositores trataron conscientemente de desarrollar las ideas musicales características de su propio país. En ningún otro lugar resultó esto tan evidente como en Rusia. El último compositor ruso que siguió la tradición alemana fue

*Tchaikowsky*, contemporáneo no obstante de los primeros compositores nacionalistas rusos. En el movimiento romántico podemos observar dos tendencias, que persisten una al lado de la otra. Una es la expansión de la forma, que se aprecia en las grandes sinfonías de *Bruckner* y *Mahler*, y la otra es la batalla por conseguir una forma de expresión más concisa, que sobre todo se pone en evidencia en algunas piezas para piano, en especial en las últimas obras pianísticas de *Brahms*. De la preferencia romántica por las melodías llenas de lirismo surge un mayor interés por el color orquestal y por la textura sonora en sí misma, lo que conduce a un rompimiento con las viejas estructuras en forma sonata. Este nuevo interés fue explotado plenamente, más tarde, en las obras de los compositores “impresionistas” franceses.

El impresionismo se encuentra al final de un largo viaje que se inicia con la unión de la poesía y la música (cuyo ejemplo es el *Lied*), pasa por la unión entre literatura y música (expresada en el *poema sinfónico*) y culmina con la unión de la poesía, la pintura y la música. Esta fusión final expresa en el máximo grado los ideales románticos de unidad y hermandad.

## 3.2 Nicolò Paganini.

### 3.2.1 Datos biográficos de Nicolò Paganini.

Nació en 1782 y muere en 1840. Virtuoso del violín y compositor italiano. Estudió con *Giacomo Costa* y efectuó su primera aparición en público en 1794. Su gran maestría técnica y el empleo de efectos como los armónicos artificiales, múltiples golpes de arco y pizzicato asombraron a cuantos lo escucharon, por lo que fue considerado el más grande violinista del siglo XIX. *Beriloz* escribió para él la Sinfonía “*Haroldo en Italia*”, pero Paganini nunca la tocó; entre sus obras se encuentran los “*Veinticuatro Caprichos*” (1801-1807), uno de los cuales sirvió de tema para variaciones de *Brahms*, *Rachmaninov* y otros compositores. El “*Carnaval de Venecia*” (1829), doce conciertos para violín y guitarra, y seis conciertos para violín. Se le reconoció una gran y peculiar personalidad durante su



época; se decía que tenía pacto con el diablo, y no fue enterrado en sagrado hasta cinco años después de su muerte.

La infancia de Nicolò Paganini puede asemejarse a la de otro niño prodigio dominado por un padre con aspiraciones excesivas: la del compositor austriaco *Wolfgang Amadeus Mozart*.

En efecto, sus primeros años de vida transcurren bajo el duro sometimiento al estudio prolongado y diario del violín. Después de ésta dedicación exclusiva al instrumento, consigue dominarlo por entero y con tan solo 13 años de edad alcanza una inmejorable técnica y brillantez que rebasan los límites del virtuosismo. Su carrera concertística es imparable ya una vez lejos del yugo paterno. A partir de ahí el artista despliega una intensa actividad de giras por Europa que eran vividas como verdaderos acontecimientos culturales. El efecto que causaba entre el público era tan asombroso que llegaba a impresionar no solo a melómanos sino también a músicos ya consolidados de la época tales como *Chopin, Schumann, Schubert* o *Liszt*. Al parecer no era solo su dominio técnico o interpretativo lo que sorprendía sino toda una serie de gestos y maneras que transformaban al violinista durante su actuación. Prueba de éste magnetismo tan evidente era toda una puesta en escena que él mismo creaba para dar color a sus peculiares recitales. Así, con éste contexto, encontramos la interesante cita de *Heinrich Heine* (en "*Noches Florentinas*") que sirven de manifiesto para acercarnos a éste mito del violín: "...*los sonidos del violín se hicieron cada vez más tempestuosos y osados, en los ojos del espantoso intérprete brillaba un ansia de destrucción tan burlona, y sus delgados labios se movían de modo tan lúgubramente agitado, que parecía como si murmurara antiquísimas y malvadas palabras mágicas para conjurar la tempestad y desencadenar los espíritus malignos que yacen atrapados en las profundidades abismales del mar*" ...



Hay que considerar muy especialmente su visión nueva sobre el violín: A través de ésta explosión de recursos técnicos y melódicos llenos de brío y energía busca una imitación de la más amplia gama de sonidos naturales. Es decir, el fin es el Arte, y con éstos medios circenses de que a veces se sirve, intenta plasmar la esencia de su creación, de su verdad musical.

No debemos olvidar parcelas relacionadas con la música de cámara, a la que Paganini se siente tan íntimamente ligado (cuartetos de *Haydn*, *Mozart*, *Beethoven*...). Era tanta su personalidad creativa y artística, y tan descomunal su poderío sobre el instrumento, que se ha creído ver en él la imagen del mismísimo demonio.

En torno a ello han circulado varias leyendas de carácter diabólico así como opiniones tan válidas como las del propio Goethe: ...*"En Paganini se revela en grado extremo el demonismo"*... Lo que sí es demostrable, al margen de la mera opinión, es el sentido revolucionario con que irrumpe en el campo instrumental de la historia de la música, con todo lo que ello conlleva en el terreno interpretativo y emocional. Se podría establecer sin vacilar un antes y un después con relación al músico italiano. Las salas de concierto vibraron con su calor humano. El público llegaba a conectar directamente con la música que emanaba de su relevante carisma y sentido musical. Entonces, la interpretación triunfaba plenamente en toda la extensión de su palabra produciendo en el oyente la catarsis.

Paganini dispone de dotes físicas y dinámicas excepcionales, que le permiten inventar y superar dificultades ejecutivas excepcionales también en edad bastante avanzada. En las críticas dedicadas a sus conciertos vuelve siempre, con términos de notable admiración, la consideración de la extraordinaria pureza y distinción con que sabe observar los sonidos, incluso durante las más complicadas acrobacias. Jamás traiciona el esfuerzo. Y estos elogios le son dirigidos especialmente durante la *"tourné"* efectuada en los mayores países europeos entre 1828 y 1834 cuando, hallándose ya en pleno desarrollo la contienda romántica, la mayoría de las personas de la cultura media sólo captaban los aspectos más

espectaculares. Paganini entusiasma por que se presenta como el genio desordenado y porque posee unas notabilísimas dotes de histrionismo. Es pálido, enjuto, desgalichado, con largos cabellos desmelenados que ondean a cada uno de sus movimientos. Eleva el instrumento al cielo cuando se remonta hacia las notas altas de la prima. Se doblega hacia el suelo cuando toca en el bodón. En el momento en que desmañadamente se inclina para dar las gracias, parece que su osamenta se descoyunte. Corre la voz de que si su técnica es tan perfecta es por haber podido ejercitarla mañana y tarde ininterrumpidamente, durante los cuatro años que pasó en la cárcel por haber dado muerte a una mujer. Se le atribuyen amantes ciertas e imaginarias, princesas y bailarinas, damas de la nobleza y prostitutas. *Paganini* es un gran espectáculo y, por añadidura, un violinista de habilidad sorprendente.

Es muy probable que sus éxitos sean debidos a éstas razones. Y el mismo artista, con un comportamiento de calculada extravagancia, acredita esta imagen de sí mismo para asegurarse el consenso de los oyentes. *Beethoven* había perseguido el propósito de sustraer a los compositores de la protección paternalista de las cortes y de los nobles promoviendo la libre organización de conciertos de pago. Este sistema, basado en la ley de la oferta y la demanda, había resultado más eficiente solo para aquellos compositores que eran, al mismo tiempo, virtuosos y directores de orquesta. Muchos se convirtieron en ello para sobrevivir y, una vez entrados en el sistema, quedaron aprisionados por sus reglas férreas, convirtiéndose cada vez más en virtuosos y directores de orquesta y cada vez menos en compositores.

Lo demuestra la farragosa y pletórica producción de Paganini en la que se alternan el arte y el ejercicio. Es evidente que muchas composiciones del violinista se han propuesto exclusivamente la finalidad de arrancar el aplauso. El autor tiene conciencia de ello y se niega a publicar una gran parte de sus obras, reservándose el derecho de revisarlas y reordenarlas cuando disponga del tiempo y de la serenidad indispensables. Pero la muerte llegará antes, truncando su carrera en 1840 en Niza.

Esta negativa en divulgar tantas composiciones aclamadas y, por ello, buscadas responde al temor de ser saqueado por violinistas de poca monta o por editores piratas; pero nace fundamentalmente de los escrúpulos de una conciencia crítica que se resiste a reconocer a un histrión. Paganini sabe en cambio que la superación de las dificultades ejecutivas sólo se impone cuando viene motivada por una auténtica necesidad de expresión; de no ser así, se convierte en exhibicionismo. El virtuoso se hace diabólicamente exhibicionista ante aquellos auditores de pago que así lo quieren; pero, en sus obras significativas, no teme el ser estupendamente sencillo.

La primera afirmación de Paganini sobre su instrumento está constituida por el descubrimiento del justo valor tímbrico de las cuatro cuerdas. Aunque a ésta afirmación, que anticipa la búsqueda de *Beriloz* se le da generalmente una interpretación de tipo restrictivamente virtuosístico sobre la base de una anécdota probablemente propagada o al menos amplificada por el propio violinista.

En 1806 *Elisa Baciocchi*, hermana de *Napoleón y Princesa de Lucca*, nombra a Paganini primer violinista de corte, director de la orquesta y capitán de los gendarmes (entre estos cargos es posible que se incluyera también el de amante de la misma princesa, pero no es seguro). Pero he aquí que el violinista, al año siguiente, se enamora de una dama de la corte que, al parecer, le corresponde.

...*"Un día – cuenta el mismo Paganini – prometí sorprenderla en el primer concierto con una galantería musical, que hiciese alusión a nuestras relaciones de amistad y de amor. Al mismo tiempo hice anunciar en la corte una novedad bajo el título de "Escena Amorosa". La curiosidad general se sintió vivamente excitada, pero ¡cuál no sería el estupor de la sociedad viéndome entrar con un violín de dos cuerdas! Sólo había dejado el sol y la primera cuerda; ésta tenía que expresar los sentimientos de una joven, aquél prestar su voz a un amante apasionado. Mediante este recurso establecí una especie de diálogo tierno y sentimental, en el que a las más dulces palabritas seguían los transportes de celos. Eran acordes ora insinuantes, ora plañideros, eran gritos de alegría, de cólera, de dolor y de felicidad. Se acababa, naturalmente, con una reconciliación y los dos amantes, más*

*enamorados que al comienzo, ejecutaban un "paso a dos" que acababa con un brillante "final". Esta escena hizo fortuna; no hablo de las miradas que la dama de mis pensamientos dejaba caer sobre mí. La Princesa Elisa, después de haberme prodigado los mayores elogios, me dijo con mucha gracia: "Habeis hecho lo imposible con dos cuerdas: ¿por ventura a vuestro talento no le bastaría con una sola?" Prometí hacer el experimento pronto. Esta idea sonreía a mi imaginación y algunas semanas más tarde compuse para el bordón una sonata a la que titulé Napoleón y que interpreté el 26 de Agosto delante de una corte numerosa y brillante. El éxito superó en gran medida todas mis esperanzas; el porqué de mi predilección por el SOL comienza aquel día"...*

Resulta de esta pintoresca narración, que las dos cuerdas del violín adoptadas son "*personificables*". Pero además de la versión anecdótica, acreditada con complaciente histrionismo por el propio *Paganini*, el episodio es susceptible de una versión más propiamente musical.

En aquellos años el violinista persigue una triple línea de



investigaciones ya que, sentado el diverso valor tímbrico de cada cuerda, tres son las direcciones abiertas: o se emplea una sola cuerda para expresar una imagen musical que viene exaltada por su timbre, o se emplean más cuerdas con sus correspondientes timbres, concertándolos de manera que cada uno de ellos asuma su específico valor expresivo en un diálogo, o se emplean las cuatro cuerdas para un discurso homogéneo, acoplando en tal caso las singularidades tímbricas. Para que

cada una de las tres soluciones aparezca netamente en su valor expresivo se necesita, naturalmente, la ejecución de un virtuoso excelso; pero en tal caso el virtuosismo está orientado esencialmente hacia una finalidad expresiva.

La "elección" de una cuerda no es un hecho nuevo en la historia de la música. Por ejemplo, en el "Largo" del Invierno de *Vivaldi* el tema del solista viene ejecutado sobre la segunda cuerda. Pero tras la repetida experiencia de *Paganini* esta posibilidad de elección tímbrica se institucionaliza: al comienzo del final de la *Quinta Sinfonía de Tchaikowsky* los violines suenan, al unísono con los violoncellos, sobre la cuarta cuerda; en el Retablo de *Maese Pedro de Manuel de Falla* hay un solo de violín sobre la tercera cuerda con sordina cuando *Melisendra y Don Gaiferos* toman el camino de París. Paganini explora la realidad sonora del violín tal como Beriloz explorará la de la orquesta: individualiza todos los sonidos, todos los timbres, todos los efectos de los que es capaz el instrumento y estudia sus posibles relaciones con vistas a un resultado expresivo. El virtuosismo se ve trascendido. La permanencia del violinista en la corte de Elisa Baciocchi que, elevada al rango de gran duquesa, se había entre tanto trasladado a Florencia, dura hasta 1809. Desde aquel año Paganini se dedica exclusivamente a la libre actividad de compositor y de concertista, tal como señala el espíritu de los tiempos nuevos en que vive.

Sus relaciones con una menor de edad, Adriana Cabaña, le conducen ante un tribunal. Sus peregrinaciones italianas y europeas son frecuentemente turbadas por desventuras femeninas y otros incidentes, de modo que el abogado L. G. Germi, que le asiste en estos trances, acaba por convertirse en su confidente y en su amigo. El violinista se ve frecuentemente obligado a escribirle; la correspondencia, con el paso de los años, se irá convirtiendo en una cordial costumbre y acabará por construir la más amplia documentación sobre la agitada vida del artista.

Nicolò Paganini es un caso sin precedentes. Su fama de violinista más que prodigioso, dejó muy atrás a la de los que lo precedieron, músicos de gran valer como Arcángello Corelli, Giuseppe Tartini, Pietro Locatelli..., quedaron relegados como intérpretes con la aparición de Nicolò Paganini. Su nivel técnico nunca fue alcanzado y aún hoy es difícil de imaginar. Tocaba *pizzicatos con ambas manos*, ejecutaba los *armónicos* sorprendentemente perfectos siendo éstos un efecto

acústico difícil de lograr en dos cuerdas indistintamente, los permanentes cambios de tonalidad, los *solos en una sola cuerda* y muchos otros procedimientos, lo transformaron, con respecto a sus pares, en algo inigualable en su virtuosismo. Desde muy niño, en toda su adolescencia y en su juventud estudiaba incansablemente.

El prestigioso músico e historiador *Harold C. Schonberg* nos ofrece una semblanza desde su porte y desde su actitud ante el público en sus conciertos: *... "Su figura lucía desgarbada ante el escenario; tenía un cuerpo extremadamente delgado, cabellos largos y una manera desmañada de ejecutar. Siempre tenía el codo pegado al cuerpo y solo movía la muñeca para accionar el arco del violín. Durante las ejecuciones solía agitar el arco haciendo muecas. (cuando tocaba en privado no recurría a éstas cabriolas)...* Nos sigue contando Schonberg:



*... "El magnetismo de Paganini provenía de su extraña personalidad que producía un estremecimiento en el público cuando hacía su aparición. Su figura espectral y maliciosa le daba un aspecto calavérico. Era un genio misterioso envuelto en insólitas historias, como la que le atribuía haber hecho un pacto con el diablo o la que decía que había estado largo tiempo en la cárcel... Cuando el joven pianista Franz Liszt lo escuchó quedó deslumbrado. Fue cuando decidió transcribir para piano algunos de los "Caprichos" del famoso violinista... no tanto por la profundidad musical, sino por la magia de su virtuosismo. También impresionó al representante más importante –en criterio personal– del romanticismo: Robert Schumann, él adaptó para el piano los "Caprichos de Paganini".*

*Mendelssohn comentó: ...“Tan original, tan único que haría falta un análisis exhaustivo para poder explicar su incomparable forma de tocar”...*

Pasó mucho tiempo antes de que Paganini saliera de Italia. Nació en Génova el 27 de Octubre de 1782. Su familia era pobre y recibió las primeras lecciones de su padre. No existen pruebas de que haya asistido a la escuela. A los siete años comenzó a estudiar con un violinista de la orquesta local. Tuvo luego otros maestros, también locales. A los doce años Paganini ya actuaba en público y componía. En muchos aspectos fue un autodidacta. El violinista que más influyó sobre él fue August Frédéric Durand, músico franco-polaco, cuyo verdadero apellido era Duranowsky, que poseía una excelente técnica. Paganini lo escuchó y quedó impresionado. También se sintió atraído por la guitarra y se convirtió en un experto guitarrista. Después pasó a integrar una orquesta. En 1801 fue primer violín de la orquesta de Lucca. Era un joven despreocupado; se dedicó al vino, las mujeres y el canto, y contrajo sífilis. G.I.C. de Courcy, en su prolija biografía menciona que a Paganini le interesaban sin duda las mujeres pero que no era el gran amante que describe la leyenda. Un crítico de *All the Year Round* de Londres escribió: “No es común ver un vampiro en medio de la orquesta y nunca un hombre pareció más fantasmal que él”. Paganini se encargaba de fomentar las leyendas que se tejían en torno de él. Quizá no era culto, pero era astuto y sabía cómo explotar la publicidad que lo rodeaba. La gente creía sobre todo en su pacto con el diablo. ¿Cómo podría sino, ejecutar el violín de esa manera demoníaca? Nadie había explotado los recursos del violín como él. Obviamente recibía ayuda exterior. Cuando Friedrich Wieck escuchó a Paganini en Leipzig, se sorprendió no sólo de su musicalidad sino también de su virtuosismo: *“Nunca ha logrado un cantante conmoverme tanto como un adagio interpretado por Paganini. No ha existido artista alguno tan grande e incomparable como él en los distintos géneros”*. Aún aquellos que rechazaban su música, debían reconocer que, como intérprete, era único. Por ejemplo, el gran violinista Ludwig Spohr, afirmó que su música poseía cierta genialidad pero carecía de gusto. Sin embargo, su técnica lo deslumbró: *“Su mano izquierda y su afinación me dejaron atónito”*. Moritz



Hauptmann, de Leipzig, dijo que Paganini le producía “aversión” pero que “ninguno de nuestros intérpretes puede competir con él en cuanto a brillo y técnica”. El bueno de Moscheles quedó deslumbrado en un comienzo, pero luego opuso reservas:

*...Al principio, mi sorpresa y admiración fueron infinitas; su velocidad, sus tonos flautados, su don para fusionar y embellecer temas sumamente heterogéneos; todas estas manifestaciones de genialidad obnubilaron mi percepción musical de tal manera que, durante varios días, mi cabeza parecía dar vueltas... Sin embargo, ahora, que lo he escuchado con frecuencia, todo ha cambiado; en todas sus composiciones descubro los mismos efectos, lo que revela una pobre inventiva... Añoro la seriedad de Spohr, la potencia de Baillot y hasta la mordacidad de Mayseder...*

En los últimos años, la medicina se ha interesado mucho en él. Algunos especialistas sustentan la teoría de que padecía del síntoma de *Marfan*, que afecta los tejidos conjuntivos y que le permitía estirar los dedos de la mano izquierda de una manera anormal. Pero los doctores Richard D. Smith y John W. Worthington, en la edición del 13 de marzo de 1967 del *Journal of the American Medical Association*, citaron un artículo aparecido en *The Strad*, en el que se afirmaba que los moldes de yeso que se habían tomado de las manos de Paganini indicaban que éstas eran de un tamaño normal. Un violinista alemán, Carl Guhr, escribió sobre Paganini en la década de 1830 diciendo que tenía una destreza inexplicable en la mano izquierda. Paganini podía expulsar simultáneamente cuatro do, mi y fa bemoles. Ello requiere una extensión fuera de lo común. ¿Cómo lo lograba? En su época se dijo que podía hacerlo porque tenía un pulgar extraordinariamente flexible. Los anatomistas que examinaron la mano izquierda de Paganini se sorprendieron al comprobar que podía doblar su pulgar hacia atrás hasta tocar el dedo meñique. Eso, unido a los años de práctica, hizo que el Dr. Bennati de París llegara a la conclusión de que: “Su mano izquierda no es desproporcionada pero su posibilidad de extensión es doble por la elasticidad de todas sus partes”. Los doctores Smith y Worthington afirmaron que Paganini sufría de una enfermedad del tejido conjuntivo, que no era el síndrome de Marfan. “La hiperextensibilidad de sus articulaciones es propia de Ehlers-Danlos...

El alcance extraordinario de sus dedos era posible porque su tejido conjuntivo era anormal". El Ehlers-Danlos era el menor de sus males. Ningún músico ha padecido tantas enfermedades como Paganini. Tuvo el sarampión a los cuatro años y estuvo muy grave. Sufrió de escarlatina a los cinco años y de neumonía a los catorce. En su juventud padeció de colitis crónica y de una tos persistente que lo aquejó durante toda su vida. En 1832 tuvo una hemorragia pulmonar, estando en París. Su piel era sumamente sensible y transpiraba en exceso, por lo que debía usar permanentemente ropa interior de frisa. Padecía de insomnio, su vista era precaria y debía usar gafas oscuras. Tenía hemorroides, estenosis rectal y reumatismo. También un absceso en el maxilar. Contrajo sífilis y a la infección del maxilar, perdió toda su dentadura. Tenía problemas de próstata y debía ser sometido con frecuencia al cateterismo, ello le produjo una infección en la vejiga. En los últimos años de su vida perdió la voz como consecuencia de tuberculosis de laringe. También tuvo tuberculosis en el maxilar. Visitó médicos y curanderos y bebió toda clase de medicamentos, buscando siempre una curación mágica, y algunos sólo lograron empeorar su estado. Tenía la manía de ingerir laxantes, algunos lo llevaron al borde de la muerte.

Obtuvo un Guarnerius entre 1802 y 1804. Según dijo Paganini, había pertenecido a un hombre de negocios que se lo prestó para un concierto. Cuando escuchó tocar a Paganini, se negó rotundamente a que se lo devolviera. Cuando Paganini comenzó a ganar dinero, empezó a coleccionar violines y, a su muerte, poseía una espléndida colección de instrumentos de Cremona. A comienzos del siglo XIX ya eran muy costosos. Paganini no ganó mucho dinero de inmediato. Como miembro de la orquesta de Lucca recibió al principio 12 scudi (unos 15 dólares) por mes, llegando luego a los 28 dólares. También obtenía alguna suma adicional con los conciertos que ofrecía. Pero el joven Paganini no nadaba en la abundancia. Cuando el joven Franz Liszt lo escuchó, fue una revelación. Liszt decidió hacer en el piano lo que Paganini hacía con su violín. Pero Liszt no fue el único deslumbrado. También impresionó a Robert Schumann, que adaptó los Caprichos de Paganini para el piano. Y a Heinrich Heine, no sólo gran poeta sino brillante crítico musical. Mendelssohn estaba fascinado: ...*"tan original, tan único, que*

*haría falta un análisis exhaustivo para explicar su estilo*". Debemos decir que una obra de Paganini, en especial, ha hipnotizado a los compositores de varias generaciones; se trata del famoso Capricho No.24. Liszt y Schumann escribieron una serie de variaciones sobre el mismo y también lo hicieron Brahms, Rachmaninoff, Lutoslawski y numerosos compositores menores.

En el invierno de 1832, ya moribundo, Paganini se dirigió a Niza. Se negó a ser asistido espiritualmente por un sacerdote y, cuando murió, el 27 de Mayo de 1840, el obispo rehusó el permiso para su entierro. ¿Acaso no había hecho Paganini un pacto con el diablo y se había negado a recibir los sacramentos? El ataúd de Paganini fue depositado en un sótano, donde permaneció durante varios años. Su leyenda siguió viva. En 1845 fue enterrado en su villa y en 1876, sus restos fueron llevados a Parma. Al morir, poseía veintidós instrumentos de Cremona. Donó su violín favorito, el Guarnerius, que él denominaba "El Cañón", a Génova, donde se encuentra el Palazzo Civico. En 1982, cuando se cumplió el bicentenario de su nacimiento, el instrumento fue llevado a Nueva York para que Salvatore Accardo, el violinista italiano, lo usara en ocasión de un concierto ofrecido en el Carnegie Hall. Los vendedores de violines y muchos violinistas estaban aterrados. El irremplazable instrumento podía extraviarse o ser robado. Podía sufrir algún daño. Podía perderse si el avión que lo transportaba caía al vacío.



*Joseph Guarnerius del Gesù fecit Cremona 1742. "Il Cannone"*

### 3. 3 Análisis Estructural:

#### 3.3.1 Los Caprichos.

Las investigaciones de Paganini se hallan contenidas en “*Veinticuatro Caprichos*”, en los que el violinista probablemente comienza a trabajar en un periodo de aislamiento que va de 1798 a 1802. En 1818 se publica la colección. Desde luego, él no es contrario por principio a la divulgación de sus más preciosas y más padecidas composiciones, con tal que las sienta definitivas, como es el caso de los *Caprichos*, síntesis elevadísima de una inquieta e insatisfactoria exploración. En sus conciertos Paganini no incluye nunca los *Caprichos*; los maliciosos insinúan que ni él mismo es capaz de ejecutarlos. Por lo contrario el violinista, quizás sin darse exactamente cuenta de ello, siente que en alguno de sus pentagramas el discurso es demasiado sutil y hermético para que sea comprendido por todos y en público quiere jugar tan sólo con naipes descaradamente seguros. Por ejemplo, Michelangelo Abbado asegura que en el *Agitato en la menor, op. 5*: ...“*el golpe del arco original resulta tan difícil debido a su irregularidad (tres notas saltadas ‘abajo’, contra una aislada ‘arriba’) que incluso los mejores violinistas actuales lo transforman casi siempre en un brinco*”...

Cuando Paganini alcanza el apogeo de su fama, algunos bien informados aseguran que para tocar de manera tan sorprendente ha vendido su alma al diablo. Otros creen saber que las cuerdas de su violín se han fabricado con tripa del último Papa fallecido o algunos otros piensan que las cuerdas fueron fabricadas con las tripas de la mujer que asesinó. Se respira un aire sulfúreo alrededor de éste violinista de los ojos endemoniados. En cambio, saliendo de un concierto suyo, Schubert, que posee una aguda sensibilidad, confiesa haber escuchado a un auténtico ángel. El desgraciado compositor vienés da en el clavo de la verdad. Paganini tiene su propia visión de la condición humana y la transfiere a la música dolorosamente. Aún pasando de un triunfo a otro, es un individuo lacerado por el contraste entre una existencia efectivamente vivida, angustiada, turbulenta, apremiante, que le impulsa a

correr hasta el último aliento, y un ideal de vida serena, idílica, que –continuamente soñado y esperado– permanecerá siempre alejado de la realidad. Esta laceración viene representada en no pocas composiciones por el contraste entre los vuelos acrobáticos, que cortan el aliento, y las límpidas melodías de los ritmos distendidos cargados de una dulzura imposible: es el momento angélico, percibido por Schubert.

Estableciendo relaciones de precisión absoluta, Paganini logra caracterizar la voz del violín con los más delicados matices: en el *Capricho no. 9*, llamado “*de la Caza*” –una de sus obras maestras– se encierra un mundo aéreo e intangible de fábula, el paraíso perdido de los sueños, a través del sonido de las flautas y de las trompas que ha creado por la alternancia de las terceras con las quintas y las sextas. El magisterio técnico se convierte en poesía. La “*Caza*” tiene el bien templado esplendor de una octava de Ariosto.

El mito prohibido del torbellino de la vida, que es una trágica y vana repetición sin conclusiones (*el Moto Perpetuo en Sol Mayor*), es el tema central de la Fantasía de Paganini: un tema típicamente romántico, así como romántico es su esfuerzo constante para vencer los límites del instrumento. Y en el vasto complejo de sus composiciones, junto a la poesía de lo inasequible, subrayada en algunos momentos por frenéticos arrebatos puede descubrirse, entre las baratijas del declarado molde virtuosístico, otra vena de poesía más secreta y casi enmascarada, que aún está por descubrir enteramente: es la poesía del artista que se enfrenta con la materia de su instrumento para hacerla vibrar como vibran sus nervios, para que sea tan sensible como lo es su epidermis, para darle una circulación sanguínea como la que tiene su cuerpo.

Las exaltaciones del virtuosismo se convierten entonces en el lenguaje de una desesperación sorda y celosa que desearía transmitirse al objeto y en cambio ha quedado trágicamente oprimida en el individuo. Entonces el testimonio virtuosismo parece como el desahogo de una impotencia interior que no encuentra solución en el canto desplegado. Cuando se enfrenta con el segundo tema, Paganini siente la necesidad de apoyarse en un terreno más amplio y lo encuentra en la orquesta. Un ejemplo luminoso de éste momento es el “*Concierto No.2 para Violín y*

*Orquesta en mi menor*", llamado "*della Campanella*", en el que el virtuoso se reconoce como proscrito en sí mismo y alentado tan solo por el tintineo de una campanilla.

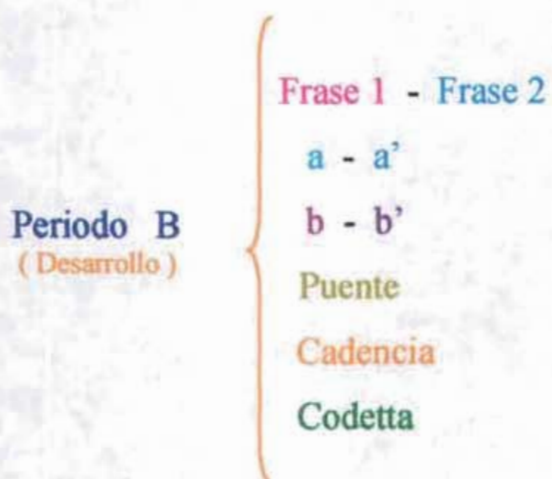
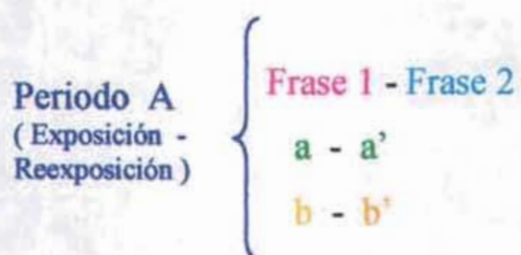
En la imagen de Paganini legada por los crónicas de la época a las generaciones posteriores y sustancialmente respetada por éstas hasta hoy en líneas generales, la estatura del virtuoso prevalece netamente sobre la del compositor, si bien la tradición violinística sigue refiriéndose continuamente a sus obras como a un punto de arranque (lo que no consiente, por ejemplo, uno de entre sus predecesores más directos, el bergamasco *Pietro Locatelli*, autor también de *Veinticuatro Caprichos ad libitum*). Rousseau en su "*Diccionario de la Música*" escribió acerca de los "*Veinticuatro Caprichos de Paganini*": ..."*Son una especie de música libre en la cual el compositor, sin sujetarse a ningún tema, expresa su talento*"... También compuso *Seis Conciertos para Violín y Orquesta*, además de música para Violín y Guitarra.

En cuanto a su aportación a la mecánica del violín, es bastante significativa, destacando su exploración en el campo de los *armónicos*, de las *dobles cuerdas*, *pizzicatti de la mano izquierda*, amplia paleta de *staccati* y otras innovaciones que incluso van más allá de la escuela tradicional. En conclusión, Paganini desarrolló globalmente las *posibilidades polifónicas* de dicho instrumento.

Todos éstos hallazgos son plasmados en su interesante y valiosa producción. Así destacan sus famosos "*24 Caprichos para Violín solo Op. 1*", su densa integral de *Conciertos* y las diversas colecciones de *Sonatas* donde el talento y el ingenio creativos protagonizan sin temor. A través de éste breve repaso a la figura de Nicolás Paganini, nadie puede poner en tela de juicio su celebridad como músico y divo del violín, ni tampoco dudar sobre el papel que desempeña el intérprete como eslabón imprescindible en la cadena sonora.

## 3.3.2 Análisis del Capricho XX en D Mayor, Op.1 de Nicolò Paganini.

Se trata de una forma Binaria Simple: A - B - A.



38

XX

PERIODO A

Allegretto *4 3 3*

**a**

**a'** *dolce*

**b**

**b'**

*Fine*

1

9

18

Fr a s e 1

Fr a s e 2

PERIODO B

**a**

**a'**

**b**

**b'**

**c**

**Ruente**

**Cadencia**

**Codetta**

*D.C. al Fine*

25

29

33

38

43

48

52

Fr a s e 1

Fr a s e 2



Compás en 6 / 8 Allegretto.	<b>Periodo A.</b>	
	<b>Exposición / Reexposición.</b>	
No. de Compás:	1 - 16	17 - 24
E S T R U C T U R A	<b>Frase 1</b>	<b>Frase 2</b>
	<p>Comienza con un “<i>dolce</i>” en el I grado (Tónica) de D Mayor. Durante todo el <b>Periodo A</b> se presenta la <b>Exposición</b> y posteriormente la misma será la <b>Reexposición</b>. A todo éste <b>Periodo A</b> se le podría tomar también como <b>Introducción</b> en la cual el violín, conjuntado la melodía con el bajo continuo (re) produce una imitación de una Gaita. En la <b>Frase 1</b> se encuentran un tema <b>a</b> (de los compases 1 al 8) y en los últimos compases de éste tema <b>a</b> (compases 7 y 8) existe un pequeño cambio para dar paso al segundo tema <b>a'</b> que es exactamente igual al tema <b>a</b>. El tema <b>a'</b> se encuentra desde los compases no. 9 al no. 16 y también, al igual que en el tema <b>a</b> los dos últimos compases difieren un poco solamente para dar paso al siguiente tema <b>b</b> y <b>b'</b> de la siguiente <b>Frase 2</b>.</p>	<p>Está formado por dos temas: <b>b y b'</b> iniciando en un <i>forte</i> (<i>f</i>) en acordes paralelos en I (tónica) y continuando siempre con la nota de Re como bajo continuo o nota pedal y de ésta manera da el efecto de Gaita. Continúa con la misma figura rítmica de la <b>Frase 1</b> (negra con puntillo y grupo de tres octavos) aún en los acordes hasta terminar de ésta manera la <b>Frase 2</b>.</p>
Región Tonal:	I ( Tónica de D Mayor ).	I ( Tónica de D Mayor ).

Periodo B / Desarrollo.					
No. de Compás:	25 - 32	33 - 43	44 - 47	47 - 52	53 - 57
ESTRUCTURA	Frase 1	Frase 2	Puente	Cadencia	Codetta
		<p>Comienza en Tempo Leggero. Está conformada por dos partes: <b>a</b> y <b>a'</b> las cuales, durante los dos primeros compases y 4 y medio tiempos son exactamente iguales rítmica y melódicamente, ya en los tres últimos 16<sup>vos</sup> de los compases 27 y 31 continúa con el mismo ritmo pero las notas cambian, de ésta manera se da paso de <b>a - a'</b> a la <b>Frase 2</b> después de hacer una repetición. Se presentan grupos de 6 notas de 16<sup>vos</sup> donde la primera nota lleva un trino corto ligado a las dos notas siguientes, los tres consecuentes 16<sup>vos</sup> de cada grupo son con puntillo de disminución, terminando cada parte en tres acordes octavados en octavos.</p>	<p>Contiene tres partes: <b>b - c - b'</b>, <b>b</b> está formado por grupos de seis 16<sup>vos</sup> y en el primer grupo la primera nota lleva un trino corto ligada a los siguientes dos 16<sup>vos</sup>, después tres 16<sup>vos</sup> sin ligadura y con puntillo de disminución durante el primer compás, el 2º compás inicia con la misma figura rítmica en <i>mf</i> (mezzoforte) y el 4º, 5º, y 6º tiempos son en tres octavos en <i>forte</i> (comp. 33, 34, 35 y 36). La parte <b>c</b> (comp. 37, 38 y 39) sobre la II y IV cuerdas, las dos primeras notas son ligadas y cuatro con puntillos de disminución. La parte <b>b'</b> presenta nuevamente la misma figura rítmica de <b>b</b> con un trino en la primera nota y ligada a los dos sig. 16<sup>vos</sup>, tres 16<sup>vos</sup> con puntillo de disminución y tres octavos con puntillos sin ligaduras (comp. 40, 41, 42 y 43).</p>	<p>El <b>Puente</b> continúa durante los 2 primeros compases (nos. 44 y 45) con la misma figura rítmica de <b>b</b> y <b>b'</b> de la <b>Frase 2</b> en piano (<i>p</i>) y en el cuarto tiempo se inicia un <i>crese.</i> hasta llegar a <i>mf</i> en el primer tiempo del compás 46 formado por dos grupos de tres octavo, cada uno octavados con arco al talón hacia abajo sucediendo lo mismo hasta el cuarto tiempo del siguiente compás 47 dando paso a la <b>Cadencia</b>.</p>	<p>Inicia en <i>p</i> en los dos últimos tiempos del compás 47 y en 16<sup>vos</sup> con puntillos de disminución sueltos, en los compases 48, 49, 50 y 51 continúa en 16<sup>vos</sup> ligados cada dos notas y con puntillo, las siguientes notas intercalan ligadura – ligadura con puntillo de disminución. En el compás 52 aparecen dos grupos donde las dos primeras notas en 16<sup>vos</sup> son ligadas, los siguientes 16<sup>vos</sup> en <i>detaché</i> y el tercer tiempo es en octavo en ambos grupos rítmicos.</p>
Región Tonal:	I de b menor. V, de b menor (F#)	B Mayor. D Mayor. A Mayor.	A mayor	A Mayor	b menor

### 3.3.3 Sugerencias técnicas e interpretativas.

El caso de Nicolò Paganini (1782-1840) no tuvo precedentes. Hasta que él apareció, los violinistas habían sido criaturas serenas, agradables, algo retraídas, nunca superestrellas. Sus grandes nombres eran Arcangelo Corelli, Francesco Geminiani, Gaetano Pugnani, Giuseppe Tartini, Pietro Locatelli y Antonio Vivaldi. Los grandes violinistas procedían de Italia. También Nicolò Paganini, pero con una diferencia. No sólo cambió completamente la concepción de la ejecución del instrumento y la evolución de la misma, sino que inició el virtuosismo propio del siglo XIX, creando el concepto del artista como héroe, del virtuosismo por el virtuosismo en sí. Espectacular y extravagante, increíblemente brillante, fue el primer virtuoso instrumental. Cualquiera haya sido su pensamiento musical (y muchos músicos serios de su tiempo y del presente se negaron a tomarlo seriamente) impuso su nivel de interpretación que no ha sido nunca igualado. Fue el Angélica Catalani de los instrumentistas y el virtuosismo moderno data del día en que Paganini dejó Italia y deslumbró al resto de Europa. De pronto ocupó una posición que hasta entonces estaba reservada exclusivamente a los grandes cantantes; no hace falta decir que sus remuneraciones estuvieron de acuerdo con esa posición.

Parte de su éxito se debió a su nivel técnico, nunca antes alcanzado y difícil de imaginar inclusive hoy. No existían antecedentes de los efectos que lograba: pizzicato con ambas manos, los armónicos en una octava más baja, los múltiples cambios de tonalidad, el particular empleo del arco, las prolongaciones nunca vistas y la rapidez de los cambios, la pulsación de las octavas, el novedoso empleo del glissando, los trinos en octavas, los solos en una cuerda. Aparentemente, ya dominaba todo ello siendo un niño. En su juventud practicó incesantemente. Luego, ya no ensayó más y abría el estuche de su violín momentos antes del concierto. Su figura lucía desgarbada sobre el escenario: tenía un cuerpo extremadamente delgado, cabellos largos y una manera desmañada de ejecutar. Siempre tenía el codo pegado al cuerpo y sólo movía la muñeca para accionar el arco del violín. Durante las ejecuciones, solía agitar el arco y hacer muecas; ubicaba su pie derecho hacia delante, marcando el compás con el izquierdo (cuando tocaba el

violín en privado no efectuaba ninguna de estas cabriolas). Para obtener algunos de sus efectos empleaba disonancias que le permitían ejecutar pasajes imposibles de interpretar en su clave original. El empleo de la “*scordatura*” data del siglo XVI y se obtiene desafinando deliberadamente el instrumento. Mozart empleó este método en su gran Sinfonía Concertante en mi bemol, en las que las cuerdas de la viola están afinadas un semitono más alto. Es un recurso técnico difícil de explicar a quienes no ejecutan un instrumento de cuerda, pero la “*scordatura*” facilita cierto tipo de escritura y confiere al instrumento solista un brillo adicional. Lo cierto es que Moscheles tenía razón. Algunas obras de Paganini han permanecido en el repertorio violinístico; obras tales como los 24 Caprichos para violín Solo, compuestos en 1820, siguen estremeciéndonos aún hoy, pero sólo un fanático podría afirmar que su música es comparable a las obras maestras que integran ese repertorio o que posee alguna envergadura. Es una música efectista; de efectos brillantes y aún revolucionarios, pero efectos al fin. Representa la exaltación del violín, y, en ese sentido, puede ser interesante e incluso importante. Pero no puede consumirse dosis masivas. Paganini aún ejerce su hechizo. A través de las generaciones su nombre ha sido sinónimo de violín. Antes de 1810 ya empleaba en sus conciertos algunos de los artificios que luego asombraron a los públicos europeos, ejecutando en dos cuerdas o en una solamente y recurriendo a su arsenal técnico. Después de 1810 se convirtió en un animador más que en un músico. Divertía al público logrando que el violín sonara como un asno, un gallo, un perro, y el público lo festejaba ruidosamente. En ocasiones interpretaba conciertos de Rode, Kreutzer o Viotti. Cuantos lo escuchaban quedaban fascinados, pero les impresionaba más cómo ejecutaba, que las obras que ejecutaba. A lo largo de su vida, se asoció a Paganini con música de calidad inferior. Nunca ejecutó ninguno de los grandes conciertos; siempre recurría a sus propias obras de lucimiento. Ni siquiera ejecutaba sus obras mejores; no existen pruebas de que jamás haya interpretado sus *Caprichos* en público. En 1810 ofreció un concierto en la Scala y Peter Lichtenthal, corresponsal del Allgemeine Musikalische Zeitung de Leipzig, envió un comentario deslumbrado: *...un público extraordinariamente*

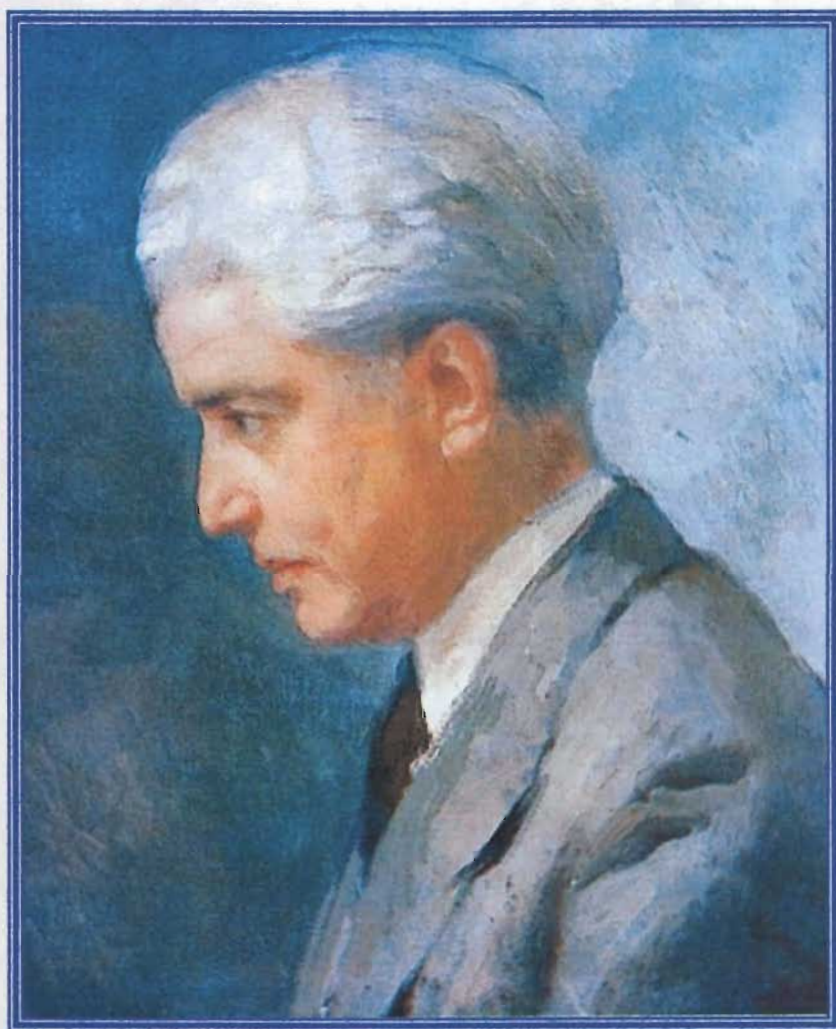
*numeroso. Todos deseaban escuchar al mago y todos quedaron atónitos. Fue algo asombroso. En cierto modo, es, sin duda alguna, el más grande violinista del mundo. Su manera de ejecutar es verdaderamente inexplicable. Ejecuta ciertos pasajes, pulsa dos cuerdas en forma simultánea y utiliza intervalos como nadie lo ha hecho. Ejecuta, con una digitación propia, los pasajes más difíciles a dos, tres y cuatro voces; imita instrumentos de viento; ejecuta la escala cromática junto al puente, con una afinación increíble. Interpreta las composiciones más dificultosas en una sola cuerda, de la manera más sorprendente, mientras toca el acompañamiento con las restantes, quizá como una travesura...*

Pero Lichtenthal hizo también algunos comentarios adversos acerca de la mala calidad de la música. Aún así, las críticas como las suyas resultaban estimulantes para los públicos europeos. Si Bach y Mozart hubieran estado allí, sin duda hubieran puesto algún reparo.

Paganini puso mucho cuidado en que los músicos no vieran sus partituras, aunque ya en sus primeras presentaciones en Italia siempre distribuía personalmente las partituras a los músicos y luego las recogía al finalizar el concierto. En esos tiempos no existían leyes que protegían los derechos de autor y Paganini no estaba dispuesto a exponerse a que le robasen su música. El violinista Carl Guhr también escuchó a Paganini y publicó un estudio sobre su método interpretativo, mencionando la “scordatura”, el singular empleo del arco, nada ortodoxo, y las digitaciones completamente diferentes. Guhr dijo asimismo que Paganini era muy aficionado a interpretar los cuartetos de Mozart y Beethoven. Pero nunca lo hizo en público.

Recomiendo como estudio preparatorio los métodos: Dont, Estudio No. 1 para practicar acordes; Kreutzer, Estudios Nos. 15, 16 y 19 para trabajar trinos, y el Estudio No. 1 del mismo Kreutzer el cual es sumamente importante para la Exposición del Capricho XX pues ayuda en cuanto al control de arco; Escalas de Flesch y especialmente escalas en cuerdas dobles. También recomiendo consultar la partitura del análisis del Capricho XX en Re Mayor, Op.1 de Nicolò Paganini en cuestión de algunas sugerencias técnicas e interpretativas.

4. Sonata Breve, para Violín y Piano.



Manuel María Ponce.  
(1882 - 1948)

## 4. Sonata Breve.

**Manuel M. Ponce.**  
(1882 - 1948)

### 4.1 Contexto histórico social:

#### 4.1.1 El Nacionalismo.

La expresión de amor y orgullo por el país propio, sus costumbres y su personalidad constituyó una característica esencial de la época romántica.

El desarrollo de los ideales patrióticos en la música dio lugar, desde mediados hasta finales del siglo XIX, al nacimiento de diversas escuelas nacionalistas de música. Evidentemente cada país tenía ya su propia tradición musical y creaba su música con arreglo a su propio estilo. En muchos casos, ésta tradición era tan fuerte que la evolución de la música prosiguió sin verse afectada por las aspiraciones nacionalistas. No obstante, los compositores empezaron a utilizar elementos de su música autóctona, especialmente melodías populares y ritmos bailables, como base para sus obras. Chopin, aunque viviera poco tiempo en su Polonia nativa, fue uno de los primeros compositores que utilizaron las formas bailables características de su lugar de nacimiento, como la *Mazurca* y la *Polonesa*.

Liszt escribió una serie de rapsodias basadas en la música gitana de Hungría. Muchos compositores nacionalistas realizaron importantes estudios sobre la música popular de su tierra natal.

Algunos incorporaron esos elementos autóctonos en sus composiciones de forma clásica, como conciertos y sinfonías, mientras que otros produjeron una música programática basada en leyendas o hechos históricos.

La realización de una música nacionalista no sólo tuvo el acicate de los ideales patrióticos de los compositores. La utilización de elementos autóctonos podía proporcionar un sabor exótico a su música; podían al mismo tiempo reaccionar frente a la educación musical académica recibida, fundamentalmente, de Alemania.

### 4.1.2 El Nacionalismo Musical.

Movimiento que se originó en la segunda mitad del siglo XIX, a través del cual los compositores de varias naciones europeas intentaron que su música expresara más los sentimientos de su país, desafiando así el general predominio de la música alemana. Puede decirse que el nacionalismo comenzó con la ópera de Glinka *“La Vida por el Zar”* (1836), y sus manifestaciones más representativas se dieron en Rusia con el grupo de *Los Cinco*, grupo de compositores entre los que figuraban Mussorgsky y Borodin.

Otros compositores del siglo XIX cuya música está marcada por ésta herencia nacional son Smetana (Bohemia), Grieg (Noruega), Albéniz (España).

Hay varias clases de nacionalismo musical. Los compositores eligen con frecuencia argumentos de ópera o títulos de poemas sinfónicos que reflejan alguna característica de su vida nacional, como hizo Smetana en *Má Vlast (Mi Patria)*. Se hizo, asimismo, un gran empleo de la música folklórica, y de las figuraciones melódicas y rítmicas típicas de la música popular. El nacionalismo continuó hasta bien entrado el siglo XX, con la obra de compositores como Bartok y Kodály en Hungría, Elgar en Inglaterra, y Sibelius en Finlandia.



### 4.1.3 La Importancia del Nacionalismo .

Como reacción a la música académica, el espíritu y la vitalidad que el empleo de las cualidades musicales autóctonas puede imbuir a la música de concierto es muy renovador y refrescante. En las mejores obras, estas cualidades se alían con las de carácter formal par crear una forma musical nueva y plenamente válida. No obstante, no todos los nacionalistas tuvieron éxito al trasladar las cualidades autóctonas a su música, ni tampoco se puede decir que todos los compositores nacionalistas fueran los mejores, con ello que el resultado de éstas composiciones puede aparecer en cierto modo sintético y de segunda mano, comparado con las mejores obras genuinamente autóctonas o compuestas según los modos clásicos.

---

<sup>1</sup>**Grupo de los Cinco.** Grupo de compositores rusos del siglo XIX que trataron de crear una escuela nacionalista de música rusa. Los integrantes del mismo que desarrollaban su actividad en San Petersburgo eran Balakirev, Borodin, Cui, Mussorgsky y Rimski-Korsakov. Su interés por las tradiciones, la cultura, la literatura y el Folklore rusos contrasta con el de algunos de sus contemporáneos como Tchaikovsky, más partidarios de las tradiciones académicas de Europa Occidental. El nacionalismo musical del siglo XIX encontró un cauce en la música programática<sup>2</sup>, con *Má Vlast* (Mi Patria) (1874-1879), de Smetana, y *En Saga* (1892), de Sibelius. La tradición decimonónica culminó con los poemas sinfónicos de Richard Strauss, como *Till Eulenspiegel* (1895) y *Vida de Héroe*, 1899.

<sup>2</sup>**Música Programática.** Obra que se inspira o motiva en una idea extramusical (el término fue introducido por Liszt). Los comienzos de la música programática pueden rastrearse en las descripciones musicales de palabras de la música vocal italiana del siglo XIV, y en las *Chansons descriptives* de Jannequin, en el siglo XVI, como *Le Chant des Oyseaux* (1528) y *la Guerre* (1515). A partir de la *Sinfonía Pastoral* de Beethoven (1807-1808), la música programática fue evolucionando hasta llegar a la *Sinfonía Programática* y el *Poema Sinfónico*<sup>3</sup>. Estos géneros se hallan representados por la autobiográfica *Sinfonía Fantástica* (1830-1831), de Berlioz, y *Mazeppa* (1851), de Liszt.

<sup>3</sup>**Poema Sinfónico.** Obra orquestal de grandes dimensiones, habitualmente en un solo movimiento, que se distingue de la *Sinfonía* por basarse en un motivo extramusical. La expresión <<poema sinfónico>> fue usada por primera vez en 1854, aludiendo el Tasso de Liszt. Otros notables cultivadores del género fueron Strauss, Smetana, Saint-Saëns y Franck. Los poemas sinfónicos pueden tener una base literaria (Liszt, *Les Préludes*), plástica (Liszt, *Die Hunenschlacht*) o dramática (Tchaikovsky, *Hamlet*). Strauss amplió la gama de posibles motivos inspiradores a la especulación filosófico-ideológica, caso de "*Así hablaba Zarathustra*" o de *Muerte y Transfiguración*. En cuanto a la estructura, suelen seguir la pauta de la forma *Sonata* de los primeros movimientos sinfónicos. La carga subjetiva del poema sinfónico hizo de él una forma de expresión musical hacia la que se sentían particularmente inclinados los miembros de movimientos tales como nacionalismo e impresionismo.

#### 4.1.4 El Nacionalismo en México.

A principios de la segunda década del siglo XX se inició en México una corriente estética claramente identificable que se le designó con el término Nacionalismo.

Dentro de ésta tendencia se ha colocado una buena parte de la producción de Manuel M. Ponce, José Rolón, Carlos Chávez, Candelario Huízar, Silvestre Revueltas, José Pablo Moncayo, Miguel Bernal Jiménez y un buen número de seguidores o epígonos.

No tan superficialmente como pudiera creerse, algunas obras de esos autores podrían situarse dentro del marco estilística de antecesores del siglo XIX tan remotos y distantes en intención como los músicos nacionales Franz Liszt, Antonin Dvorák, Edward Grieg o los coloristas eslavos Bedrich Smetana, Rimsky-Korsakov o Modesto Mussorgsky. De hecho, ésta fue la influencia y relación estilística y/o formal buscada por Manuel M. Ponce en su primera época productiva. Otra aproximación relacionaría el nacionalismo sonoro en México -por el uso estilizado que hace del folklore y la canción popular- con la obra de los compositores húngaros Zoltan Kodály y Béla Bartok o el español Manuel de Falla.

Existe, sin embargo, una diferencia de fondo: la escuela mexicana de composición surgió durante los años veintes como la expresión de postulados sociales y definiciones estilísticas y estéticas que no figuraron en los nacionalismos europeos. La mayoría de esos movimientos de la periferia europea surgieron en el interior de los lenguajes románticos, buscando una afirmación de la personalidad local frente al predominio de los estilos y formas impuestas por las escuelas alemana-francesa o italiana. Aunque "*diferencialistas*" en esencia -principalmente por la recreación de los lenguajes populares- los nacionalismos de éste siglo, al estilo del practicado por Béla Bartok, se mueven dentro de la esfera de los lenguajes europeos de avanzada, tanto por sus desarrollos formales como por sus soluciones más especulativas. Acaso con mayor acierto, se podría demostrar la similitud y cercanía de la escuela mexicana -tanto por sus intenciones como por sus logros artísticos- con la obra de algunos autores representativos de la vigorosa corriente americanista del

siglo XX: el brasileño Héctor Villalobos (1887-1959) o los cubanos Amadeo Roldán (1900-1939) y Alejandro García Caturla (1906-1940). Es interesante señalar los puntos de coincidencia entre la obra del mexicano Silvestre Revueltas (1899-1940) y el cubano Roldán: brillo instrumental, vitalismo motor, pluralidad rítmica, color armónico moderno y un contenido temático que se nutre a la vez de los lenguajes populares y de los idiomas musicales contemporáneos.

El movimiento nacionalista mexicano constituyó un desarrollo sui generis dentro de la historia de la música americana. Como todos los nacionalismos, el mexicano se inició como una búsqueda de una identidad sonora, pero en su camino transformó y amplió las posibilidades expresivas y técnicas de su arte, permitiendo así el ingreso de la música mexicana a la contemporaneidad y abriendo de paso otras rutas para nuevas generaciones de compositores mexicanos con mayor preparación técnica y horizontes más amplios.

La considerable distancia técnica que existió a principios de siglo entre la música producida en Europa y la escrita por los compositores mexicanos fue el lógico resultado del dificultoso proceso de actualización de la música mexicana durante el siglo XIX. A su vez, el retraso técnico del siglo XIX era el resultado inevitable de una tajante escisión cultural y las constantes crisis y convulsiones provocadas a partir de la independencia política de España. La Independencia de México selló para siempre un pasado cultural y artístico. De hecho, proyectándose hacia el futuro, los nuevos compositores olvidaron una ortodoxa tradición de composición que se remontaba hasta los inicios de la Colonia.

## 4.2 Manuel M. Ponce:

### 4.2.1 Datos biográficos de Manuel M. Ponce.

Compositor mexicano, nace en 1882 y muere en 1948. Estudió en la Ciudad de México y luego en el Conservatorio de Berlín. En Italia trabajó en composición junto con Bossi. En marzo de 1917 recibe Ponce el nombramiento como profesor del Conservatorio Nacional de México y decide regresar a su país. A su regreso a México ocupó en el Conservatorio Nacional de Música las cátedras de piano, composición e historia de la música. En 1918 se hizo cargo de la dirección de la Orquesta Sinfónica Nacional. En 1925 viajó a París, donde permaneció nueve años, perfeccionando su técnica en la École Normale de Musique, en la clase de Paul Dukas, que influyó poderosamente en su formación definitiva. Ponce un nativista convencido. Desde 1906 se dedicó al estudio del folklore de su país, sirviendo luego a la causa de la música mexicana nacionalista a través de publicaciones, conferencias y obras de creación. Perteneció a la primera generación de artistas que conscientemente hicieron obra de mexicanismo, explotando el folklore en su verdad esencial y liquidando definitivamente las <<estilizaciones>> folklóricas. Su labor de compositor es muy vasta, y comprende obras de todos los géneros, a excepción de la ópera. Ha escrito para orquesta: *Chapultepec*, tres bocetos sinfónicos; *Poema elegíaco*; *Ferial*, divertimento sinfónico; *Estampas nocturnas*; *Canto y danza de los antiguos mexicanos*; *Tres cantos de Tagore*, para voz y orquesta; tres conciertos, para piano, violín y guitarra y orquesta respectivamente; cuarteto de cuerda; dos sonatas (para violín y para violoncello, con piano); trío, miniaturas, para cuarteto de cuerda; 50 canciones populares y numerosas melodías para canto y piano; sonatas, variaciones, preludios y un concierto para guitarra (dedicado a Segovia); obras para piano. Su canción *Estrellita* alcanzó fama mundial. Se le considera el fundador de la *Música Nacionalista en México*. La influencia *folklórica* es muy patente sobre todo en sus primeras obras, como la famosa canción <<Estrellita>> la cual cedió el paso en sus composiciones posteriores a un personal idioma contrapuntístico.

En un concierto Manuel M. Ponce conoce a la cantante contralto Clementina Maurel que es de origen galo; se identifican plenamente y en diferentes ocasiones es acompañada al piano por Ponce donde ella interpretaba su música. Inician su noviazgo y ella parte para Europa. Se encuentra en el mismo barco proveniente de Nueva York a su novia Clementina y el 3 de septiembre del mismo año contraen matrimonio. Dado el origen galo de su esposa, empieza Ponce la influencia francesa y gran parte de sus composiciones se las dedica a ella.



#### 4.2.2 El Mexicanismo entrañable de Manuel M. Ponce.

Se ha afirmado que las transformaciones estilísticas y temáticas que caracterizan la música mexicana de este siglo fueron el resultado de los cambios sociales y políticos que se manifestaron con particular fuerza en los años posteriores al inicio de la Revolución Mexicana. En efecto, el surgimiento de nuevas formas y estilos sonoros estuvo profundamente relacionado con el movimiento extraordinariamente dinámico que experimentó la cultura mexicana a partir de 1910 y especialmente durante los años veintes; no obstante, algunas novedades significativas en la concepción de la música mexicana vinieron manifestándose ya con anterioridad a 1910.

A principios de siglo XX ya existía una efervescencia creativa y una interacción entre las diversas artes que permitió que por momentos la obra un precursor como Manuel M. Ponce (1882-1948) coincidiera en espíritu con la obra de

renovación pictórica y temática de Saturnino Herrán (1887-1918) o la poesía de exaltación provinciana de Ramón López Velarde (1888-1921).

Esa primera generación abiertamente mexicanista, a la que pertenecieron Manuel M. Ponce y José Rolón, se mantuvo al margen de las acciones político-culturales de la generación que les sucedió. Sin embargo, su íntima relación con el material folklórico, su redefinición de lo mexicano en términos musicales y su participación en la creación de un arte nacional, los sitúa en la perspectiva histórica no sólo como precursores del movimiento nacionalista en la música, sino como parte imprescindible de la *Escuela Mexicana de Composición*.

La juventud de Manuel M. Ponce transcurrió durante los últimos años del porfirismo y no pudo menos que impregnarse del peculiar clima sentimental y modernista que caracterizó ese periodo. Aún se escuchaba la música de Felipe Villanueva, Ernesto Elorduy y del brillante chopiniano Ricardo Castro, cuando en 1900 el joven compositor se trasladó de la tranquila Aguascalientes a la Capital para ilustrarse al lado de los demás admirados maestros del Conservatorio. Ponce se colocó con facilidad en el centro de un apacible casi familiar ambiente cultural que no prefiguraba los violentos cambios del porvenir. Como amigo del pintor Saturnino Herrán y del poeta López Velarde, era un invitado habitual en los salones de la gente sensible y dentro de la engañosa realidad de un México adormecido y autosatisfecho culturalmente, su obra destacaba por su facilidad melódica y su limpia sensibilidad armónica. En 1905, un viaje de estudios a Europa le deparó el primer enfrentamiento con otras realidades y ambientes menos complacientes. En Bolonia solicitó las enseñanzas de Enrico Bossi. La reacción del maestro italiano ante las piezas bellas pero un tanto anticuadas del joven mexicano (unas bagatelas y su quinto estudio para piano), fue una advertencia: ...*“En 1905 se debe escribir música 1905, inclusive música 1930, pero jamás música 1830”*... A pesar del consejo Ponce dejó sin resolver y aun pospuso la modernización de su lenguaje musical. Sus estudios en Bolonia con el viejo Dall'Olio, maestro de Puccini, lo encerraron en la práctica de un academismo con tintes modernos. Trabajó dócilmente por algún tiempo con sus maestros italianos y compuso *el primero y segundo movimientos de un trío para piano, violín y viola, la*

*primera Sonata para piano, una fuga sobre un tema de Bach, Bersagliera, cuatro hojas de álbum y cuatro mazurcas, todas dentro de los lineamientos y los contenidos románticos de sus primeras obras. La Escuela Italiana que conoció Ponce en 1905 no se alejaba demasiado de los estilos que se practicaban en México; de hecho, en el ambiente italiano poco se sabía de autores contemporáneos como Debussy o Ravel. Siguiendo su instinto musical, Ponce partió hacia Alemania en busca de un enfoque más moderno de la composición. Su examen de admisión al elitista Conservatorio Stern de Berlín, reveló una vez más las desventajas de una educación tradicional tan localista que aún se remitía a Wagner como el paradigma de la modernidad. La propia descripción de Ponce a su examen de admisión a dicho Conservatorio presenta una visión clara de ese provincialismo europeo que subsistía como reliquia del pasado:*

*...“Me presenté con el director, el señor Fietz (director de Orquesta y compositor distinguido). A pocos momentos llegó el profesor Martín Krause, discípulo del gran Liszt. Es de estatura regular, lleva la barba a la francesa; después de las presentaciones, toqué la Sonata de Hummel y mi estudio; llamaron la atención de Krause los ritmos impares que tiene y me suplicó tocarlo otra vez. Yo comprendí inmediatamente de qué se trataba y lo repetí marcando la primera nota de cada compás. En efecto, estuvo contando los compases. El director, con una sonrisa irónica, dijo en alemán: el estilo italiano. En esta frase entendí todo el orgullo de los alemanes victoriosos musicalmente de los italianos, pues todos los compositores modernos de esta nacionalidad siguen más o menos el camino trazado por el coloso alemán Wagner”<sup>4</sup>...*

En Berlín, Ponce conoció algunos compositores famosos como Eugen D 'Albert y Ferruccio Busoni, pero poco absorbió de las ideas futuristas del posromántico Busoni y permaneció inmerso en el delicado universo romántico que tanto le satisfacía. Por esas fechas apareció un anuncio de una casa de música en la ciudad de México que decía a la letra:

*...“Última obra del gran compositor mexicano (de Aguascalientes, actualmente en Berlín, Alemania). Sperando Sognando, preciosa romanza del salón, para soprano o tenor con acompañamiento de piano. Dedicada a su querida hermana Josefina.*

*Edición a 3 tintas, editada por la importante casa de Francisco Bongiovani de Bologna (Italia)”<sup>5</sup>...*

Más que la adopción o los coqueteos de una modernidad no fácilmente identificable, Ponce recibió un estímulo positivo a su inclinación por los temas folklóricos -que ya había manifestado en sus armonizaciones de canciones populares como *Marchita el Alma* o *Perdí un Amor* - con el conocimiento del volumen dedicado a México de la recopilación *Stimmen der Volker* de Albert Friedhental. Este sugerente obsequio, de unos amigos alemanes, legitimaba en cierta manera su interés por los cantos populares mexicanos y la música vernácula.

De regreso a México en 1907, el compositor heredó la cátedra de piano en el Conservatorio del recién fallecido Ricardo Castro, insertándose, aunque sólo fuera aparentemente, en la paternal genealogía de compositores románticos del Conservatorio: *Morales – Castro – Ponce*, de ésta academia de piano destaca entre sus jóvenes alumnos Carlos Chávez.

El México que Ponce había dejado en 1905 estaba en vías de extinción y, a medida que las inquietudes políticas aumentaban, concentró sus actividades en la enseñanza y la creación. Abordó en la composición obras de mayor envergadura e inició un trabajo de más exigencia formal y un folklorismo más consciente.

Los últimos años de un México porfirista, que aún se inscribía con orgullo en el conjunto de “*las naciones civilizadas*”, marcaron una etapa interesante en la vida cultural del país y en la producción de Ponce. La aparente tranquilidad de la dictadura y la engañosa prosperidad de los últimos años del régimen, proporcionaban un clima adecuado para los cenáculos y la bohemia intelectual.

Ponce hizo amistad con las figuras relevantes de las letras y muy especialmente con el círculo formado en torno al ministro Justo Sierra. Las conferencias organizadas en el Conservatorio por el círculo intelectual del Ateneo lo atrajeron profundamente por su distanciamiento de lo académico y su interés por un “*arte libre*” pero informado de los procesos europeos.



Escritos posteriores de Ponce dan testimonio de algunas aventuras y paseos folklóricos organizados con el estímulo de Don Justo Sierra; una visita a los tinacales de una hacienda pulquera, en donde emocionado escuchó a los indígenas cantar “*el alabado*”, constituyó para su música una revelación de la fuerza expresiva de las formas populares y le hicieron revalorar el acervo folklórico de México.

Algunas de las más bellas canciones de Ponce datan de esa última década del porfiriato; de entre ellas sobresalen estilizaciones como *A la Orilla de un*



*Palmar*, que conserva elementos característicos del siglo XVI, y obras originales como la canción “*Estrellita*” que recorrió el mundo en un santiamén e inició la popularidad de Ponce como autor de canciones que, en su momento, fueron cantadas por Caruso, Fleta, Tito Schipa y Lily Pons. Al terminar el año de 1912, Ponce va en ferrocarril a

Aguascalientes a pasar las fiestas de fin de año con su familia y amigos. Ve la noche estrellada y esto lo inspira a componer su canción *Estrellita*, compuesta sin complicaciones contrapuntísticas, siguiendo los lineamientos de la canción mexicana del Bajío. Dos partes de 16 compases cada una incluyendo el ritornello final tomado del segundo periodo.

<sup>4</sup> Carta de Manuel M. Ponce dirigida a su hermano, archivo particular.

<sup>5</sup> Archivo particular sin título.

La compone para piano y voz, la letra es también de su propia inspiración:

Primera frase musical de *Estrellita*:

*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.*

Segunda frase:

*Tú eres, ¡ oh estrella!, mi faro de amor,  
Tú sabes que pronto he de morir.*

Ritornello:

*Baja y dime si me quiere un poco  
Porque yo no puedo sin su amor vivir.*

A pesar de esa concienzuda concentración en lo popular, las concepciones musicales y la sensibilidad de Ponce permanecieron ligadas al preciosismo sentimental y literario que había determinado la obra de los artistas románticos mexicanos. Bien lo prueba su producción del año de 1913: una *Sonata para piano* en tres movimientos programáticamente titulada *La Vida Tumultuosa*, *Reposo de Amor* y *En el Esplendor de la Alegría*; un *Cántico a la memoria de un Artista (Justo Sierra)*; y las canciones: *En la Paz del Sendero Florido* y *Tú eres mi Amargura y mi Desolación*. No se rompe tan fácilmente con las facilidades sensibleras del tardío modernismo. Los cambios de sensibilidad son paulatinos y frecuentemente no tienen relación directa y sincrónica con los sucesos históricos. Como dato curioso, habría que recordar que en febrero de 1910, a punto de estallar la Revolución que crearía el México moderno, el Conservatorio celebraba el centenario de Chopin con un exitoso concierto al que asistió el más ilustrado público. Por las mismas fechas, Ponce tocó su *Diálogo de Amor*, dedicado a una destinataria desconocida, con palabras dignas del mejor Amado Nervo: ... “Guarda estas florecillas de pasión, cortadas en el jardín otoñal de mi juventud agonizante. Algún día, tal vez, perfumarán tus horas de tedio y hastío.”...

Ponce inicia la Escuela Nacionalista Mexicana que no sólo influye a nuestros compositores, sino trasciende las fronteras y algunos compositores extranjeros escriben obras con temas mexicanos. Esta plena producción de obras con temas nacionalistas, compone y armoniza; se propone ennoblecer la canción mexicana para colocarla en un plano de salón de conciertos. Escribe obras muy interesantes como *Balada Mexicana*, *Arrulladora Mexicana* y *Barcarola Mexicana*. A pesar de los obvios títulos, el Nacionalismo de Ponce no es íntegramente puro, pues él goza ya de la influencia europea.

En 1913 dicta su primera conferencia sobre "*La Música y la Canción Mexicana*", que causa verdadero revuelo entre los intelectuales. Señala en ella el surgimiento del nacionalismo musical consciente, así como una diferente apreciación de los valores folklóricos.

Desde la perspectiva que le daba un mayor dominio técnico, Ponce comprendió que la efectiva construcción de una pieza no dependía tanto de la procedencia de los temas sino de su posición y proporción dentro de ella.

La obra mexicanista de Manuel M. Ponce entraba de lleno en un cambio cualitativo de la música mexicana. El problema básico de la composición musical era, ante todo, el de la continuidad de movimiento dentro de una expresividad sostenida. Como artista individual Ponce reelabora constantemente desde el interior del tema, valora todas sus posibilidades e introduce una carga emotiva que va apoyada en un constante bordado contrapuntístico y una considerable movilidad armónica que arroja a cada momento nuevas luces sobre el contenido característico del tema. Pero sus recursos son aún los recursos expresivos del lenguaje romántico.

La clave del estilo ponceano en su primera época -es decir de 1912 hasta 1925, año de su segundo viaje de estudios a Europa-, nos la podría dar un *Preludio Trágico* que presenta un esquema de construcción armónico dramático firmemente anclado en el uso constante de la modulación y en la aplicación de las relaciones tonales. Contrariamente a sus antecesores del siglo XIX, Ponce percibió que las modulaciones no existen en el vacío; gracias a ésta intuición, el diseño tonal

de sus obras encaja dentro de un sentido dramático, sus modulaciones tienen siempre una intención constructiva y están planeadas en determinado orden y escala temporal. Los cambios de tonalidad se justifican en razón del ritmo, el fraseo y la estructura tonal de la obra. Una relación más reflexiva de Ponce con la materia popular se manifestó a lo largo de toda su carrera de compositor en una memorable colección de artículos que discurrió libremente sobre el tema de la música vernácula, pugnando una y otra vez por su definición, una delimitación de sus alcances y su utilización en la creación de un arte sonoro nacional.

Las primeras manifestaciones del lenguaje romántico de la obra de Ponce con los temas populares y aun ciertas afirmaciones mexicanistas surgen ya en algunas piezas escritas a principios de siglo (1903-1904). Pero fue sólo hasta después de su retorno de Europa cuando Ponce analizó la construcción de algunos temas populares y llevó a cabo, empíricamente y con grandes dificultades, algunas recopilaciones en el interior de la República que le permitieron comprender la riqueza potencial que aportaban las melodías populares a la música “cultura”. Las reflexiones de Ponce acerca de la música tradicional nunca tendieron hacia una sistematización. Sus conferencias y sus escritos no tuvieron una intención totalizadora y jamás pretendieron presentar o imponer una teoría definitiva sobre la música nacional. Aunque en el transcurso de su vida impartió varias cátedras de “folklore” (1934-1939), Ponce no intentó someter el material sonoro autóctono a la disciplina enciclopédica de una organización por temas, series o regiones, ni a un análisis de su conformación melódica o rítmica como la que emprendió Béla Bartók con la música húngara y rumana. No obstante esa concepción tan flexible y sui géneris de lo popular y lo folklórico habitada por las paradojas y las contradicciones, de alguna manera lo circunscribe como artista. Sus definiciones, sus tomas de posición se inscriben en el terreno de la ideología, en tanto que su música se inserta en el campo de la tradición, la práctica y la evolución de la música mexicana. En síntesis, la posición de Ponce podría explicarse como un idealismo salpicado de abstracciones que remiten constantemente a una hipotética “alma popular” que busca su redención en la producción de melodías expresivas. A partir de éstas premisas,

más sentimentales y subjetivas que concretas, elabora una romántica teoría según la cual el sentido musical de nuestro pueblo era una compensación de la miseria, y el sufrimiento, el motor de la creación popular:

*...Parece ser que 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. Por eso, la canción es producto genuino del pueblo; nunca tuvo su origen en los salones deslumbrantes de los magnates; nació en las humildes chozas de los menesterosos. No podría ser la expresión del sufrimiento del poderoso, porque los sufrimientos de los poderosos se evaporan entre las burbujas del champagne o se olvidan en la loca carrera de su automóvil...<sup>6</sup>*

Propugnando una especie de redención culta de las melodías, el músico nos remite constantemente a “aquellos oprimidos” que eran, a pesar de todo, los “productores de la auténtica música mexicana”. Como compositor, admira la capacidad musical de “aquellos despojados”, “aquellos humildes” indígenas que “aún suplicaban a la Virgen que les devolviese sus tierras”. Es interesante subrayar que en multitud de escritores de Manuel M. Ponce y, de acuerdo con su punto de vista romántico, sufrimiento equivale a expresión; tal parece que el músico buscaba en la música popular un valor melódico, un sentimiento; en suma, una expresión personal. El nacionalismo de Ponce es geográfico y sentimental y lo popular es considerado como un valor a priori. Los distintos tipos, modelos y regiones donde se practica la música popular que Ponce reconoce son descritos dentro de una vaguedad que se acoge a diferencias más de carácter que de estructura ya que se refieren ante todo a un itinerario emotivo: Región norteña con música rápida del tipo de la Valentina. Las canciones del Bajío, la región más rica en música de México, con sus sones abajeños, música lánguida, sensual, sentimental y sin esperanza, así como la picaresca alegría de sones como la Guacamaya y el Huaco. Otra división regional es la presentada por el Istmo con su música de tipo casi completamente español<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> “La música y la canción mexicana”.

<sup>7</sup> Entrevista al autor en Excelsior, 2 de Septiembre de 1942.

Como tantos intelectuales de su época, los razonamientos de Ponce proceden por oposiciones: Para el verdadero artista es indispensable distinguir la diferencia que existe entre lo civilizado y lo salvaje, lo bello y lo feo, la ciudad y el campo, lo popular y lo culto; y llegando al límite de ese pensamiento de prosapia vasconcelista, que tanto teme a la gleba y al vulgo, le importan sobremanera los resbalosos límites entre lo popular y lo vulgar.

Ponce, en una de sus declaraciones dijo: *...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*<sup>8</sup>...

En el ideario de Ponce, los más altos prototipos del artista nacional fueron Saturnino Herrán y el poeta Ramón López Velarde: *...Por haber dejado en obras perdurables y bellas los rasgos más sobresalientes de nuestra nacionalidad, pero ni el genial pintor ni el admirable poeta se inspiraron en lo vulgar, en lo canallesco, en lo innoble. Herrán no pintaba lo feo de nuestra raza. Artista exquisito, elegía modelos de nuestros tipos populares - criollos, mestizos, indígenas -, pero reproducía con instinto infalible el colorido, la expresión, el diseño que daban a su obra carácter nacional y valor artístico ...*

*López Velarde amó tiernamente a su patria, a su suave patria. Y en su poema célebre, no necesitó del vocabulario populachero para obtener el color local del que hablan los folkloristas: supo hacer poesía mexicana de altísima calidad, aludiendo a lo nuestro, o popular, como en aquellos versos en que habla de su patria...*

Es curioso cómo Ponce insiste una y otra vez en la necesidad de “dignificar las producciones sonoras del pueblo” tras haber declarado la superioridad musical de las clases explotadas. Dicha “dignificación” estaría a cargo de los compositores cultos dispuestos a “utilizar el material estimable del folklore mexicano en la edificación de un arte propio”<sup>9</sup>. Ponce y los compositores de su generación estaban ardientemente convencidos de que había mucho material que explotar y “muchas bellas melodías que se podrían transformar en temas de sinfonías, en motivos conductores de óperas o en delicados pensamientos de música de cámara”.

Para los deslumbrados nacionalistas románticos, la urgente salvación de nuestro arte musical estaba a la vista. Nuestro inmenso territorio sonoro, escriturado por el sufrimiento de los humildes, estaba lleno de auténticos mantos cancioníferos. No sin un cierto simplismo, el problema de la creación nacional radicaba en el aprovechamiento adecuado de nuestras riquezas naturales que nos permitiría pasar de la “materia prima importada a la materia del propio subsuelo nacional”. Es necesario anotar que ésta concepción de la música popular como materia explotable y dignificable no fue exclusiva de esa primera generación mexicanista. Dentro de la socorrida dicotomía popular-culto, aun el indigenista Carlos Chávez validó y perpetuó esa jerarquización cuando afirmó -en su discurso de otorgamiento del Premio Nacional a Ponce (26 de Febrero de 1948)- que “el arte popular es un producto silvestre, es decir, que se produce sin cultivo, y que es por ello de débil concentración, de rudimentaria organización y de escaso valor sintético. El gran arte es obra de cultivo y por eso sólo puede producirse dentro de un alto nivel cultural general”.<sup>10</sup>

Nada sorprendente tiene esa concepción de las relaciones entre los lenguajes populares y cultos en artistas de generaciones tan opuestas en lo formal y en lo ideológico. La cultura se distingue dentro del pensamiento burgués como trascendencia de los contenidos. La música popular puede circular entre las conciencias ilustradas sólo en el momento en que se instala en la trascendencia y se ve sacralizada como “cultura”. La ascensión, el paso de lo folklórico a la música culta, atorga al arte envergadura social. Por otra parte, al manipular una esencia -la popular-, el Arte con mayúscula obtiene definición histórica y sustancia ideológica. De ésta forma la creación popular puede ser tratada como la materia prima de un arte superior y trascendente. En éste aspecto, Ponce no se aparta mucho de los postulados de la escuela mexicana de composición que también consideraría la música popular como un elemento primario para el desarrollo de un arte culto nacionalista.

---

<sup>8</sup> “La música y la canción mexicana”.

<sup>9</sup> Ponce, Manuel M. “Lo popular y lo vulgar de la música”.

<sup>10</sup> Romero, Jesús C. “Manuel M. Ponce”, Premio Nacional

El arte superior y trascendente que propone Ponce debía seguir las huellas del romanticismo europeo y de los: *inteligentes apóstoles del folklorismo que habían tomado como material precioso las melodías populares, logrando edificar con ese material suntuosos palacios de armonías nuevas con los que ha enriquecido la literatura musical y mostrando al mundo el alma de sus respectivos pueblos, cristalizada en sus cantos y exornada con las más brillantes galas de su alta y noble inspiración. ¿se podría intentar algo semejante con los cantos populares mexicanos?*<sup>11</sup>

Una observación que salta a la vista en los escritos de Ponce –y naturalmente en el desarrollo de su producción sonora– es su genuina identificación con las obras del tardío romanticismo europeo que “había sabido utilizar temas folklóricos o populares en sus obras”. Dentro de esos nacionalistas románticos, el gran preferido del mexicano fue Antonín Dvorak, el checo “capaz de construir un hermosísimo *cuarteto de arcos* con temas de los negros americanos”, aunque, al decir de Ponce –y “desde el punto de vista puramente musical”– fuesen dichos temas muy inferiores a los que podrían encontrarse en nuestra música popular.

Ponce, en la mayor parte de su producción trazó una separación tajante con respecto al elemento indígena, cuando refiriéndose a los lacandones afirma: *“Es imposible que individuos que adoran una piedra que llevan consigo como símbolo de su Dios y que poseen un vocabulario de 150 palabras en total, puedan tener manifestaciones artísticas”*<sup>12</sup>. Ponce expresa algo más que una incompreensión ingenua o un rechazo; expresa la desconfianza hacia un material no moldeable. Es una decisión y un juicio estético. Las formulaciones musicales de Ponce, el funcionamiento de sus estructuras melódicas o armónicas no eran las más adecuadas al uso de un material sonoro puramente indígena. El “melos” indígena era un elemento anguloso, duro y seco que se resistía a ser manipulado; no concordaba con los temas moldeables, flexibles y expresivos tan gratos a Ponce.

<sup>11</sup> “Lo popular y lo vulgar en la música”.

<sup>12</sup> Entrevista en el Excelsior, 2 de Septiembre de 1942.



Dentro de las particularidades que caracterizan el pensamiento de Ponce, es posible reconocer que el músico percibió la existencia de una separación de los lenguajes musicales por una brecha de clase o de raza; sin embargo, su obra se situó preferentemente dentro de la ideología y formando parte de ella; no podía ser de otra manera. De ahí nace la dificultad de la crítica para apreciar y situar en su justa perspectiva la música de Ponce y la abundancia de malentendidos acerca de su obra y sus ideas. Para Baqueiro Foster, Ponce sólo será un “nacionalista prudente y mesurado”<sup>13</sup> en tanto que Carlos Chávez verá en él al representante del “movimiento revolucionario nacionalista”<sup>14</sup> afirmando contundentemente que “Ponce da por hecho que el arte popular es un arte de clase, de donde se puede inferir la íntima relación que existe entre el movimiento cultural nacionalista y las luchas revolucionarias”.<sup>15</sup>

El estilo y el contenido de la música ponceana no se alteró sustancialmente durante el curso de la Revolución; su concepto de un arte sonoro “mexicano” no sufrió transformaciones perceptibles con la adopción de las posturas político-sociales que sí influyeron directamente en la obra de la generación que le sucedió. Su producción permaneció imperturbablemente romántica y expresiva frente a los hechos políticos, las proclamas y las consignas. Si bien Ponce no fue el revolucionario y radical que muchos pretenden, no por ello se podría reducir la importancia de su figura dentro de la corriente de la música nacionalista a la de un modesto “estilizador”. La música de Ponce es actualmente un arte sin rostro, descalificado por motivos absurdos o venerado por motivos equivocados. El uso de un tema popular en una composición culta está muy lejos de ser una labor sencilla que revele al compositor de parte de su trabajo. Por el contrario, una melodía ya existente es un constreñimiento para el compositor, ya que no sólo debe respetar el carácter del tema sino tratar de resaltar sus cualidades específicas.

---

<sup>13</sup> Baqueiro Foster, Jerónimo, “Manuel M. Ponce ha muerto”.

<sup>14</sup> Chávez, Carlos, “La tesis nacionalista de Ponce”, 1911.

<sup>15</sup> Moreno Rivas, Yolanda. “Rostros del Nacionalismo en la Música Mexicana”.

En general, cuando se habla de nacionalismo se tiende a sobreestimar la importancia de los temas de extracción popular y se ignora el verdadero trabajo de composición que va siempre mucho más allá que la mera estilización.

La presencia sonora de una obra no reside en las proposiciones temáticas sino en los compuestos de sonidos, los conglomerados y los desarrollos pero, sobre todo, en las soluciones inconscientes, los arquetipos involuntarios, aquellos que el crítico W. W. Austin llama “hábitos de composición” y que son los que definen el estilo de un autor. Por ello, la obra de Ponce, como la de todo buen compositor, se sitúa por encima de la repetición de temas autóctonos, canciones populares o melodías pueblerinas y más allá de la imitación de los colores instrumentales o los ritmos característicos de las músicas populares.

En vez de pretender abarcar todas las posibilidades de lo nacional o lo folklórico, la música de Ponce prefirió hundir sus raíces simultáneamente en un pasado recalcitrantemente romántico y en el arte popular que se resumía en las costumbres musicales de la provincia mexicana. Sus relaciones con las fuentes populares son de carácter íntimo, instintivo, provinciano; buscan relacionarse con una intangible alma nacional que sólo se explaya en la música del pueblo. Ponce destaca y rescata de los lenguajes populares únicamente lo que coincide con el flujo interno de su música. Pero ese elemento recobrado, ese “material rescatado”, como diría Ponce, no es un componente más de la música; por el contrario, es un signo sensible y en ocasiones constituye la esencia misma de la obra. En la música de Ponce, esa esencia “mexicana” tan buscada por los nacionalistas no es únicamente lo general, lo que puede ser aplicado a todas las músicas mexicanas, sino lo que “individualiza” los materiales que encarnan en cada obra específica. Por ello, su arte mexicanista no es un arte público como el de Chávez, es un arte privado. Ponce escribió o transcribió, según el caso, más de sesenta y cinco “*canciones mexicanas*” de las que estaba justamente orgulloso. Cada una de esas canciones era única en su diferencia; aunque estuviese marcada por los estereotipos populares y por las convenciones de la música de salón, ofrecía un texto musical liberado del peso

vulgar del sentimentalismo y desembarazado de lo natural (lo melódico en bruto y sin pulir). Ponce huye de la expresión vulgar del sentimiento, adopta una claridad y un “buen gusto” que pretenden ser ejemplares en la traducción de lo mexicano como modelo melódico que se expresa con toda simplicidad dentro del esquema clásico tónica - dominante.

Hay un aspecto desconcertante en la evolución de la obra musical de Manuel M. Ponce que no ha sido comprendido y aquilatado. Me refiero a la modernización emprendida a partir de 1925, mediante una revisión a fondo de su técnica y una reconsideración de sus contenidos. A partir de 1920, Ponce se venía enfrentando con una necesidad cada vez más apremiante de poner al día su lenguaje y de situar su obra en pleno siglo XX. La aparición de una nueva generación de músicos mexicanistas que reclamaban para sí el doble mérito de lo nacional y lo moderno colocaba a la música de Ponce en la marginación y el atraso.

El indigenismo propugnado por la generación de Carlos Chávez implicaba una nueva mexicanización del material sonoro que pretendía retraerse a raíces más antiguas y, a pesar de su aparente antieuropeísmo se inclinaba claramente hacia una modernización emparentada con la vanguardia stravinskiana. La música de Carlos Chávez y sus seguidores se colocaba en el extremo opuesto de la obra de Ponce no sólo por diferencias estilísticas y técnicas sino por una posición teórica e ideológica divergente frente a la idea de un arte nacional y del lugar que debieran ocupar los elementos populares dentro de la música culta. Por ello no es extraño que la irrupción de la nueva escuela mexicana, que se inició con las primeras ejecuciones de las obras de Carlos Chávez, en las salas de concierto, fuese vivida por una buena parte del público como una agresión. Para este auditorio la nueva música nacionalista era modernista, disonante, mecánica e inexpresiva. Hacía mofa de los valores del espíritu. Ponce era el último bastión de lo mexicano como refinamiento y sentimiento. Desde el punto de vista contrario, dentro de la perspectiva de la nueva generación nacionalista, Ponce era un conservador retrógrado. Su música bien merecía el calificativo -inventado por Chávez- de “pequeño romántico”. Ponce no quiso aproximarse a las retóricas nacientes y prefirió, en cambio, realizar en su

música un trabajo desde adentro, basado en consideraciones puramente musicales, que le permitieran una ampliación de sus metas formales y una modernización idiomática. En éste punto, sería oportuno recordar que el mexicanismo de Ponce no fue ni pretendió nunca ser químicamente puro como exigían los exegetas del nacionalismo o el indigenismo a ultranza. Ponce nunca se opuso a las influencias musicales llegadas de Europa y junto con sus alumnos realizaba habitualmente análisis de algunas partituras modernas entre las que se encontraban las de Debussy, Ravel o Stravinsky. La posición de Ponce respecto a las influencias extranjeras, aunque tímida frente a lo provocadoramente moderno, fue la de un artista curioso e interesado en lo que pudieran aportar a la música nacional las corrientes más recientes de la composición. Ya en el año de 1912 había organizado un concierto enteramente dedicado a la obra pianística de Claude Debussy, participando como intérprete del “Claro de Luna” su prometedor discípulo de doce años, Carlos Chávez.

El 25 de Mayo de 1925, Ponce se embarcó nuevamente rumbo a Europa, desembarcó en Saint Nazaire y el 25 de Octubre apareció ya inscrito en la Escuela Normal de París, en la clase de composición de Paul Dukas. En ocasiones asistía a la clase teórica de francesa Nadia Boulanger con quien el compositor jalisciense, José Rolón, revisaba también sus conocimientos musicales. Durante los años veintes, París fue el centro del mundo musical. La estancia del maestro mexicano, de 1925 a 1933, coincidió con una sobreabundancia de la producción musical que se ostentaba las más variadas y contradictorias fisonomías de la modernidad en música. Stravinsky, habiendo estrenado su *Sacre* en 1913, sorprendía a sus seguidores con una desconcertante postura neoclásica. Una pléyade de obras de los compositores más encontrados -De Falla, Antheil, Ravel, Satie, Honneger, Milhaud- nacieron también en torno a la Ciudad Luz. Los estudios con Paul Dukas, la exposición constante a la producción musical del momento, el sometimiento a limitaciones constructivas en aras de la modernización de su lenguaje, dieron como resultado un Ponce más ecléctico, aunque preocupado por el panorama de libertad tonal al que se la abría como perspectiva. Con suma cautela incursionó en las nuevas técnicas, temeroso de romper los sensibles hábitos de composición de que dependían

profundamente. Sus nuevas obras tuvieron otro sello: el idioma era cosmopolita, la inspiración, ponceana. Una Suite al estilo antiguo fue el primer resultado de la renovación estilística que él proponía; *El Canon, la Pavana y la Fughetta* de la *Suite* indicaban su espíritu neoclásico que hacía un uso abundante de la bitonalidad. En sus *Cuatro piezas para piano*, también en forma de Suite, hizo gala de mayor audacia; en sus cuatro partes –Preludio, Arrieta, Zarabanda y Giga– utilizaba una técnica bitonal que reunía modos antiguos con una escala pentáfona y como novedad en la Giga tradicional, el compositor ensayaba combinaciones rítmicas extraídas del folklore mexicano. De esos encuentros entre el lenguaje experimental y la forma clásica surgió un novedoso y refinado estilo pianístico, inédito hasta entonces en Ponce. Incursionando en la misma dirección, en sus *Miniaturas para Cuarteto de Cuerdas* Ponce escribió la parte de cada instrumento en una tonalidad diferente. Un carácter menos experimental, más maduro y acorde con la sensibilidad de Ponce, se hizo patente en sus obras vocales. Dos *Canciones sobre textos de Tagore* inician una verdadera renovación en el color armónico, señalan una experimentación rítmica y presentan desarrollos más naturales; el crecimiento formal nace del interior de los temas y se origina en la propia base armónica de cada uno de ellos. Los *Seis poemas arcaicos*, amplían ese instinto armónico que caracterizó su música. El refinamiento auditivo en *De las Sierras* se debe al uso del lenguaje modal que extiende sus posibilidades expresivas. Pero sus mejores obras vocales en los años treinta, los notables *Poemas sobre textos de Mariano Brull*, marcan definitiva modernización de su color armónico (si bien, cercana al impresionismo debussyista). La melodía se vuelve más dúctil, más flexible, mejor dibujada; el manejo del color armónico más sutil, con un matiz casi impresionista y cada vez más distante de la armonía romántica. El mejoramiento del oficio de Ponce en sus ocho años europeos era innegable, sus posibilidades como compositor se habían expandido notablemente, como lo demostraría en su extraordinario *Concierto del Sur* (1941) para guitarra y orquesta; pero el retorno a la manipulación de temas mexicanos bajo su nueva perspectiva gálica resultaba una empresa difícil. Una cosa era ampliar su técnica de composición

y las posibilidades de su lenguaje y otra abandonar el ámbito protegido y cerrado de su estilo mexicano para acudir a formas sinfónicas de mayor envergadura. A su regreso a México Ponce se colocaba en la disyuntiva de acceder a un arte público, afirmativo y abierto, como el que proponía y practicaba la nueva generación de nacionalistas, o permanecer para siempre en la esfera de un arte íntimo y privado. Inició entonces la etapa más contradictoria de su carrera. La generación que lo admiró como romántico no pudo seguirlo en una evolución que no comprendió. Su manejo de procedimientos musicales más novedoso fue visto con burla o desconfianzas por las nuevas generaciones. La versión definitiva del tríptico *Chapultepec* (1934) sintetiza algunos logros instrumentales y armónicos dentro de un color impresionista. Un ejemplo (más evolucionado y acaso más reflexivo) de un mejor equilibrio entre los elementos populares y una armonía más compleja se encuentra en las *Cuatro danzas mexicanas* (1941), utilizando Ponce cromatismos, disonancias encadenadas, disfrazan e intelectualizan la sencilla idea de la introducción de la mencionadas danzas. El punto culminante del proceso de modernización ponceano fue el estreno del *Concierto para Violín* (1943). Algunos, los menos alabaron en ésta obra la madurez, el dominio formal, la maestría contrapuntística y el uso inteligente de motivos populares; otros, como el crítico Bal y Gay, tacharon al autor de insincero, de engañarse a sí mismo en el empeño de hablar un idioma que no sentía, abandonando la sencillez de sus primeras obras. El desarrollo formal del concierto era *“inestable y fragmentado, y su armonía errabunda y confusa daba la impresión de un forcejeo de estudiante, cuando en realidad se trataba del empeño de un compositor maduro por abandonar métodos perfectamente identificados con su naturaleza”*.

Efectivamente, la última obra importante de Ponce era el resultado más claro de la disyuntiva no resuelta entre expresión y modernidad, del esfuerzo por colocar a distancia el “lastre romántico”. La débil respuesta de Ponce a sus detractores es reveladora; es defensa y confesión de culpa; muestra sobre todo su poca conciencia de lo trascendente y lo intrascendente en su propia obra:

... “Sigo siendo el romántico de siempre, pero tengo que evolucionar. No he cometido más pecado que el de haber escrito un concierto que todo mundo aplaudió. Escribí el discutido concierto con la misma sinceridad que escribí el concierto para piano hace treinta años. Solamente que éstas tres décadas no han pasado en balde: cuánta tristeza sentiría yo si durante esos largos años me hubiera encasillado en mi estilo juvenil. En cuanto que pretendo imitar a Carlos Chávez ¡sólo una persona tan ignorante de nuestra incipiente historia musical como el Sr. Bal y Gay se le ocurre poner en letras de molde semejante disparate! ¡Qué apenado se vería para señalar en mi producción las huellas de los procedimientos que emplea Chávez en sus obras! El Sr. Bal y Gay pretende ignorar que Chávez fue mi discípulo” ...<sup>16</sup>

La obra de Ponce describe en su conjunto un itinerario interno. En su parte mexicanista fue una exaltación sincera de los valores melódicos que él consideró genuinamente mexicanos. Cuando en 1943 reelabora en su *Concierto para Violín* el tema de su canción *Estrellita* (compuesta en la primera década del siglo) no hace sino cerrar un ciclo, un viaje por las imágenes sonoras más acendradas de “su” México. En una lucha por recuperar un país que era antes que nada obra de su imaginación, Ponce retorna constantemente a las fuentes primigenias de su inspiración “mexicana”. En el transcurso de su obra, algunos gestos se repiten y perfeccionan, otros conducen a puntos sin salida. La obra de Ponce no traza un círculo perfecto, describe más bien una espiral que permaneció hasta el final abierta a nuevas repeticiones, nuevos ensayos, nuevas transmutaciones de la sustancia elemental de su música: lo mexicano.



<sup>16</sup>Mendivil, Rafael, entrevista.

### 4.2.3 Listado de algunas Obras de Manuel M.Ponce<sup>17</sup>:

#### **Orquesta:**

Estampas Nocturnas.  
Chapultepec.  
Poema Elegíaco.  
Suite al Estilo Antiguo .  
Música para “La Verdad Sospechosa”.  
Merlín, Suite Sinfónica.  
Ferial..  
Instantáneas Mexicanas.

#### **Música de Cámara:**

Cuarteto para cuerdas.  
Miniaturas, cuarteto de cuerdas.  
Trío, cuerdas.  
Sonata a Dúo, violín y viola .  
Gavota, trío de cuerdas.  
Scherzo, instrumentos de arco.  
Pajarito y Pastorcito Alegre, para flauta y piano.  
Trío Romántico para violín, cello y piano.  
Varias obras para diversos instrumentos.

#### **Violín:**

Concierto para Violín y Orquesta.  
Sonata Breve, con piano.  
Romanzetta, con piano.  
Canción de Otoño con piano.  
Jeunesse, con piano.

#### **Cello:**

Sonata, con piano.  
Tres Preludios, con piano.  
Granada, con piano.

#### **Órgano:**

4 pequeñas Fugas.  
Fuga, sobre un Tema de Bach.  
Preludio Fugado. Tres Piezas, sobre un coral.  
4 Corales, sobre un tema de Bach.  
Alborada Guadalupana.  
14 Estudios.  
4 Canciones Mexicanas.  
4 Piezas en forma de Suite.  
12 Canciones Mexicanas, para pequeños pianistas.  
20 Piezas Fáciles, sobre temas mexicanos.  
Balada Mexicana.

#### **Canto:**

3 Poemas de Brull.  
Tres Poemas de Lermonthow con piano y orquesta.  
3 Cantos de Tagore.  
Los mismos con Orquesta.  
3 Poemas de González Martínez.  
5 Poesías Chinas con piano y orquesta.  
4 Poemas de Icaza.  
2 Poemas de Luis G. Urbina.  
3 Poemas para tres voces de mujeres y piano.  
Poema LXVIII.  
Aleluya.  
Bendita Sea Tu Pureza, para voces y órgano.  
Himno Catequístico.  
78 Canciones Mexicanas, originales y arreglos.  
2 Boleros.  
Granada.  
Romanzetta, “Sperando, Sognando”.  
“Si tu Puovais Venir”  
“Un Soir”  
“Toi”  
“Le Nague”  
17 Himnos.

#### **Coral:**

50 Coros para Niños.  
20 Coros para diversos números de voces.

#### **Piano:**

Concierto para Orquesta.  
Ballada Mexicana, con orquesta.  
Dos Sonatas.  
Sonatina.  
9 Preludios.  
Preludio y Fuga, sobre un Tema de Haendel.  
Dos Rapsodias Mexicanas.  
Ocho Danzas Mexicanas.  
Barcarola Mexicana.  
Idilio Mexicano, para 2 pianos.  
Preludio y Fuga, para la mano izquierda.  
Danza Cubana.  
Suite Cubana.  
3 Minuetos.  
4 Serenatas.  
Rapsodia Cubana.  
27 Mazurkas.  
14 Trozos Románticos.  
11 Miniaturas.  
5 Evocaciones.



5 Hojas de Álbum.  
 3 Valses.  
 2 Scherzinos.  
 2 Arrullacloras.  
 2 Nocturnos.  
 Bocetos Nocturnos.  
 Álbum de Amor.  
 Gavota 1900.  
 Romanza.  
 Minueto.

### **Guitarra:**

Sonata Mexicana.  
 La Valentina (arreglo para guitarra de Ponce).  
 La Pajarera y Por Ti Mi Corazón (arreglo para guitarra de Ponce).  
 Estrellita (arreglo para guitarra de Ponce).  
 Prelude.  
 Preludio para Guitarra y Clavecín.  
 Tema Variado y Final.  
 Alborada y Canción.  
 Sonata III.  
 Sonata Romántica (Homenaje a Schubert).  
 Intermezzo.  
 Bersagliera.  
 Leyenda.  
 Elegía de la Ausencia.  
 Varias piezas en diversas formas musicales.  
 Serenata.  
 Gavotte y Musette.

24 Preludios.  
 Preludio y Courante.  
 20 Variaciones y Fuga sobre La Folía.  
 De España.  
 Suite en La.  
 Suite en La (atribuida a Weiss).  
 Postlude.  
 Balletto.  
 Estudio en Trémolo.  
 Andantino Variato.  
 Sonata de Paganini.  
 Sonata Clásica.  
 Sonata para guitarra y clavicordio.  
 Suite Antigua.  
 Mazurka y Valse.  
 Trópico y Rumba.  
 Homenaje a Tarrega.  
 Sonatina Meridional.  
 Concierto del Sur para guitarra y orquesta.  
 Vespertina y Matinal.  
 6 Preludios cortos.  
 Cuarteto de Cuerdas (inconcluso).  
 Variaciones sobre un Tema de Antonio de Cabezón.

---

<sup>17</sup> Obras de Manuel M. Ponce registradas en el en el libro "Manuel M. Ponce y la Guitarra" de: Corazón Otero, impreso y hecho en México por EDAMEX, 1977.

## Edición especial Clema Ponce<sup>18</sup>:

### **Obras para Piano:**

Intermezzo.

Intermezzo (no.3).

Scherzino maya.

Scherzino mexicano.

Scherzino a Debussy.

Suite cubana (Serenata marina-Plenilunio-Paz de Ocaso).

Balada mexicana.

2<sup>ème</sup> Caprice.

Sonatine.

Mazurcas.

Vier Kleine Fugen.

Trozos románticos.

### **Obras para Canto y Piano:**

Poésies chinoises.

### **Obras Corales:**

Pasas por el abismo...

Bendita sea tu pureza.

### **Música de Cámara:**

Pajarito (flauta y piano).

Pastorcito alegre (flauta y piano).

Scherzino (violín o flauta y piano).

Jeunesse (violín y piano).

Romanzetta (violín y piano).

Trio (violín, viola y piano).

---

<sup>18</sup> Títulos Publicados por la Escuela Nacional de Música y la UNAM en su Edición especial Clema Ponce, Primera Edición 2003.

En la producción musical de Manuel M. Ponce destacan dos períodos: uno romántico, que viene a cerrar el capítulo de los compositores que le precedieron, y otro moderno, iniciado con su viaje a París de 1925, que abre en cambio nuevas posibilidades creativas. Si comparamos estas dos épocas observamos notorios contrastes armónicos, tímbricos y formales. Dentro del primer estilo cabe distinguir a su vez aquellas pertenecientes al romanticismo universal, de otras, en cambio, inspiradas en la música popular de su país. De hecho, Ponce es el fundador del nacionalismo musical mexicano como ya anteriormente mencioné. Armonizó cantos del pueblo, introdujo dichas melodías en pequeñas y grandes formas, y creó motivos propios con el auténtico sabor de los elementos folklóricos locales. De 1915 a 1917 fija su residencia en la Habana y asimila las características de la música cubana sugiriéndolas en las obras allí concebidas. Transcurre una etapa en París, de 1925 a 1932, y con ella da comienzo su segundo periodo, el cual lo orienta hacia un estilo modernista. Introduce además el Nacionalismo indígena creando un ambiente de música autóctona del México prehispánico. En 1933 vuelve a radicar en su patria, posteriormente produce la obra orquestal y de cámara más importante. Dos meses antes de fallecer se le otorga el “Premio Nacional de Artes y Ciencias” siendo Ponce el primer músico en recibir dicha distinción<sup>19</sup>.

La Escuela Nacional de Música de la U.N.A.M. recibió el Acervo Manuel M. Ponce en 1998. Su heredero universal, Carlos Vázquez, depositó así en la UNAM una de las obras musicales más importantes del país. De esta manera la Escuela Nacional de Música se comprometía a catalogar, preservar los manuscritos y primeras ediciones en las mejores condiciones y difundir su música. La edición especial Clema Ponce, dedicada a quien en vida luchó por la publicación total del acervo, comprende las primeras obras editadas por la UNAM en cumplimiento del compromiso adquirido<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup>Paolo Mello.

<sup>20</sup>Director de la Escuela Nacional de Música de la UNAM Mtro. Luis Alfonso Estrada Rodríguez. México, Julio 2000.

## 4.3 Análisis Estructural:

4.3.1 La Sonata. Originalmente, composición musical que era <<tocada>>, en oposición a la que era <<cantada>>. Entre sus primeros ejemplos se cuentan las composiciones instrumentales italianas de finales del siglo XVI, como las *canzonas* y los *ricercari*, constituidos por varias secciones cortas de estilo y textura contrastantes. La más famosa de las sonatas primitivas es la sonata *Pian e Forte* (1597), de Giovanni Gabrieli, para violín, corneto y seis trombones. A mediados del siglo XVII -y en parte a través de las obras de Giovanni Legrenzi (1626-1690)- ya existían dos géneros de sonata claramente diferenciados: la *Sonata da Chiesa* (de Iglesia) y la *Sonata da Camera*. En las obras de Corelli la primera quedó codificada como una pieza de cuatro movimientos (lento-rápido-lento-rápido) y la segunda como una *Suite* de *danzas* (tres o cuatro) precedidas por una introducción. Ambos géneros de sonata pueden subdividirse en cuatro tipos, según el número de partes instrumentales para las que haya sido escrita (1) *a solo* (una parte), (2) *a due* (dos partes), (3) *a tre* (tres partes), (4) *a quattro* (cuatro o más partes). La sonata a tres (sonata trío) es en realidad ejecutada por cuatro instrumentistas, al ser necesarios dos para la parte del bajo continuo. Análogamente, la Sonata a Due precisa de tres ejecutantes. Entre las más antiguas sonatas para teclado se cuentan las de Johann Kuhnau (1692) -de carácter programático- y las de Pasquín, seguidas de las 550 sonatas de un solo movimiento que Domenico Scarlatti compuso para el clavicémbalo. La sustitución del estilo predominante polifónico del barroco por el estilo esencialmente homofónico del clasicismo y que culminaría en la música de Haydn, Mozart y Beethoven, coincidió con la aparición de la sonata moderna: una pieza de tres o cuatro movimientos (rápido-lento-rápido, con o sin minuetto y trío), bien para instrumento solista (con o sin acompañamiento de teclado), bien para conjunto de instrumentos, categoría ésta última en la que pueden incluirse las formas trío, cuarteto de cuerda, quinteto y sinfonía. Entre las sonatas a solo para teclado del período son dignas de mención las de C.P.E. Bach y J.C. Bach, que influyeron en Haydn y Mozart respectivamente. Las 32 sonatas para piano de Beethoven ampliaron

las estructuras consagradas de la sonata en varios sentidos: introducciones lentas (por ejemplo: en la sonata Patética), movimientos de scherzo y trío (como en la segunda), finales con tema y variaciones (como en la última) y empleo de texturas fugadas (como en la sonata Hammerklavier). Schumann, Copin y Liszt (forma cíclica) compusieron sonatas para piano. Brahms aportó varias sonatas al repertorio, incluyendo tres para piano, tres para violín y piano y dos para violoncello y piano. Sonatas notables compuestas en el siglo XX para dos pianos y percusión de Bártok y las de Hindemith y Strawinsky.

4.3.2 La Forma Sonata. Estructura musical que se desarrolló en sonatas, sinfonías, conciertos, oberturas, cuartetos, arias, etc., durante la segunda mitad del siglo XVIII. Sus orígenes son complejos, habida cuenta de que su definición académica, teórica, la demarcación de sus límites normalizados –definición dada en términos necesariamente precarios– la establecen, primero Reicha en 1826, y subsiguientemente Czerny en su escuela Práctica de Composición (1848). Lo que es más: la expresión <<*forma sonata*>> no sería puesto en circulación hasta 1845 (Adolph Marx III). A Finales del XVIII no era en modo alguno una forma fija: surgió de la síntesis flexible de las diversas estructuras anteriores, incluyendo la forma binaria, la forma ternaria, el aria, el concierto y el ritornello. Su aparición se asocia a la mayoría de los cambios que experimenten el estilo y la textura musical en el período clásico: la dramática –a menudo violenta– oposición de varias tonalidades, el contraste entre diversas ideas temáticas en un mismo movimiento y la articulación de la estructura a través de la instrumentación. Veamos ahora cuales son las características esenciales de la forma sonata, observadas en los primeros movimientos de obras de Haydn, Mozart y Beethoven y codificadas en el siglo XIX. Tradicionalmente se distinguen tres planos: *exposición*, *desarrollo* y *recapitulación* (o *reexposición*). La *Exposición* presenta el material temático que articula el movimiento tonal desde la tónica a la dominante (o relativa mayor). El material en la tónica puede llamarse primer grupo y el material en la dominante (o relativa mayor) segundo

grupo. El *desarrollo* es la parte de elaboración y transformación de los temas. Las técnicas de desarrollo temático incluyen fragmentación del material, en motivos, la elaboración contrapuntística de los temas y la mayor rapidez de los cambios armónicos. Aunque el desarrollo temático estaba asociado tradicionalmente con la parte central de un movimiento en forma sonata puede darse también en la exposición, la recapitulación o la coda. La *Recapitulación* reintroduce el material de la exposición pero todos los temas se hallan ahora en la tónica. La función dramática de ésta sección es reafirmar la tonalidad original después de la modulación a la dominante al final de la exposición y de las divergencias y tensiones armónicas del desarrollo. Es sumamente significativo que los autores de finales del siglo XVIII describieron la forma sonata en términos de sus estructuras armónicas. En los movimientos líricos lentos se usa a veces una forma sonata abreviada, sin desarrollo.

Esta estructura A A'', se relaciona con la forma aria, ya que la sección A de esta última (cuya estructura es ABA) es una forma binaria. Los minuetos representan una variante de la forma en miniatura (o binaria) Si bien están claramente próximos a la forma binaria, sus dramáticos contrastes tonales los relaciona con la sonata. En los finales es característica una variante denominada forma rondó-sonata cuya estructura es ABACABA. Es claramente semejante a la forma del primer movimiento (o forma sonata) excepto en que el primer grupo (A) es reafirmado antes del desarrollo (C) y al final de la recapitulación, después del segundo grupo (B). Durante el siglo XIX, Schubert, Schumann, Bruckner, Brahms, Mahler y otros continuaron ampliando la forma sonata beethoveniana. Algunos de los factores más significativos incluyen el uso de la medianta, la supertónica, la sexta napolitana y del tritono en sustitución de las relaciones de dominante subdominante y relativa menor más frecuentes. A finales del siglo XIX el interés por la metamorfosis temática, la fusión de los movimientos en estructuras cíclicas y la búsqueda de un cromatismo intenso hicieron que la forma sonata se convirtiera en una estructura conveniente para exponer ideas. La oposición de tonalidades, fuerza vital de la forma sonata clásica, fue sustituida en muchas obras del siglo XX por el desarrollo motivico y los contrastes temáticos y de textura, como por ejemplo ponen

de manifiesto la tercera de las Tres Piezas para Orquesta, de Berg y el Cuarteto de Cuerda no.5 de Bela Bartok.

#### 4.3.3 Análisis de la Sonata Breve para Violín y Piano de Manuel M. Ponce.

La *Sonata Breve* para Violín y Piano de Manuel M. Ponce está dedicada al violinista ruso Vladimir Vulfmann y a su esposa, la pianista mexicana Luz María Segura, quienes fueron ahijados del matrimonio de los Ponce en Francia. Saturado del ambiente musical parisino y de las enseñanzas de Paul Dukas, Ponce produce ésta "*Sonata Breve*" definitivamente de la técnica impresionista enlazada con el carácter español tanto en el primer movimiento como en el tercero, dejando el segundo como un bordado lírico alrededor de ciertos giros de su canción "*Estrellita*".

La última parte "*Allegro alla Spagnuola*" tiene como segundo tema la melodía de la canción popular de España "*Anda Jaleo*" que se encuentra entre las recogidas y armonizadas por Federico García Lorca las cuales fueron publicadas posteriormente.

Esta Sonata, junto con otras obras suyas, fue ejecutada en su examen para obtener el Diploma en Composición, llevado a cabo el 11 de Julio de 1932 en la Escuela Normal de Música de París; prueba en la que resultó aprobado unánimemente, obteniendo la distinción más alta y codiciada de cuantas un músico pudiera ambicionar en los centros docentes de la *Ciudad Luz*. Paul Dukas elogiaba esta obra considerándola como un bello ejemplo de sintetización de ideas.

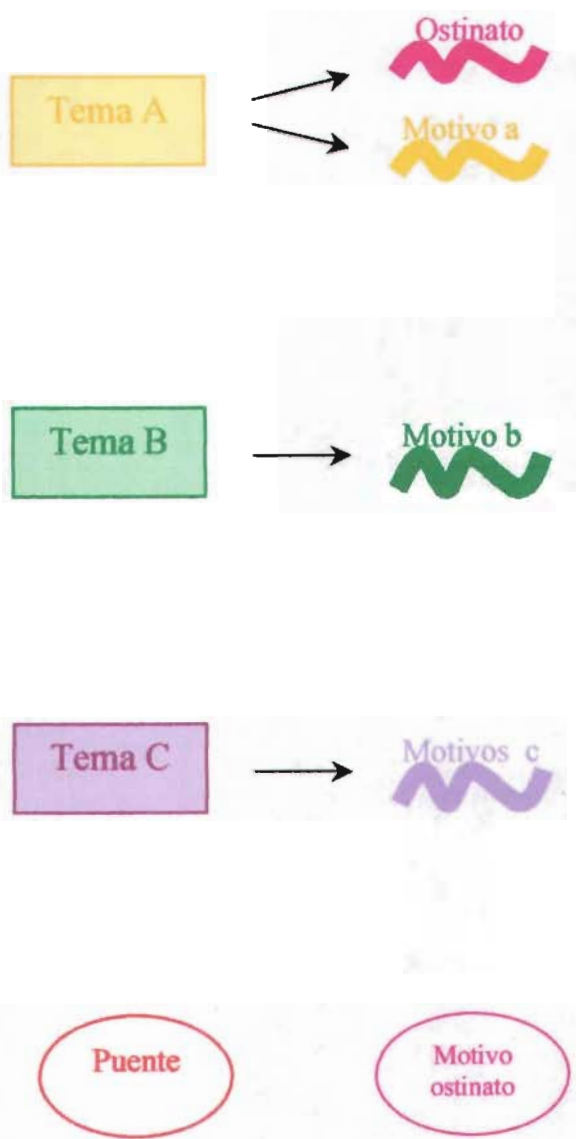


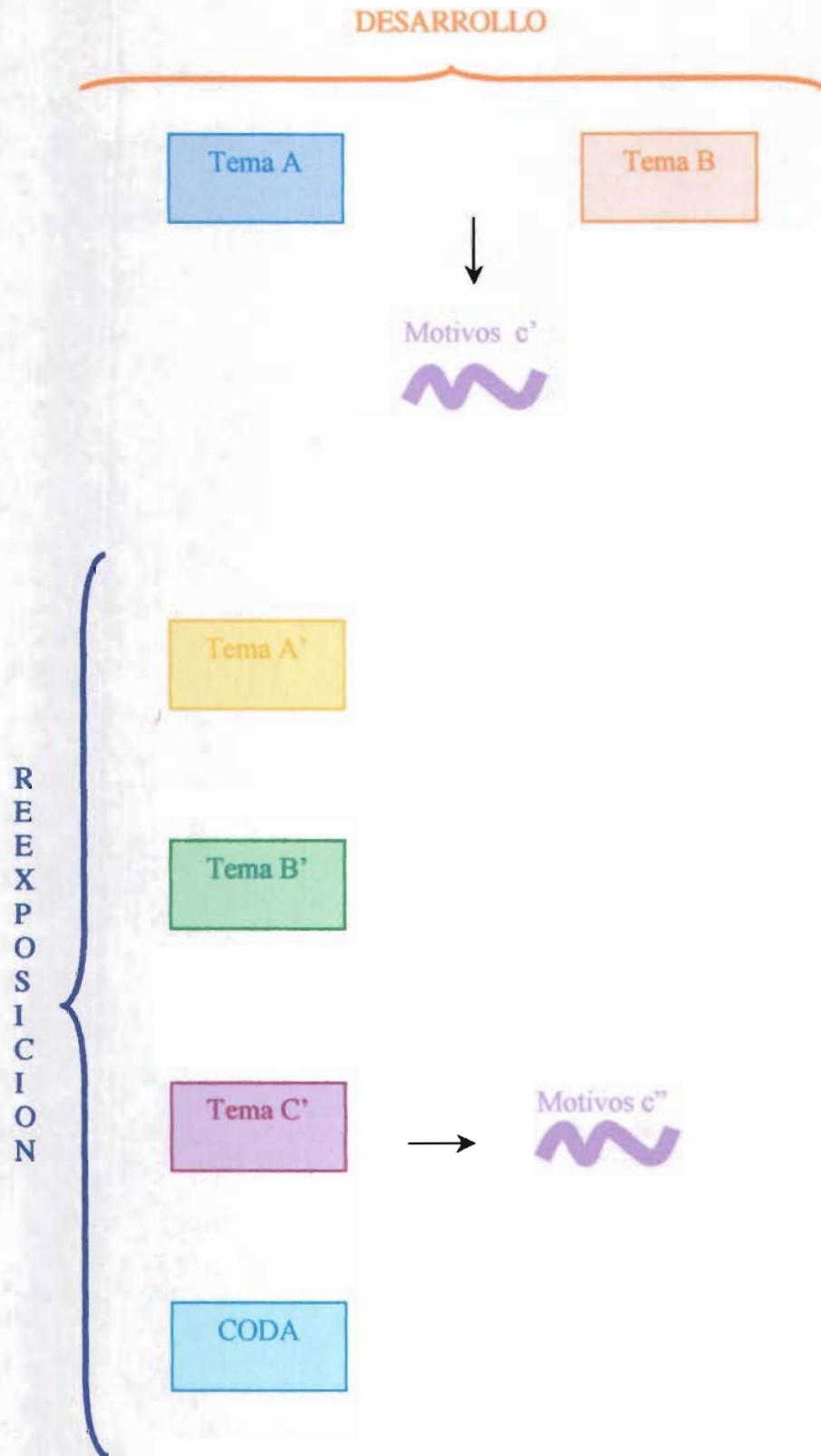
*Primer Movimiento.*





E  
X  
P  
O  
S  
I  
C  
I  
O  
N





2

# Sonata Breve

Manuel M. Ponce

## I

### Tema A

1 Violin *Allegretto mosso*  $\text{♩} = 108$

Piano *p* *dolce*

Ostinato

Motivo a

5

Ostinato

10

Motivo a

*pp*

15

Tema A

EXPOSICION

**Tema A** 3

20 *cresc.* *f*

**Tema A** 2

25 *un poco rall.*

**Tema B**

30 **Punte** *Motivo ostinato a tempo* *pp*

**Tema B**

35 *Motivo Ostinato*

The image displays a musical score for the first movement of the Sonata Breve by Ponce, with a focus on thematic analysis. The score is divided into four systems, each with specific annotations and color-coding:

- System 1 (Measures 42-45):** Labeled "Tema C" in red. It features a treble clef staff with a triplet of eighth notes marked with a green box and a red line. The piano part is marked "p scherzando". The area is shaded light purple.
- System 2 (Measures 46-50):** Labeled "Motivos C" in red. It shows a continuation of the piano part with a "p" dynamic and "scherzando" marking. The area is shaded light purple.
- System 3 (Measures 51-54):** Labeled "Motivo ostinato" in red. It features a treble clef staff with a "poco rall." marking and a piano part with a "p" dynamic. A red box highlights a specific rhythmic pattern in the piano part. The area is shaded light purple.
- System 4 (Measures 55-58):** Labeled "DESARROLLO" in orange and "Tema A" in blue. It features a treble clef staff with a "poco a poco a tempo" marking and a piano part with "pp" and "a tempo" markings. A blue box highlights the piano part, and an orange box highlights the treble staff. The area is shaded light blue.

Blue arrows on the right side of the score indicate the flow from the first system to the second, and from the second system to the fourth. A blue arrow also points from the "DESARROLLO" section back to the "Motivo ostinato" section.

DESARROLLO

Tema A 5

Motivos C\*

Motivos C\*

non legato

Tema A

cresc.

Tema B 6

Motivos C\*

DESARROLLO

8 **Tema B** Reminiscencias de los 16<sup>vos</sup>.

77 *Motivos c'* [6]

82 [7] *Puente*

88 *Puente* **REEXPOSICION**

88 *pp* *rall.* *a tempo* *ostinato* *pp*

93 **Tema A'**

REEXPOSICION

94 **Tema A'**

94 *Ostinato*

Tema A'

7

99

105

Tema A'

110

115

R  
E  
E  
X  
P  
O  
S  
I  
C  
I  
O  
N



REEXPOSICION

120

124

128

133

Tema B'

Tema C'

Motivos c''

Tema C'

9

138

*poco rall.*

*f*

*un poco a piacere*

CODA

Più vivo

144

*p*

C  
O  
D  
A

147

*cresc. ed animando sempre*

*p*

Acordes arpegiados

150

*cresc. ed animando sempre*

*f*

*ff*

la

PRIMER MOVIMIENTO :

2 / 4		EXPOSICION.		
No. de Compás:	2 – 28	31 – 42	42 – 56	
ESTRUCTURA	Tema A	Tema B	Tema C	
	<p>El Primer movimiento de la Sonata Breve está en <i>Allegretto mosso</i> de 2 / 4. El Piano inicia la obra en Si Mixolidio con un <i>ostinato</i> durante 9 compases; en el segundo compás, en clave de sol, el Piano, en “<i>dolce</i>” hace la presentación del <b>Tema A</b> con el cual el Violín iniciará la Sonata en el compás 10 y seguirá desarrollándolo acompañado y en la mayor parte del tiempo dialogando con el Piano. Mientras el violín hace su entrada en el compás 10 con el <b>Tema A</b> (principal), en ésta ocasión el Piano va presentando temas motivicos.</p>	<p>Del compás 29 al 31 el Piano presenta un Puente en el cual toma motivo del <b>Ostinato</b>. En el compás 31 el Violín presenta un nuevo <b>Tema B</b>, el cual desarrolla hasta el compás 42, acompañado por el Piano quien sigue presentando motivos del <b>ostinato</b> (compás 37) mismo motivo que utilizó en el <b>Puente</b> entre el <b>Tema A</b> y el <b>Tema B</b>. Con el <b>Tema B</b> con calderón en una nota <i>la</i> de octavo unida a un <i>sol</i> natural en 16<sup>vo</sup> que hace el Violín mientras el Piano hace también calderón pero sobre silencio en el compás 41, ambos (Violín y Piano) preparan la caída al compás 42, en el que ahora el Piano hará el mismo motivo rítmico de octavo con 32<sup>vo</sup> solo que el octavo en vez de calderón como hizo el violín, el piano lo presenta con doble puntillo de aumento. De ésta manera queda entrelazados el final del <b>Tema B</b> y el principio del <b>Tema C</b>.</p>	<p>Habiendo presentado el Violín el motivo rítmico de negra unida a 32<sup>vo</sup> al final del <b>Tema B</b>, inicia el <b>Tema C</b> con la caída en una nota en octavo en matiz de <i>p</i> (<i>piano</i>) al mismo tiempo que el Piano inicia en ésta última nota del violín el <b>Tema C</b> siguiendo el motivo rítmico expuesto por el violín en octavo con doble puntillo de aumento unido a 32<sup>vo</sup> en <i>Scherzando</i> continúa el Piano durante 4 compases para en el compás 46 entrar nuevamente el violín <i>schierzando</i> con el Piano hasta llegar al compás 53 donde el violín se queda en notas largas haciendo <i>regulador en disminución</i> y un <i>poco a poco rallentando</i> para dejar al Piano retomar el <b>ostinato</b> en un <i>poco a poco a tempo</i> en el compás 55 iniciar la <i>casilla no. 1</i> para así ir a <i>Da Capo</i> (<i>Parte A</i>) y repetir desde el <b>Tema A</b>, el <b>Tema B</b> y <b>Tema C</b> hasta llegar nuevamente al compás 54 y de ahí pasar a la <i>casilla no. 2</i> con la cual se inicia el <b>DESARROLLO</b>.</p>	
Región Modal:	SI MIXOLIDIO.			

2 / 4	<b>DESARROLLO.</b>	
No. de Compás:	57 - 71	72 - 84
<b>E S T R U C T U R A</b>	<b>Tema A</b>	<b>Tema B</b>
	<p>Comienza en la segunda casilla en el compás 57, el violín va en 16<sup>vos</sup>. Tanto el piano como el violín comienzan el desarrollo en un <i>a tempo</i>, el violín en matiz <i>p</i> (<i>piano</i>) y el piano en <i>pp</i>. En el compás 60 se invierten las voces y el violín deja de hacer 16<sup>vos</sup> para dar paso al piano haciendo éste ahora los 16<sup>vos</sup> y el violín se queda en una nota la ligada durante dos compases (60 y 61) e inicia este <i>la</i> en <i>sf</i>. Dentro del <b>Tema A</b> aparecen salpicados los <b>motivos c'</b> algunas veces en el piano y otras en el violín. Este <b>Tema A</b> termina en <i>crescendo</i> para llegar al compás 72 haciendo un <i>súbito pp</i> donde da comienzo al <b>Tema B</b>.</p>	<p>El <b>Tema B</b> comienza en el compás 72 mientras el piano hace <b>motivos c'</b> en <i>pp</i> el violín va haciendo 16<sup>vos</sup> con puntillo en <i>spicatto</i> y en <i>pp</i> también hasta llegar al compás 78 en el cual hace un <i>regulador a f</i> donde toma ahora el violín el <b>motivo c'</b> que venía exponiendo el piano invirtiendo las voces hasta llegar al compás 82 donde el violín hace reminiscencias de los 16<sup>vos</sup> expuestos anteriormente y así terminar el <b>Tema B</b> en el compás 84. Existe un <b>punteo</b> en <i>p</i> del compás 85 al 90 haciendo un <i>rallentando</i> en <i>pp</i> para posteriormente iniciar la <b>Reexposición</b>.</p>
Región Tonal:	<b>SI MIXOLIDIO.</b>	

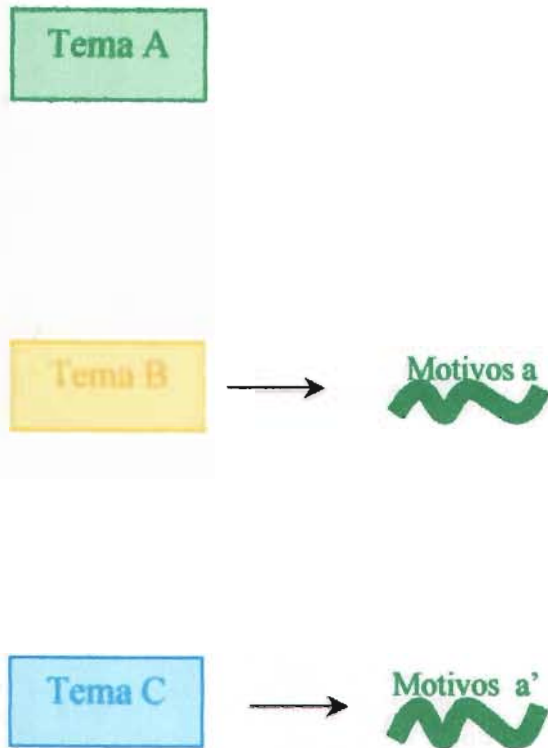
2 / 4		REEXPOSICION.			
No. de Compás:	91 - 117	118 - 128	129 - 143	144 - 153	
	Tema A'	Tema B'	Tema C'	CODA	
E S T R U C T U R A	Comienza en a tempo, el violín en <i>p</i> y el piano en <i>pp</i> ; el piano retoma el <i>ostinato</i> inicial de la <b>Exposición</b> durante ocho compases a partir del compás 91. Mientras el violín retoma el <b>motivo a</b> inicial una quinta arriba del presentado en la <b>Exposición</b> , llegando hasta un <i>f</i> por medio de un <i>regulador</i> en el compás 103 al 104 y en el compás 106 tanto el violín como el piano hacen figuras de tresillos utilizando nuevamente un <i>regulador</i> en <i>disminución</i> para posteriormente volver a un <i>cresc. ed animando</i> juntos para llegar así a un <i>poco rallentando</i> en el compás 117.	El piano llega después de hacer un <i>poco rallentando</i> y retoma solo el <i>ostinato</i> en a tempo en el compás 118. El violín entra nuevamente en <i>p</i> con <i>regulador</i> en <i>crescendo a tempo</i> en el compás 119 llegando a un <i>f</i> en el compás 124 en doble cuerda y en octavas.	El violín se queda en silencios dejando al piano hacer la presentación del <b>Tema C'</b> y retoma el violín este <b>Tema C'</b> (compás 130) presentado por el piano (compás 129) siguiendo ambos (violín y piano) en diálogo y desarrollando juntos el <b>Tema C'</b> hasta el compás 138 donde el piano se queda en notas largas y ligadas mientras el violín sigue haciendo el <b>motivo c''</b> y un <i>poco rallentando</i> tanto el violín como el piano y después en <i>f</i> el violín con el <b>motivo c''</b> hace un <i>poco a piacere</i> para llegar a un calderón con un do del piano y silencio con calderón en el piano para el violín terminar suavemente en <i>diminuendo</i> .	Inmediatamente en <i>pù vivo</i> entra el piano con un matiz en <i>p</i> en el compás 144 con acordes arpegiados y en el compás 145 el violín comienza en <i>p</i> también con octavos dobles para en el compás 147 continuar juntos piano y violín en <i>crescendo ed animando sempre</i> e ir subiendo a <i>ff</i> terminando juntos en el compás 153 con un octavo en el violín y en el piano. El violín siempre en escala ascendente hasta llegar a un <i>si</i> y el piano siempre en acordes arpegiados durante toda la <b>CODA</b> . De ésta manera termina brillantemente el Primer movimiento.	
Región Modal:	SI MIXOLIDIO.				



*Segundo Movimiento.*



SEGUNDO MOVIMIENTO:



10

## II

**Tema A**

Adagio  $\text{♩} = 60$

*pp ma espressivo*

1

3

12

*pp*

3

**Tema B**

6

*pp*

*la*

**Motivo a**

6



The image displays a musical score for the second movement of a Sonata Breve, with measures 9 through 16. The score is annotated with several key elements:

- Measure 9:** The beginning of **Motivo a**, highlighted in a yellow box and circled in green.
- Measure 13:** The start of **Tema C**, marked with a blue box and the number 13.
- Measure 12:** The beginning of **Motivo a'**, circled in green.
- Measure 14:** The continuation of **Motivo a'**, also circled in green.

Performance instructions and dynamics are noted throughout the score:

- motto espressivo* (measures 13-14)
- p* (piano, measures 12-14)
- cresc. ed animando* (crescendo and animando, measures 12-14)
- pp* (pianissimo, measures 15-16)

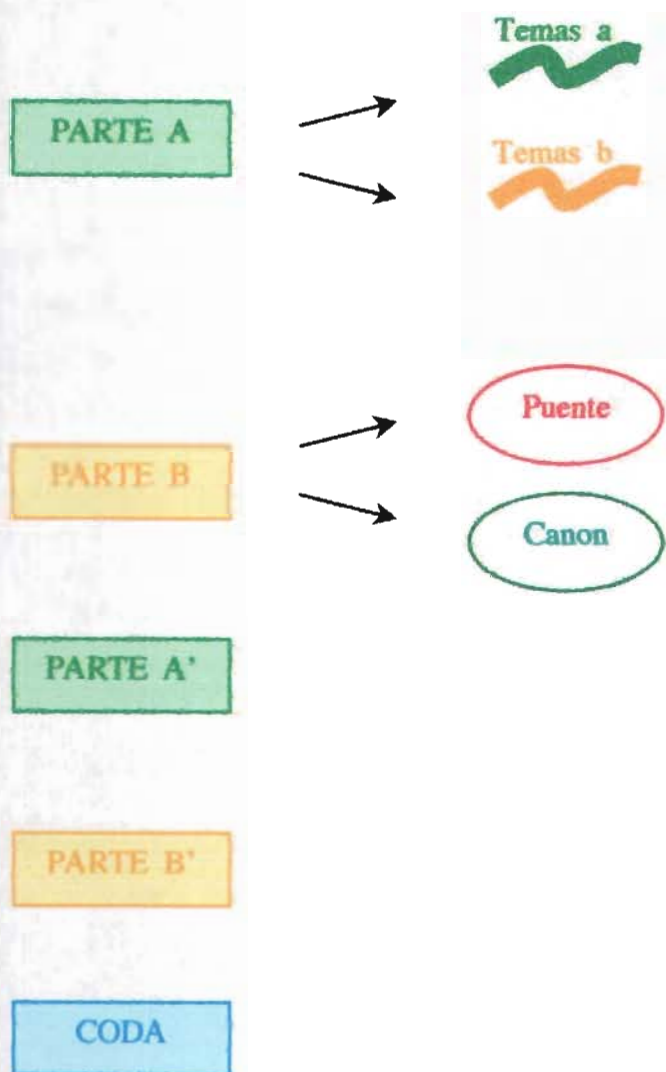
4 / 4			
No. de Compás:	1 - 6	6 - 9	10 - 16
E S T R U C T U R A	Tema A	Tema B	Tema C
	<p>Ponce marca un tempo Adagio octavo = 60 para el Segundo Movimiento. Después de terminar brillantemente el Primer Movimiento, el segundo movimiento empieza el piano en un matiz <i>pp</i> en <i>ma espressivo</i>, el violín entra después de un silencio de octavo con puntillo con una nota fa y un re en 32<sup>vos</sup> seguidos por un tresillo que, dicho tresillo posteriormente el piano tocará a partir del cuarto tiempo del compás no. 1. En los compases 2, 3 y 4 se encuentran reguladores hasta llegar al compás 6 a un triple <i>ppp</i>.</p>	<p>El violín inicia el <b>Tema B</b> con la nota final del <b>Tema A</b> haciendo después de esta nota negra silencios, dejando al piano presentar el <b>motivo a</b> por primera vez. El violín inicia realmente este <b>Tema B</b> en el último tiempo del compás 6 en matiz <i>p</i> en 16<sup>vos</sup> y terminan juntos, violín y piano con el <b>motivo a</b> exponiendo primero el violín los 16<sup>vos</sup> mientras el piano hace acordes con notas negras ligadas al primer 16<sup>vo</sup>, invirtiéndose y quedando un tiempo desfasados en forma de eco o diálogo entre el violín y el piano.</p>	<p>Todo el segundo movimiento está en 4/4 a excepción del segundo compás del <b>Tema C</b> (compás no. 11) el cual cambia a 2/4 haciendo reguladores y regresando nuevamente a retomar en el compás 12 el 4/4, en este compás no. 12 reaparece un <b>motivo a'</b> que fue expuesto al iniciar el <b>Tema C</b> en el primer compás de dicho <b>Tema C</b> por el piano en ambos casos. En el compás 12 también se encuentra un <i>crescendo ed animando</i> hasta llegar a un <i>f (forte)</i> el cual se irá desvaneciendo en el compás no. 15; en este compás no. 15 cambia a un 3/4 pasando de un <i>p</i> a <i>pp</i> suavemente quedándose solamente el piano en una nota <i>mi</i> con <i>calderón</i> mientras el violín y la voz en clave de sol del piano cierran con silencio de negra y calderón sobre dichos silencios, terminando dulcemente el segundo movimiento.</p>
Región Modal:	FRIGIO		



*Tercer Movimiento.*



TERCER MOVIMIENTO:



12

### III

**Parte A**

**Allegro alla spagnuola**  $\text{♩} = 70$

**Tema a**

*p* *sautille légèrement*

*pp*

*simile*

**15**

*simile*

*sf*

**Tema a**

**16 Tema b**

Parte A

The image displays four systems of musical notation for a piano sonata movement. Each system consists of a single melodic line and a piano accompaniment. The systems are numbered 16, 21, 26, and 30. The first system (16) features a melodic line with orange highlights and a red circle around a specific passage, with the instruction 'sempre f e con anima'. The second system (21) has a red circle around the piano accompaniment and a green highlight on the melodic line, with the instruction 'p légèrement'. The third system (26) has an orange highlight on the melodic line. The fourth system (30) has a green highlight on the melodic line. The annotations 'Tema b', 'Tema a'', and 'Tema b'' are placed near the melodic lines, and 'Tema a'' is placed near the piano accompaniment in the second and fourth systems. A red circle in the second system connects the piano accompaniment to the melodic line in the third system. A green circle in the second system connects the piano accompaniment to the melodic line in the fourth system. The page number '13' is visible in the top right corner of the first system.

16

Tema b

sempre f e con anima

13

21

p légèrement

Tema a'

26

Tema b

30

18

Tema a''

Musical score for measures 34-38. The top staff is a single melodic line with a green highlight. The piano accompaniment consists of two staves. A fermata is placed over the piano accompaniment in measure 37. A dynamic marking of *f* is present in measure 37.

Parte A

Musical score for measures 39-43. The top staff has a green highlight. A blue oval highlights a specific melodic phrase in measure 39. The piano accompaniment features a dynamic marking of *p* in measure 40 and *f* in measure 43.

Musical score for measures 44-49. The top staff has a green highlight. A blue oval highlights a melodic phrase in measure 44. A vertical line at measure 49 separates the green section from the yellow section. The yellow section is labeled "Parte B" and "Anda Jaleo". The piano accompaniment includes a dynamic marking of *p* in measure 44 and a *poco rit.* marking in measure 48.

49

Parte B

55

61

Puente

Un poco più lento Canon

Canon a la 4ª



16

Parte B

67

Contrapunto mano izq.

74

Parte B

81

*cresc. ed animando*

88

Allegro (Tempo I)

Parte A'

*p subito*

*pp*

94

10

*sf* *f*

100

Parte A'

10

*sf* *f*

106

Parte B'

10

*sf* *f*

113

10

*sf* *f*

120

**CODA**

*f*

*vivo*

*p*

125

25

*cresc.*

*f sempre ed animato*

*cresc.*

*f sempre ed animato*

130

*f*

CODA

136

*con fuoco* *sf*

*con fuoco*

141

*ff*

*ff*

CODA

146

*ff*

*ff*

\*

3 / 8			
No. de Compás:	1 - 45	46 - 87	88 - 109
E S T R U C T U R A	Parte A	Parte B	Parte A'
	<p>Contrastando con el segundo movimiento y retomando el Tempo del primer movimiento comienza así el tercer movimiento de la Sonata Breve, en un <i>Allegro alla Spagnuola</i> donde la nota negra con puntillo de aumento = 76 en 16<sup>vos</sup> con puntillos, en matiz <i>p</i> el violín con <i>sautillé légèrement</i> y en <i>pp</i> en piano. Continúa como el segundo movimiento, en modo Frigio. La <b>Parte A</b> contiene varios temas: <b>a-b-b'-a'-b''-a''</b>. El <b>Tema a</b> (compases 1 al 10) formado de 16<sup>vos</sup> en <i>sautillé légèrement</i>, en el compás 11 hace una escala ascendente de nueve notas ligadas para llegar al compás 12 con un do natural en <i>ff</i>, los compases 12, 13 y 14 son el <b>Tema b</b> y el compás 15 vuelve a hacer motivos similares al compás 11, pero en siete notas en 16<sup>vos</sup> en escala descendente en esta ocasión para cambiar del <b>Tema b</b> al <b>Tema b'</b> (compases 16, 17 y 18).</p>	<p>La <b>Parte B</b> trata precisamente el Tema "Anda Jaleo" en un matiz <i>p</i> terminando en re sostenido de negra ligadas durante los compases 56, 57, 58 y 59 para entrar a un puente que contiene notas de 16<sup>vos</sup> con staccato durante cinco compases (60, 61, 62, 63 y 64). Al llegar al compás 65 es un poco <i>più</i> lento en donde el violín tiene un compás de silencio y el piano entra directamente en octavas retomando el Tema "Anda Jaleo" en el compás 65 hasta el compás 87 y el violín comienza con éste mismo Tema haciendo un pequeño canon a la cuarta, el violín repite los motivos expuestos por el piano con un compás de diferencia hasta llegar a un <i>crescendo ed animando</i> a partir del compás 82 para terminar la <b>Parte B</b> en el compás 87.</p>	<p>Comienza en el compás 88 en Allegro (Tempo I) en <i>p</i> súbito y, al igual que la <b>Parte A</b> retoma los 16<sup>vos</sup> en <i>sautillé</i>. A partir del compás 104 vuelve a los 16<sup>vos</sup> pero ahora sin el <i>sautillé</i>, más bien en un <i>poco détaché</i> en <i>ff</i>.</p>
Región Modal:	FRIGIO		

No. de Compás:	110 -119	120 - 153
E S T R U C T U R A	Parte B'	CODA
	<p>Igual que la <b>Parte B</b> en ésta <b>Parte B'</b> se presenta nuevamente el Tema "Anda Jaleo" en <i>ff</i> a partir del compás 110 hasta el compás 119 haciendo en éste último compás un <i>caklerón</i> en silencio para posteriormente iniciar la <b>CODA</b>.</p>	<p>El violín está en <i>mf</i> mientras el piano inicia en <i>p</i> y vivo, iniciando un <i>crescendo</i> a partir del final del compás 125 para llegar a <i>f</i> y <i>sempre ed animato</i> en el compás 128. En el compás 136 el compositor pide se toque con <i>fuoco</i> para a partir del compás 144 llegar a un <i>ff</i> para el violín tocar trinos a partir del compás 144. En el compás 145 el violín hace un sol sostenido en trino, éste sol sostenido es solamente un adorno de la escala pero sigue perteneciendo al Modo Frigio. Al llegar al compás 148 el violín, en el último octavo del compás, hace un mi octava arriba en <i>ff</i> quedándose sólo durante tres compases con anacruza (compás 149), y el primer octavo del compás 152, en éste pasaje se tiene como opción contar dos compases (150 y 151) los cuales se acostumbra no tocarlos para no hacer tan largo éste mi octava alta. Para terminar el tercer movimiento y por consiguiente la Sonata Breve el violín y el piano terminan juntos con energía en <i>ff</i> tocando acordes de 16<sup>vos</sup> y un octavo del compás 153 y silencios.</p>
Región Modal:	FRIGIO	

#### 4.3.4 Sugerencias técnicas e interpretativas.

Para poder interpretar una obra de Ponce es muy importante conocer el sistema estructural y modal que utilizó para su creación, por éste motivo es necesario saber acerca de los MODOS.

1. *Introducción.* El conocimiento de los modos (llamados a veces, <<modos eclesiásticos>>), es esencial para todo aficionado musical inteligente, porque ese sistema dominó totalmente en la música europea durante once siglos, continuó después influyendo en medida decreciente sobre los compositores durante otros cuatrocientos años, reapareció posteriormente en forma ocasional en la composición, y ha vuelto últimamente a ser usado en grado considerable por los compositores. Este predominio de los modos y la influencia modal puede sintetizarse de ésta manera:

- a) El canto llano de la Iglesia Cristiana occidental siempre fue, probablemente, de carácter modal, y desde el año 400 aproximadamente se basó sistemáticamente en los modos; todavía se basa en ellos, como también gran parte de la canción folklórica europea.
- b) La primitiva música armonizada (aproximadamente desde el 900 al 1500) se basa en ellos por completo.
- c) La música armonizada posterior sufre su influencia hasta la época misma de Palestrina y Byrd, y hasta Bach y Händel, pero con éstos compositores esa influencia se hace débil y rara.
- d) Hay apariciones ocasionales de los modos en Beethoven, Mozart, etc. (V. Sección 10).
- e) A fines del siglo XIX y en el XX los modos tienden a reaparecer, aunque tratados libremente.

2. *Historia de los Modos.* La larga historia de los modos puede considerarse como una tentativa de poder y mantener en orden el material musical, es decir, el caudal de sonidos que había llegado a aceptarse. La historia comienza en Grecia, y puede encontrarse una referencia en los fundamentos de los modos griegos.

El material de la música, en el período que los modos fueron adoptados, era el que representarían las notas blancas del piano o del órgano. Esas notas constituían la escala de Pitágoras y sus contemporáneos elaboraron científicamente, mientras que las notas negras representan adiciones ulteriores (el sistema de afinación de Pitágoras era un tanto diferente, pero lo dicho es suficiente para el lector común. En el siglo II de la era cristiana los griegos usaban su escala ordenada de siete maneras o <<modos>>. La influencia griega en la Iglesia cristiana primitiva fue muy fuerte, y cuando el famoso obispo de Milán San Ambrosio (cerca 340-397) tomó a su cargo la tarea de ordenar la música eclesiástica, adoptó la escala griega, pero la arregló en cuatro <<modos>> o manera de emplear sus notas. El Papa Gregorio (San Gregorio el Grande cerca 540-604) reorganizó los modos (es habitual atribuirle esta reforma; por lo menos, fue llevada a término durante su papado), y dejó el sistema tal como ha permanecido desde entonces. A los cuatro modos de Ambrosio añadió otros cuatro, que no eran tanto modos nuevos cuanto maneras adicionales de usar los anteriores. Las mejores autoridades consideran hoy demasiado esquemáticas las noticias tradicionales sobre el papel desempeñado por San Ambrosio y por San Gregorio en la codificación de los modos (San Ambrosio reguló los auténticos y San Gregorio los plagales). Se estima hoy que el sistema, en una gran medida, se desarrolló entre los cantantes, que lo adoptaron por razones prácticas. Para mayores referencias sobre la obra de San Ambrosio y San Gregorio, y sus reformas, v. 4 y 5 más abajo y Canto llano. A estos ocho modos se agregaron más tarde otros cuatro; de manera que la serie completa, que el estudiante de hoy debe conocer, consta de doce.

3. *Naturaleza de los modos.* Estos doce modos no son *tonalidades*. Todos nuestros modos mayores son, salvo en la altura, exactamente los mismos; un



oyente de buen oído no puede distinguir uno de otro, a menos que posea el don del <<oído absoluto>>. La diferencia entre un modo y otro no es del mismo tipo que la que existe entre do mayor y re mayor, sino que es como la que existe entre do mayor y do menor, o entre re mayor y re menor: es decir, se trata de una diferencia en la distribución de los tonos y semitonos, y de ahí, necesariamente, la diferente amplitud de los otros intervalos. Se la podría llamar una diferencia de *sabor*, de manera que un oído fino, bien acostumbrado a la música modal, es capaz de distinguir en que modo está una pieza de canto llano o de música armonizada de los primeros tiempos.

4. *Los Modos Ambrosianos*. Puede apreciarse como suenan los cuatro modos atribuidos a San Ambrosio tocando en el piano escalas de una octava, utilizando sólo las teclas blancas, y a partir de las cuatro notas siguientes: re, mi fa, sol. Si se compone una pequeña melodía dentro de los límites de una de esas escalas, y se la lleva luego a otra de ellas, se advertirá un cambio, debido a la diferente disposición de los tonos y semitonos. La primera y la quinta nota de un modo ambrosiano revestían especial importancia. El intervalo de quinta es uno de los más fundamentales, y se juzgó natural, cuando había de entonarse un pasaje litúrgico, emplear, como fórmula, esas dos notas, siendo la quinta del modo la nota tenor o dominante, y la primera nota la de la caída de la voz, o <<cadencia>>. Así se obtuvieron la *dominante* y la *final*. Un modo ambrosiano, pues, consiste en una serie de ocho notas, de las cuales la quinta domina, y la inferior sirve como punto de reposo; la serie ambrosiana es:

re a re, con dominante la.

mi a mi, con dominante si (más tarde do).

fa a fa, con dominante do.

sol a sol, con dominante re.

La dominante del modo mi-mi, que era lógicamente la nota si, considerada inestable (y que los directores espirituales de nuestros antepasados consideraban muy poco respetable); fue más tarde cambiada por do.

Por medio de estos cuatro modos podía formarse (y en efecto se la formaba) una gran variedad de cantos para el servicio eclesiástico.

5. *La ampliación Gregoriana.* La reforma del canto llano que emprendió San Gregorio a fines del siglo VI, tenía como una de sus finalidades lograr una mayor variedad, por lo cual dicho Papa añadió a los anteriores (que llamó *modos auténticos*) otra serie de cuatro (que llamó *modos plagales*). Cada uno de los modos plagales era una nueva forma de un modo auténtico correspondiente. Era simplemente el mismo modo tomado en otro ámbito, de tal forma que quedaba entre la nota dominante del auténtico y su octava (con la final en el medio), en vez de estar, como antes, entre final y final (con la dominante en el medio). Una melodía de canto llano en modo plagal terminaba con la misma final que la melodía de canto llano del modo auténtico correspondiente, pero ambas diferían en ámbito, y, para que no quedara la nota tenor o dominante en uno de los extremos del ámbito, se escogía una nueva dominante, por lo general tres grados más baja que la primitiva. Para evitar malas interpretaciones, hemos de añadir que en cierto canto llano más ornamentado no se usaba una sola nota para lo que pudiéramos llamar el tenor, sino que las variadas notas podían girar alrededor de la dominante, tocarla con considerable frecuencia, y ponerla de relieve en la mente del auditorio. Es interesante hacer notar que los prechantres presbiterianos de los highlands escoceses empleaban a mediados del siglo XIX un sistema similar en el canto de los salmos en verso. Con frecuencia aplicaban a un verso del salmo una vaga melodía de su propia invención, que giraba en torno a la dominante, después de la cual la congregación cantaba esas palabras con la verdadera melodía del salmo, y así con todo el himno.

La serie completa de los modos puede ya establecerse como sigue:

Modo I	re – re, con dominante la.
Modo II	la – la, con dominante fa.
Modo III	mi – mi, con dominante do.
Modo IV	si – si, con dominante la.
Modo V	fa – fa, con dominante do.
Modo VI	do – do, con dominante la.
Modo VII	sol – sol, con dominante re.
Modo VIII	re – re, con dominante do.

(la dominante del modo VIII debería ser, lógicamente, si, pero éste se evitaba por la misma razón que en el caso del modo III, explicado en 4). Se advertirá que en este sistema de numeración, los modos impares son los auténticos y los pares los plagales. Ocasionalmente el ámbito amplio de una melodía llegaba a abarcar a la vez gran parte de las formas auténtica y plagal correspondientes, y entonces se decía que estaba en *modo mixto*.

6. *El sistema de Glareano*. Novecientos cincuenta años después de San Gregorio, un monje suizo, Enrique de Glaris (*Henricus Glareanus*), amigo de Erasmo, estudiaba y componía tratados de música. Formuló la teoría (en su *Dodecachordon*, 1547) de que no debería haber ocho modos, sino doce, añadiéndose un modo en la (el eolio) con su plagal, y otro en do (el jonio), con su plagal también, o sea cuatro nuevos en total. (Rechazaba la idea de un modo en si con su plagal, compartiendo la objeción ya mencionada contra toda preeminencia de esa nota). Hasta cierto punto esos nuevos modos existían ya, porque los compositores se habían adelantado a la teoría; pero el canto llano de la Iglesia estaba, y está todavía, limitando a los ocho modos gregorianos. Como gran parte de los argumentos de Glareano derivaba lo que él comprendía de la teoría griega, dio a los modos lo que creía que eran sus nombres griegos. Su nomenclatura es incorrecta, pero se ha impuesto, y aunque el sistema de numeración es mejor que el de las denominaciones pseudogriegas, ambos están en uso, y por eso los incluimos en el cuadro que sigue, que da el sistema modal completo, tal como fue construido gradualmente por San Ambrosio en el siglo IV, San Gregorio en el VI y Glareano en el XVI.

Observando el cuadro se comprenderá claramente que los modos no son cuestión de *altura*. Cualquier modo (en tanto se conserve el orden de los tonos y semitonos que le da su carácter individual), puede ser tomado a cualquier altura. Es usual, sin embargo, presentarlos en lo que puede llamarse su altura original, lo que simplifica su memorización.

## Los Modos:

(Cuadro en el que se muestran los grupos de cinco notas comunes a las formas auténtica y plagal de cada uno).

El diagrama muestra los doce modos musicales en una escala de sol mayor (G-A-B-A-G). Cada modo se representa en una línea de música con sus notas y se agrupa en pares de cinco notas comunes:

- Dórico (I)** y **Hipodórico (II)**: G-A-B-A-G
- Frigio (III)** y **Hipofrigio (IV)**: G-A-B-G-A
- Lidio (V)** y **Hipolidio (VI)**: G-A-B-A-G
- Mixolidio (VII)** y **Hipomixolidio (VIII)**: G-A-B-A-G
- Eólico (IX)** y **Hipoeólico (X)**: G-A-B-A-G
- Jónico (XI)** y **Hipojónico (XII)**: G-A-B-A-G

(A veces se dan como XI y XII el locrio e hipolocrio, con si como final; pero tales modos apenas si existieron. Cuando éstos aparecen, el jonio e hipojonio toman los números XIII y XIV; a veces se prefiere esta última numeración).

### *Los Modos Auténticos.*

(Presentados uniformemente con do como nota final con los semitonos marcados).



7. *Nota sobre terminología.* Los modos *dórico*, *frigio*, *lidio*, *eólico* y *jónico*, fueron llamados así porque se creía, sin fundamento, que representaban el sistema musical de los pueblos antiguos. El prefijo griego *mixo*, en *mixolidio*, significa <<medio>>, y se refiere también a un pueblo (que hablaba un dialecto semilidio). El prefijo *hipo* significa bajo o debajo; *plagal* se dice que proviene del griego *plagios*, oblicuo.

8. *Notas agregadas y desintegración del sistema modal.* Queda por decir que, para evitar el intervalo de cuarta aumentada (de fa a si en los modos no transpuestos), el si era con frecuencia bemolado. Esto introdujo una nueva nota en la música. El *si* no siempre llevaba el bemol en la notación, pero los cantores aprendían a introducirlo en las ocasiones convenientes. La aceptación del si bemol como nota

real hizo posible transponer una melodía una quinta más abajo o una cuarta más arriba, sin perturbar las posiciones relativas de las notas (es decir, los intervalos).

Por largo tiempo el si bemol fue la única <<armadura>> (como diríamos hoy) añadida a la clave.

El fa sostenido se señaló más tarde, y después aparecieron el mi bemol, el do sostenido y entonces, naturalmente, el sistema modal comenzó a desintegrarse. Los modos eólico y jónico (nuestras actuales escalas menor y mayor), eran más adecuados para la armonía, y con ayuda de esos incidentes introducidos, otros modos comenzaron a asimilarse a los dos mencionados. Finalmente el sistema entero quedó destruido, en lo que se refiere a la música armónica, y los compositores se dedicaron a escribir en un sistema de tonalidades (con dos modos cada una), cuyo número está sólo limitado por ciertas dificultades para afinar instrumentos de tecla, dificultades que finalmente fueron superadas. De modo que pronto se usaron doce tonalidades, cada una en dos modos, o sea veinticuatro en total; pero sólo dos modos en lugar de cuatro, ocho, o doce; así (puesto que el *sabor* es en música un elemento más distintivo que la altura) hubo tanta pérdida como ganancia. Es curioso que de los dos modos que sobrevivieron, el jónico (exactamente nuestro mayor) había sido tachado de *modus lascivus*, y había pasado antes del tiempo de Glareano a la música secular, especialmente la de los trovadores de los siglos XI a XIII.

9. *Como identificar el modo de una pieza de música.* Para descubrir en qué modo está una pieza de canto llano, debe mirarse primero la última nota, que es la final del modo. Si por ejemplo, la última nota es re, entonces el modo es o el primero o el segundo (dórico o hipodórico). Examínese luego la extensión de la melodía. Si se halla (con excepción de una o dos notas frecuentes) entre dos finales, el modo es el auténtico; si está entre dos dominantes, es plagal. Así, en el ejemplo imaginado, si la melodía se halla entre re y re, el modo es el primero, (o sea dórico); si entre la y la, es el segundo (o hipodórico).

Se ha mencionado ya (5 final) el caso de algunas melodías de ámbito mayor; si cubren una octava y una cuarta, lo que representa las dos formas

juntas del modo correspondiente (por ejemplo, de la al re doce grados más arriba), se dice que están en *modo mixto*.

A veces, una melodía de canto llano lleva en la armadura el si bemol. Esto indica su transposición.

Mentalmente debe bajarse la melodía una cuarta, <<del tono de fa (diríamos) al de do>>, y proceder como se ha indicado. Cuando se lee música modal del período en el que comienzan a utilizarse las diferentes armaduras, o cuando se utilizan ediciones modernas transpuestas, es necesario transponer mentalmente la música al <<tono de do>> (dicho modernamente), y después calcular como se ha indicado. La afirmación de que una pieza de música armonizada está en tal o cual modo es sólo relativa. Evidentemente, sería imposible mantener todas las voces de una composición polifónica dentro de los límites de una misma octava. Hablando aproximadamente, el ámbito natural de una voz de contralto está una cuarta o una quinta por debajo de la tiple, y la del bajo una cuarta o una quinta por debajo de la del tenor. Generalmente, pues, si el tiple y el tenor son auténticos, el contralto y el bajo serán plagales, y viceversa. Durante los primeros cinco siglos de música armonizada, digamos el 900 al 1400, los compositores de música eclesiástica nunca abandonaron, prácticamente, el canto llano; sus composiciones eran, en último término, armonizaciones de un canto llano que correspondía generalmente al del tenor (así llamado porque tiene o lleva el canto llano, mientras que las demás voces giran a su alrededor); Palestrina y los demás compositores de su época, aunque ya acostumbrados a la composición libre, volvieron ocasionalmente a la antigua práctica. En tales casos, es la naturaleza de la parte de tenor la que decide el modo en que toda la composición se considera escrita.

En la composición libre (es decir, aquella no escrita sobre un tenor en canto llano) es también la índole de la parte de tenor la que decide el modo; pero en tal caso es preciso mirar primero el bajo del último acorde, pues por exigencias de la armonía allí debe buscarse el final. La atribución del modo en el caso de una composición armonizada es evidentemente asunto de convención. Una composición para cuatro o cinco voces puede ser *sentida* en modo dórico, pero el oído solo no

puede decidir si está en dórico propiamente dicho o en hipodórico (o sea, el primero o el segundo modo). Es simplemente dórica (porque los intervalos en todas las voces pertenecen a un orden más o menos dórico-hipodórico, y porque se destacan la dominante y la final, re y la).

10. *Empleo de los modos por compositores del período no modal.* En la sección 1 se han hecho referencias al empleo ocasional que algunos autores del período no modal han hecho de los modos. El cuarteto en la menor de Beethoven (Op. 132) presenta un movimiento lento denominado <<Cántico de agradecimiento a la Divinidad ofrecido por un enfermo que sanó, escrito en el modo lidio>>. La referencia al modo es cierta sólo en parte. El <<Incarnatus>> de su misa en re, en cambio, está compuesto en un estilo dórico, bien definido. La Misa K. 258 de Mozart muestra en su parte final una influencia bien marcada del modo mixolidio. Y podrían citarse muchos ejemplos en la música de la última parte del siglo XVIII, y en la de los siglos XIX y XX. La llamada fuga en modo dórico, para órgano, de Bach, no pertenece de manera alguna a ese modo, sino a re menor, aunque el texto original omitía (como era entonces corriente), el si bemol en la armadura, y sugería así el modo mencionado. En efecto, una fuga del período de Bach, con su alternancia de tónica y dominante en la exposición, y sus episodios modulantes y sus <<entradas>> posteriores, difícilmente podría escribirse en un <<modo>>; aun las fantasías o fugas primitivas de un siglo antes de Bach, mostraban ya muy poca influencia modal. Algunos de los corales modales que Bach armonizó a cuatro voces, fueron tratados por él de manera completamente no modal. Hauptmann ha señalado algunas influencias modales en Händel, como por ejemplo, en su *Israel en Egipto*, donde el coro <<Y yo le exaltaré>> es esencialmente dórico, y el coro <<Egipto se regocijaba>> (tomado por Händel del compositor algo anterior Kerll), es esencialmente frigio. El Dr. William Pole, músico y hombre de ciencia, en su libro *The Philosophy of Music* (1879), al tratar los modos, hizo una sagaz profecía: <<No es de ninguna manera imposible que compositores de genio puedan abrirse algún día un amplio horizonte de novedad y originalidad, desembarazándose de impedimentos de



nuestra restringida tonalidad moderna; y que puedan hallar campo para el desarrollo del arte, en un retorno a los principios de las antiguas formas [de escalas], que hoy se consideran sólo como arcaicos vestigios de una edad bárbara>>. Esta profecía se ha cumplido ya en parte.

En la obra de Stanford “*La composición musical*”, se recomienda insistentemente al estudiante la práctica de la escritura musical según los modos (<<en lugar de dos escalas tiene seis, cada una de ellas de constitución diferente, esto es, diversa en la sucesión de tonos y semitonos; el alumno tiene así una variedad tres veces mayor que la del contrapuntista que se basa solamente en las escalas mayores y menores corrientes>>). En la biblioteca Bodleiana de Oxford se conserva una serie de anthems de Maurice Greene, escritos en el siglo XVIII de acuerdo con las mismas normas que recomendará Stanford dos siglos después.

11. *La expresión <<Modos Eclesiásticos>>*. Finalmente, debemos combatir una confusión bastante común. A causa de su asociación con los nombres de figuras eclesiásticas tan destacadas como San Ambrosio y San Gregorio, y de la conexión de los modos con el canto llano, se presume a veces que éstos son de la exclusiva propiedad de la Iglesia. Con frecuencia se les llama <<modos eclesiásticos>>. Ahora bien: la Iglesia contribuyó a clasificarlos y codificar su empleo sistemático, pero no tuvo su monopolio. Los ministriles, trovadores y otros músicos semejantes los emplearon, y no emplearon otras escalas porque no se conocían. Muchas de las melodías folklóricas recogidas en varios países de Europa están en algún modo y no en una escala moderna. Las canciones folklóricas tonales son o de origen más reciente o bien antiguas melodías adaptadas con algún cambio, o deben ser consideradas en modo jónico o eólico.

La Sonata Breve para violín y piano de Manuel M. Ponce presenta, como ya se ha explicado ampliamente en el análisis musical, un estilo modal en donde tanto el violín como el piano van dialogando y jugando con las voces. Sugiero que, para su mejor comprensión, el violinista ponga mucha atención a la voz del piano y viceversa pues esto le ayudará a una mejor interpretación de ambos. En el

Tercer Movimiento, especialmente sugiero usar reposiciones de arco al talón partiendo de la cuerda para dar la sensación de peso y contrastar con el Sautillé<sup>21</sup> que el mismo Ponce expone para lograr el estilo español de la pieza “Anda Jaleo” sobre la cual está basado este movimiento (compases: 110 al 119 **Parte B'**, antes de comenzar la **CODA**). Para finalizar, generalmente se cortan los compases 150 y 151 de la **CODA**, pero esto es opcional ya que el compositor no lo indica.

---

<sup>21</sup>Sautillé. (Fr.) Tipo de Staccato (en el violín) en el que el arco rebota sobre las cuerdas. Fue quizá introducido por Paganini. (Es lo mismo que Saltato y saltando).

## Conclusiones.

La intención de éste trabajo fue realizar una satisfactoria investigación de las obras propuestas en el programa, entendiéndose que no es la obra en sí misma, sino el resultado de una verdadera documentación como se planteó en la Introducción; fue precisamente por esta razón que al elegir el programa se decidió abordar una obra de cada período: Barroco, Clasicismo, Romanticismo y Nacionalismo Mexicano, tomando como representantes a J. S. Bach, W. A. Mozart, N. Paganini y Manuel M. Ponce, enfocando de ésta manera mi investigación a éstos períodos y a éstos compositores tan conocidos y a la vez interpretados en muchas ocasiones de manera desubicada y superficial debido a la falta de una previa documentación y análisis de las obras.

A través de ésta experiencia he llegado a conocer y a comprender ampliamente cada período histórico, parte de la vida, del pensamiento y del entorno social que vivieron los compositores que presento; ya no se trata solamente de notas y pasajes desafiantes en cada obra, ahora son para mí más que ésto, son parte del pensamiento, de la personalidad, de la expresión del alma, del sentir de cada uno de ellos, es el reflejo de la vida y del entorno histórico, social e ideológico que les rodeó; gracias a éste trabajo ahora comprendo y siento de manera diferente cada obra aportando con mayor profundidad y conocimiento mi propia interpretación, ejecutando mejor incluso a otros compositores pertenecientes a éstos períodos.

Consecuentemente cada nota estará llena de intención, visión y por lo tanto una interpretación distinta y con conocimiento más amplio. He llegado a la conclusión de que así como cada persona es distinta, distinta es la percepción y el enfoque de cada concepto y por lo tanto de cada obra, pero no por eso debemos olvidar que existen parámetros ya establecidos por los compositores y leyes musicales. Por ésta razón quiero hacer énfasis acerca de la Interpretación, pues es lo que somos, Intérpretes así que no debemos olvidar que la Interpretación es el acto de ejecutar una obra, implicando la participación de la personalidad y del juicio del ejecutante y reiterando, como intérpretes es muy importante estar documentados en

torno al contexto histórico-social y biográfico del compositor llevando también a cabo un análisis musical, como se mencionó en la Introducción de éste trabajo.

Por otra parte, a lo largo de mi investigación llegué a la conclusión de que así como no es posible que un dramaturgo escriba en sus obras las indicaciones precisas sobre la manera en que debe ser dicha cada una de sus líneas, tampoco existe el medio para que un compositor pueda señalar al ejecutante la manera precisa de tocar una pieza. Por eso no hay dos ejecutantes que adopten un mismo criterio, produciéndose, dada la diferencia de velocidad, intensidad, etc., efectos distintos. Sin embargo, la libertad que existe para el ejercicio del juicio y la expresión de la personalidad del ejecutante, hace que algunos intérpretes, busquen deliberadamente lo poco usual y lo exagerado en sus interpretaciones. El carácter de la obra será alterado, necesariamente, de acuerdo con el espíritu y los propósitos que guíen al que intenta interpretarla.

Finalmente concluyo que ésta es la grandeza y la debilidad de la música: tener la necesidad del intérprete.

*María Alicia Olvera Morales.*

## Bibliografía.

- **ALVAREZ**, Coral, Juan. "Compositores Mexicanos". EDAMEX, Editores Mexicanos Asociados, S. A. México. 1986.
- **ARDLEY**, Neil. "El Libro de la Música". Parramón ediciones. España. 1992.
- **BASSO**, Alberto. "Historia de la Música" Sociedad Italiana de Musicología. Turner Libros, S. A. / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Madrid, España. 1999.
- **BOLOGNA**, Carlo. "La Grande Musica". Asuri de Ediciones, S. A. España. 1978.
- **CASTELLANOS**, Pablo. "Manuel M. Ponce". Universidad Nacional Autónoma de México / Textos de Humanidades / Difusión Cultural - UNAM. México. 1982.
- **ECO**, Umberto. "Como se hace una Tesis" Título original: Come si fa una tesi di Laurea. Editorial Gedisa. S. A. España. 1977.
- **FONTANILLO**, Merino Enrique, Agusti Moreno Ignacio. "Diccionario de la Música". Título de la edición original inglesa: "Dictionary of Music". Ediciones Generales Anaya, S.A. Madrid, España. 1986.
- **GROUT**, Donald J. y Palisca Claude V. "Historia de la Música Occidental, 2". Título original: "A History of Western Music" Alianza Música. Madrid, España. 1990.
- **HAMEL**, Fred & Hürlimann Martín. "Enciclopedia de la Música". Título original: "Das Atlantisbuch der Musik". Grijalbo Editorial. México. 1987.
- **MORENO**, Rivas Yolanda. "Rostros del Nacionalismo en la Música Mexicana" un ensayo de interpretación. ESCUELA NACIONAL DE MUSICA. UNAM. México. 1995.
- **ORTA**, Velázquez Guillermo. "100 Biografías en la Historia de la Música". Olimpo Editorial. México. 1970.
- **OTERO**, Corazón. "Manuel M. Ponce y la Guitarra". EDAMEX, Editores Mexicanos Asociados, S. A. México. 1997.
- **PONTÓN**, Gonzalo, Bolado Alfonso Carlos. "Gran Diccionario Enciclopédico Ilustrado". Grijalbo Mondadori, S.A. Barcelona, España. 1998.
- **SALVAT**, Juan. Enciclopedia Salvat de "Los Grandes Compositores". Salvat Mexicana de Ediciones S. A. México. 1983.

- **SCHOLES**, Percy A. Diccionario Oxford de la Música. Edhasa / Hermes / Sudamericana. X Edición, Barcelona, España. 1984.
- **SCHONBERG**, Harold C. "Los Virtuosos" Los Legendarios Intérpretes de la Música Clásica. Javier Vergara Editor. S.A. Buenos Aires, Argentina. 1986.
- **SCHONBERG**, Harold C. "Los Grandes Compositores". Título original: "The Lives of the Great Composers". Javier Vergara Editor S.A., VERLAP, S.A. Buenos Aires, Argentina. 1991.
- **SCHWEITZER**, Albert. "J. S. Bach" Vol. 2. Dover Publications, Inc. New York. 1911.
- **SCHWEITZER**, Albert. "J. S. Bach, El Músico Poeta". Ricordi Americana S.A.E.C. Buenos Aires, Argentina. 1955.
- **WHEELER**, Opal y Deucher Sybil. "Mozart, el niño prodigio". Ediciones Anaconda. Buenos Aires, Argentina. 1943.

### Partituras:

- **BACH**, Johann Sebastian. "6 Sonatas y Partitas" para Violín Solo. Galamian Iván. International Music Company. New York. 1971.
- **MOZART**, W. Amadeus. "Concierto No. IV in D Major, K. 218 for Violin". Schirmer G. New York. 1935.
- **PAGANINI**, Nicoló. "Twenty - Four Caprices for the Violin". Op. 1. Schirmer G. New York / London. 1967.
- **PONCE**, Manuel M. "Sonata Breve" para Violín y Piano. Schirmer G. Inc. U.S.A. 1943.