



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

Opción de Tesis que para obtener el título de Licenciado Instrumentista-Violín.

Presenta la alumna:

Jimena Miranda Martínez



Asesor de Tesis:

Mtro. Edgardo Espinosa Hernández

México Distrito Federal, a 30 de abril de 2010.



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.

*A mis padres por todo su apoyo y gran amor.*

*Agradecimientos:*

*A mis maestros: en especial a Dimitri Zemtsov, Boris Dinerchtein y a Mauricio Juárez Joyner, por todo su apoyo y por compartir sus conocimientos conmigo.*

*A mis padres y a Jero, por su cariño incondicional.*

*A Rod, por su amor, apoyo y sobre todo paciencia en esta etapa de mi vida.*

*A Dios y a mis seres ausentes que siempre están en mi corazón.*

*A mis amigos: Rita Sumano, Ana Claudia Narváez, César Juárez Joyner, Jesús Camacho y Luis Gutiérrez por su comprensión y ayuda en la realización de este trabajo.*

*A todos los demás amigos y familia que de alguna manera me impulsaron.*

*A mi pianista acompañante: Edith García Lascurain, e igualmente por el tiempo que también me dedicó, a Fuensanta Fernández.*

*Al Trío Nostalgia Huasteca.*

*A mis asesores: Edgardo Espinosa y Viktoria Horti, por impulsarme a concluir esta etapa formativa.*

*A la UNAM y a la ENM.*

## Índice General

Programa.....	3
Introducción.....	4
1. Fantasía N° 1 para violín solo en Sib Mayor. Georg Philipp Telemann (1681-1767).....	5
1.1. Contexto histórico-social.....	6
1.1.1. Barroco.....	7
1.1.2. La Música en el período Barroco. ....	8
1.2. Aspectos biográficos.....	10
1.3. Análisis de la obra.....	12
1.3.1. La Fantasía N° 1.....	12
1.3.2. Análisis musical de la Fantasía N° 1: Largo, Allegro-Grave-Allegro.....	13
2. Sonata N° 4 para piano y violín en mi menor KV 304 (300c). Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791).....	17
2.1. Contexto histórico-social.....	18
2.1.1. Neoclasicismo.....	19
2.1.2. La Música en el período Neoclásico.....	21
2.2. Aspectos biográficos.....	23
2.3. Análisis de la obra.....	27
2.3.1. La Sonata N° 4.....	27
2.3.2. Análisis musical de la Sonata N° 4: Allegro, Tempo di Menuetto.....	28
3. Praeludium and Allegro en mi menor al estilo de Pugnani. Friedrich Kreisler (1875-1962).....	33
3.1. Contexto histórico-social.....	34
3.1.1. El arte durante la Belle Époque.....	37

3.1.2. La Música durante la Belle Époque.....	40
3.2. Aspectos biográficos.....	42
3.3. Análisis de la obra.....	44
3.3.1. Praeludium-Allegro.....	44
3.3.2. Análisis musical del Praeludium-Allegro.....	46
4. Concierto para violín y orquesta en re menor Op.46. Aram Khachaturian (1903-1978).....	50
4.1. Contexto histórico-social.....	51
4.1.1. Realismo Socialista.....	52
4.1.2. La Música durante el Realismo Socialista.....	56
4.2. Aspectos biográficos.....	58
4.3. Análisis de la obra.....	63
4.3.1. Concierto para violín y orquesta.....	63
4.3.2. Análisis musical del Concierto para violín: Allegro con fermezza, Andante sostenuto, Allegro vivace.....	63
5. Huapangos tradicionales de la Sierra Huasteca.....	74
5.1. Contexto histórico-social.....	75
5.1.1. La música de la Huasteca como identidad nacional.....	77
5.1.2. Tipologías y estilos de son. ....	79
5.3. Análisis de las obras.....	83
5.3.1. Fandanguito y Huasanga.....	83
5.3.2. Análisis musical de Fandanguito y Huasanga.....	84
Conclusiones.....	87
Bibliografía.....	88
Anexos.....	92

# Programa

Fantasia N° 1 para violín solo  
en Sib Mayor

Georg Philipp Telemann 6'49  
(1681-1767)

Largo  
Allegro-Grave- Allegro

Sonata N° 4 para violín y piano  
en mi menor KV 304 (300c)

Wolfgang Amadeus Mozart 11'58  
(1756-1791)

Allegro  
Tempo di Menuetto

Praeludium and Allegro para violín y piano  
en mi menor al estilo Pugnani

Friedrich Kreisler 5'22  
(1875-1962)

Preludio  
Allegro

Concierto para violín y orquesta  
en re menor Op.46

Aram Khachaturian 37'53  
(1903-1978)

Allegro con fermezza  
Andante sostenuto  
Allegro vivace

Tríos Huastecos para violín, jarana y huapanguera

Anónimo 7'27  
Música Tradicional

Fandanguito  
Huasanga

## **Introducción.**

La música es una experiencia personal, y por lo tanto el significado de ésta puede ser diferente para cada persona. Sin embargo, la música es un lenguaje que sigue sus propias leyes y, estudiar estas leyes de una manera sistemática y objetiva debe ser tarea del intérprete.

El presente trabajo se basa en la recopilación de cinco obras que conforman el programa del recital público de titulación: Fantasía N° 1 para violín solo en Sib Mayor de Georg Philipp Telemann, Sonata N° 4 para piano y violín en mi menor KV 304 (300c) de Wolfgang Amadeus Mozart, *Praeludium and Allegro* al estilo de Pugnani en mi menor de Friedrich Kreisler, Concierto para violín y orquesta en re menor Op.46 de Aram Khachaturian y Huapangos tradicionales de la Sierra Huasteca: Fandanguito y Huasanga.

Este trabajo aborda el estudio de estas obras de gran valor musical, mismas que son representativas de diferentes regiones del mundo, así como de diferentes periodos en la historia del arte y por lo tanto en la música. Las obras escogidas para este programa sirven como testigos sonoros del lenguaje musical de su época, mismo que a su vez responde a un contexto social determinado.

Asimismo, se desarrolla el análisis musical de las obras que han sido escogidas en base a su complejidad técnica. Por esto, entendemos el aprovechamiento de todas las características sonoras y estilísticas de este instrumento, su agilidad, brillo, sonoridad y virtuosismo.

Este trabajo igualmente expone el arte folklórico tanto en la obra de Khachaturian como en los Huapangos tradicionales de la Sierra Huasteca, tratando de mostrar la exquisita calidad en el virtuosismo del instrumento y su diferente expresión artística. Se busca hacer énfasis en el contexto social de la música y en cómo ésta se inserta para transformar a las sociedades creadoras, y con ello entender su gran valor cultural y finalidad social a la que cada una respecta.



*Fantasia No. 1 para violín solo en Sib Mayor.*

*Georg Philipp Telemann*

(1681-1767)

## 1.1. Contexto histórico-social.

Tras la Guerra de los Treinta Años (1618–1648), los conflictos religiosos entre los estados alemanes terminaron, pero comenzó el declive del Sacro Imperio Romano Germánico. Significó la pérdida del poder real del emperador y una mayor autonomía de los 350 estados resultantes, permitiendo la formación de alianzas con otros estados. Para todos los efectos, el Sacro Imperio Romano pasó a ser una confederación de estados.

Desde la muerte de Carlos VI de Alemania en 1740, el dualismo entre la monarquía Habsburgo de Austria y el Reino de Prusia dominó la historia alemana, el Imperio se vio sacudido por una serie de crisis que pusieron en evidencia su decadencia final.

Durante esa época, el absolutismo comenzó a tomar una forma reconocible. El Estado, secular y centralizado, reemplazó a las instituciones y conceptos políticos feudales como instrumentos de poder e influencia mundial. Igualmente llegó el punto culminante de la rivalidad entre Francia y Habsburgo por la preeminencia en Europa, que conduciría en años posteriores a nuevas guerras entre ambas potencias.

Junto a la secularización de la política hubo una secularización del pensamiento. La revolución científica del siglo XVII sentó las bases de una visión del mundo que no dependía de las asunciones y categorías cristianas. Al liberarse de la teología, los filósofos descubrieron nuevos aliados en la ciencia y las matemáticas. Para pensadores como Francis Bacon y el filósofo francés René Descartes, el destino del alma era menos importante que el funcionamiento del mundo natural, y aunque Bacon era empirista y Descartes un racionalista, ambos creían que el poder de la razón humana, utilizado correctamente, se imponía a la autoridad.

Entre los distintos creadores del pensamiento moderno, ninguno fue más importante ni más celebrado que el físico inglés Isaac Newton, que descubrió una explicación mecánica del universo sobre la base de la Ley de la Gravitación Universal. Determinados a popularizar una imagen científica mediante la crítica social y política, las principales figuras dieron origen al movimiento filosófico de la Ilustración y pusieron los problemas mundanos directamente en el centro de su actividad intelectual. En el compendio más famoso del pensamiento ilustrado, *La Enciclopedia* (1751-1772), Denis Diderot, Jean d'Alembert,

Voltaire y otros autores cuestionaron la concepción religiosa del mundo y abogaron por el humanismo científico basado en la ley natural.

### 1.1.1. Barroco.

El Renacimiento del siglo XVI fue la puerta de entrada para que en el siglo siguiente, la sociedad pudiese zafarse del viejo molde que implantaba métodos rígidos de comportamiento y actuación, especialmente impuestos por la Iglesia. Este rompimiento permitió salir de la rigidez de las estructuras lineales e imprimir nuevas formas de movimiento especialmente en el campo de las artes. Este adelanto rescató las formas celestiales por medio de la ornamentación, y el paso de lo estático a lo dinámico es conocido como el estilo Barroco.<sup>1</sup>

El Barroco alcanzó gran extensión tanto en el tiempo; comprendiendo los siglos XVII y XVIII, en combinación con el Manierismo previo y el Rococó posterior; como en espacio, ya que puede encontrarse desde la protestante Europa del Norte hasta la América colonial católica o las Filipinas.

Este estilo se caracteriza por ser visualmente recargado, alejado de la simplicidad y de la búsqueda de la armonía del Renacimiento. El Barroco nació como una reacción a la crisis de la confianza humanista, lo que explica su potente carácter religioso, así como el abandono de la simplicidad clásica para intentar expresar la grandeza del infinito, y la predilección por motivos grotescos, realistas, que contradice la belleza ideal renacentista.

Sin embargo, esto no quiere decir que el Barroco haya renunciado totalmente al Clasicismo. No en balde, uno de los más grandes monumentos de la arquitectura barroca es el Palacio de Versalles, construido en torno a la noción del culto al dios solar Apolo, como representación del monarca Luis XIV, el *Rey Sol*.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> La palabra barroco fue introducida por críticos posteriores, más que por los practicantes de las artes en el siglo XVII y principios de siglo XVIII, es decir, los artistas que plasmaban dicho estilo. Es una traducción francesa de la palabra portuguesa "*barroco*" que significa "joya falsa". El término "barroco" fue después usado con un sentido despectivo, para subrayar el exceso de énfasis y abundancia de ornamentación. [es.wikipedia.org](http://es.wikipedia.org).

<sup>2</sup> Posteriormente servirá de influencia a la Europa del siglo XVIII, que se llenará de réplicas de Versalles, a veces pasados por la sensibilidad local, como los palacios vieneses. *Ibid.*

Fuera del patrocinio de la Iglesia, los mecenas privados se multiplicaron: el afán de coleccionismo incitó a los pintores a llevar a cabo una producción de pequeño o mediano formato para aumentar los gabinetes de curiosidades de ricos comerciantes y alta nobleza.

El arte se coleccionaba, así como los objetos científicos o los exóticos bienes importados de las Indias y América. La secularización de esa época propició que se revalorizaran géneros profanos, como el bodegón o el paisaje, que empezaban a cobrar una autonomía inusitada. Las complejas composiciones del Barroco, la diversidad de focos de luz, la abundancia de elementos, todo, podía aplicarse perfectamente a un paisaje.

El Barroco como estilo general es tan sólo una intención de base. Las formas que adoptó en la praxis son tan variadas como se pueda imaginar. Sin embargo, dos polos predominan, agrupados en torno a dos grandes figuras rivales en la época: Michelangelo Merisi da Caravaggio, que aglutina a los pintores del naturalismo tenebrista; y Annibale Carracci, que trabajó con su hermano y con su primo en un estilo clasicista.

Se desarrollo primero un Barroco profundo, concentrado, tenebrista; y posteriormente un Barroco final, el de mayor exceso decorativo, el churrigueresco y los interiores rococó.<sup>3</sup>

### 1.1.2. La Música en el periodo Barroco.

La música del periodo Barroco abarca desde el nacimiento de la ópera en el siglo XVII hasta la mitad del siglo XVIII (aproximadamente hasta la muerte de Johann Sebastian Bach, en 1750).

Se trata de una de las épocas musicales más largas, fecundas, revolucionarias e importantes de la música occidental, así como la más influyente. Su característica más notoria es probablemente el uso del bajo continuo y sobretodo el desarrollo de la armonía tonal, llegando así a diferenciarse de los anteriores géneros modales.

El Barroco en la música se caracterizó estéticamente por la preeminencia de lo emocional sobre lo racional, donde resalta el género vocal *recitativo*, en el cual el ritmo de la palabra determina el discurso melódico. Igualmente implicó un auge en la música instrumental

---

<sup>3</sup> Se habla también de una cultura del barroco, del equívoco y lo efímero, en la que se valoraba más la apariencia que la esencia, la escenografía que la solidez. Ibid.

pura, es decir, sin relación con consideraciones ideológicas que se deriven de un texto, o funcionales como en el caso de la música de danza.

A diferencia de épocas anteriores, la música sacra y la música profana convivieron armoniosamente, formando parte de la profesión musical. La mayor permisividad estética llevó a que la interpretación musical enriqueciera las partes mediante una profusión de ornamentos y recursos expresivos. Se buscó en un principio desechar las complicadas líneas melódicas de la polifonía renacentista para dar lugar a la homofonía (más tarde la polifonía recuperará con Bach todo el esplendor que la había caracterizado), dando de esta manera más fortaleza y protagonismo al texto, pues la música giraba en torno a una sola melodía bien formada y acompañada por acordes, para que fuera "entendible" el texto.<sup>4</sup>

Tienen gran importancia la teoría de los afectos, que considera a la música como creadora de emociones, y la retórica, que transfiere conceptos de la oratoria tradicional a la composición del discurso musical del Barroco.

En el Barroco ya se establece una clara división entre géneros instrumentales y géneros vocales. El auge de la música instrumental fue tan espectacular que le permitió alcanzar su madurez y se lograron crear las primeras grandes formas instrumentales: la sonata, el concierto grosso y la suite. En el ámbito vocal, junto con los géneros antiguos del motete y la misa, se establecieron tres importantes géneros: la cantata, la ópera y el oratorio, siendo la ópera el género vocal nuevo y más importante del Barroco.

El Barroco temprano. (1600-1650)

Este período es conocido como el *seicento*: alrededor del año 1600 se destaca en la historia de la música un compositor de inusual talento: Claudio Monteverdi. Fue un maestro de los dos géneros entonces preponderantes: la *prima prattica* o el polifónico género madrigal y la *seconda prattica*<sup>5</sup> o recitativo de la música vocal solista. Compuso una de sus obras más famosas, el “*Lamento d'Arianna*”, tanto en versión polifónica como en versión para solista y bajo continuo.

---

<sup>4</sup> Esto fue debido en gran parte a la corriente humanista. STANLEY, 2001.

<sup>5</sup> La *seconda prattica*, un subgénero de monodia acompañada, esto es, una o varias voces solistas y bajo continuo. Este subgénero caracteriza la música de este período. HANNING, 1998.

El Barroco medio. (1650-1700)

El Barroco medio es el lapso comprendido entre 1650 y 1700. En esta etapa sobresalen el compositor inglés Henry Purcell (1659 - 1695) y su contemporáneo alemán Johann Pachelbel (1653 - 1706).

El Barroco tardío. (1700-1750)

El Barroco tardío va entre 1680 y 1730 y sus compositores característicos son: en España Domenico Scarlatti, en Italia Antonio Vivaldi, en Inglaterra Georg Friedrich Händel, en Alemania Johann Sebastian Bach y en Francia Jean Philippe Rameau.

1.2. Aspectos biográficos.

Georg Philipp Telemann (14 de marzo de 1681 - 25 de junio de 1767), compositor barroco alemán, fue contemporáneo de Johann Sebastian Bach (1685-1750) y amigo a lo largo de toda su vida de Georg Friedrich Händel (1685-1759). Aunque actualmente Bach está considerado el más grande compositor de la época, resulta interesante notar que, durante la vida de ambos, la fama de Telemann fue mucho más extendida y sus obras más conocidas y difundidas. Tan prolífico que nunca fue capaz de contar el número de sus composiciones, viajó mucho, realizando diferentes estudios musicales e incorporándolos en sus propias composiciones.

Georg Philipp Telemann nació en Magdeburgo<sup>6</sup>. Su familia no tenía particular interés en la música, ya que únicamente un bisabuelo había sido cantor en Halberstadt, pero ningún otro familiar tuvo relación con este arte.

Su padre falleció dejando a cargo a su madre su educación. Contaban con empleo en la iglesia local y constituían una familia de clase media alta. El niño comenzó a descubrir la música a los 10 años de edad, mostrando enseguida talento al componer su primer opus dos años más tarde. Sin embargo, esta aptitud no contó con el apoyo de su familia; temiendo que Telemann siguiera una carrera musical, su madre le quitó todos los instrumentos y lo envió en 1693 a una nueva escuela, con la esperanza de que ese cambio orientara al muchacho hacia una profesión más lucrativa.

---

<sup>6</sup> Actual capital del estado federado de Sajonia-Anhalt, en el este de Alemania. [es.wikipedia.org](https://es.wikipedia.org).

La estrategia materna falló porque el director de la escuela observó el talento musical del nuevo alumno y permitió que Telemann siguiera componiendo y expandiendo sus conocimientos en forma autodidacta. Para la época en que completaba sus estudios, Telemann había aprendido a tocar, casi sin ayuda, la flauta dulce, el órgano, el violín, la viola da gamba, la flauta travesa, el oboe, el chalumeau y el trombón bajo entre otros instrumentos musicales. Sus viajes le permitieron asimismo conocer nuevos estilos musicales, siendo sus primeras influencias Johann Rosenmüller<sup>7</sup> y Arcangelo Corelli<sup>8</sup>.

En 1701, Telemann ingresó en la Universidad de Leipzig con el fin de estudiar leyes y lenguas, posiblemente a petición de su madre. El nuevo intento no duró más de lo que tardó su talento en ser descubierto, y enseguida le encargaron componer música para las principales iglesias de la ciudad. Al poco tiempo, fundó un colegio de música de 40 miembros para dar conciertos de sus composiciones y al año siguiente, lo nombraron director de la Ópera de Leipzig y cantor de una de sus iglesias.

Telemann abandonó Leipzig en 1705 para actuar como maestro de capilla en la corte del conde Erdmann II en Sorau<sup>9</sup>. Allí se familiarizó con el estilo francés de Lully y Campra, componiendo varias oberturas y suites durante los dos años que estuvo en el puesto. La invasión de Alemania por los suecos obligó a la corte de Erdmann a evacuar el castillo. Se cree que Telemann visitó París en 1707 y luego fue nombrado jefe de cantores en la corte de Eisenach, donde conoció a Johann Sebastian Bach. El principal cargo obtenido por Telemann fue su nombramiento en 1721 como director musical de las cinco principales iglesias de Hamburgo, puesto que mantuvo el resto de su vida. Allí escribió dos cantatas para cada liturgia dominical, así como música sacra para ocasiones especiales, además de enseñar canto y teoría de la música, y dirigir otro colegio de música, que realizaba uno o dos conciertos por semana. Dirigió la ópera local durante unos pocos años e igualmente incrementó sus ingresos en Hamburgo con varios cargos menores en otras cortes, y con la publicación de volúmenes de su propia música.

---

<sup>7</sup> Johann Rosenmüller (1619-1684) compositor barroco alemán, escribió música religiosa e instrumental, pasó la mayor parte de su vida en Italia. STANLEY, 2001.

<sup>8</sup> Arcangelo Corelli (1653-1713) violinista italiano y compositor de música barroca. Ibid.

<sup>9</sup> Actualmente Zary, un pueblo en el oeste de Polonia. es.wikipedia.org.

A partir de 1740 su producción musical comenzó a declinar, y se enfocó más enérgicamente a escribir tratados teóricos. Durante esta época trabajó además con algunos jóvenes compositores, como Franz Benda y su ahijado, Carl Philipp Emanuel Bach<sup>10</sup>.

Luego de la muerte de su hijo mayor Andreas en 1755, Telemann asumió la responsabilidad de criar a su nieto Georg Michael Telemann, iniciando la educación musical del futuro compositor. Muchos de sus oratorios provienen de esta época. En los últimos años su vista comenzó a deteriorarse, y este problema lo llevó a disminuir su actividad a partir de 1762. A pesar de ello, siguió componiendo hasta su muerte el 25 de junio de 1767.

### 1.3. Análisis de la obra.

#### 1.3.1. La Fantasía N°.1.

La música “*per il violino senza basso*” era rara durante el siglo XVIII y sólo poco repertorio sobrevivió, más por suerte que por buena intención, ya que la mayoría de los escritos fueron encontrados entre composiciones para teclado<sup>11</sup> y no existen investigaciones que pudiesen dar información sobre aquellos violinistas destacados que probablemente tocaban *ex tempore* (a manera de improvisación). Por ello las 12 Fantasías para violín de Telemann son de gran peso y contribuyen de manera ejemplar a la historia de la forma fantasía<sup>12</sup> durante la primera mitad del siglo XVIII.

Telemann explotó la habilidad violinística para mantener una melodía, al mismo tiempo que proporcionó el acompañamiento o que sostuvo varias melodías a manera de contrapunto. En el siglo XVIII un violinista se refería a la disposición de las cuatro cuerdas no necesariamente como “e-a-d-g” o I-II-III-IV como en nuestros días, sino como: *cantino*, *canto*, *tenor* y *basso* respectivamente. Así pues, el compositor e instrumentista crearon la

---

<sup>10</sup> El segundo de los siete hijos de Johann Sebastian Bach y Maria Barbara Bach. STANLEY, 2001.

<sup>11</sup> MATTHESON, 1713.

<sup>12</sup> Las características más importantes que Mattheson atribuye a la forma fantasía, son una determinada composición con libertad, la independencia de las reglas formales y la impresión de una representación improvisada. Ibid.



impresión de un tejido polifónico saliendo de un solo instrumento: por ejemplo, la entrada en la Fantasía N° 1 puede ser vista como un dialogo entre el *basso* y el *canto*.<sup>13</sup>

La Fantasía N° 1 fue escrita con un espíritu de improvisación. Sin embargo es objeto de una forma bien estructurada. El ingenio de su composición es principalmente revelado por la variedad de la voz líder<sup>14</sup> y por los ritmos, secuencias de intervalos y movimientos melódicos que en ocasiones cambian de un compás al siguiente. Igualmente existe una variedad en la interpretación monofónica que aparece jugando junto a una polifónica, creando pasajes graves y solemnes junto a una danza, o acordes llenos de sonido seguidos de un agitado ritmo. Ciertos motivos tienden a repetirse, tanto en la configuración de los pasajes como en las formas.

### 1.3.2. Análisis musical de la Fantasía N° 1 en Sib Mayor: Largo, Allegro-Grave- Allegro.

Largo.

Es una pieza de introducción. Su forma musical es monotemática, esto es, que contiene un solo tema musical A, que se desarrolla en todo el movimiento transformándose en A', A'', A''', etc. El tema comienza en la tonalidad de Sib Mayor con un gran salto que se repite en sus primeros 4 compases, y esto se repite nuevamente pero en una dinámica de *piano*. (fig. 1). Posteriormente se alternan diferentes arpeggios y notas de paso, creando así, a las variaciones que se unen con pequeñas transiciones modulando a tonalidades vecinas, fa menor (V), (compás 20) y do menor (ii), (compás 28), sin perder la coherencia temática con lo que se mantiene la unidad. (fig. 2)

fig. 1.

Tema



<sup>13</sup> MANZE, 1995.

<sup>14</sup> *Stimmführung*.

fig. 2.

I. Largo. Sib Mayor.

Forma musical	Tema A	Desarrollo Tema A'			Desarrollo Tema A''			
Nº compás	1	9	11	13	20	21	22	25
Tempo	3/4							
Tonalidad	<b>Sib Mayor</b>	Sib Mayor	<b>Relativo menor</b> VII/g	Do Mayor- V/f	<b>Dominante fa menor</b>	V/c	do menor	IV/c- V/c
<i>dinámica</i>	<i>forte-piano</i>	<i>forte</i>					<i>mf-p-ppp</i>	<i>forte</i>

Forma musical	Desarrollo Tema A'''				Coda	
Nº compás	28	30	32	38	41	43
Tonalidad	<b>do menor</b> ii	VII/c – V/c	<b>Dominante</b> V/F – F	Sib Mayor-Fa Mayor (Repite motivo anterior)	fa menor	<b>Tónica</b> V/Sib Mayor
<i>dinámica</i>				<i>piano</i>	<i>forte</i>	

Allegro.

Es una danza que se desarrolla en ritmo de 4 tiempos. Su forma musical es ternaria, A, B, A'. La Exposición en Sib Mayor contiene el tema que lo podemos dividir en 2 frases: *frase a* (compás 1), que comienza con un sib de introducción y con el mismo gran salto que en el movimiento anterior (Largo), y *frase b* (compás 3), lleno de dieciseisavos de manera ligada. (fig. 3). El Desarrollo lo encontramos en Fa Mayor (V) con el nuevo *tema c* (compás 10) que posteriormente modula a sol menor (relativo menor) y retoma el tema principal con la *frase a* (compás 17) y luego la *frase b* (compás 21). Nuevamente emplea el *tema c* (compás 29) para iniciar la Reexposición en Sib Mayor con la *frase a* (compás 36), pero con pequeñas variantes y terminar con la repetición de la *frase b* (compás 40). (fig. 4).



Grave.

El tema se maneja en sol menor, el relativo menor de los anteriores movimientos. (fig. 5) Por ello se crea una atmosfera solemne en todo el movimiento. Su forma musical es ternaria A, B, A'. La Exposición se compone del tema desarrollado 2 veces: *frase a* (compás 1) y *frase a'* (compás 6), la segunda vez en re menor, (V). El Desarrollo se maneja en do menor (compás 11) y la Reexposición (compás 16) solo maneja la segunda mitad de la Exposición (*a'*). (fig. 6).

fig. 5.

Tema



fig. 6.

Grave: sol menor.

Forma musical	Exposición A		Desarrollo B	Reexposición A'
Nº compás	1	6	11	16
Tempo	3/2			
Temas y frases	<i>frase a</i>	<i>frase a'</i>	<i>Tema b</i>	<i>frase a'</i>
Tonalidad	<b>sol menor</b>	<b>re menor</b>	<b>do menor</b>	<b>sol menor</b>

Allegro.

Este Allegro es exactamente igual al anterior, ya que Telemann logró una estructura de cuatro movimientos gracias a la repetición de los movimientos rápidos.

*Sonata No. 4 para violín y piano en mi menor KV 304*  
*(300c).*

*Wolfgang Amadeus Mozart*

(1756-1791)

## 2.1 Contexto histórico-social.

Los setenta y cinco años transcurridos entre la muerte de Luis XIV (1715) y el estallido de la Revolución Francesa (1789), representan un período de estabilidad y equilibrio. No hubo guerras religiosas ni conflictos sociales, aunque al otro lado del océano tuvo lugar, entre 1775 y 1783, la Guerra de Independencia de Estados Unidos. Sin embargo, había mucho descontento en Europa. La sociedad estaba estructurada de tal forma que un diminuto grupo de ricos mantenía el poder y dominaba a un gran número de pobres en la escala social inferior, que apenas tenían derechos y vivían en la miseria. La monarquía de derecho divino abrió paso al "Despotismo Ilustrado".

El Despotismo Ilustrado<sup>15</sup> es un concepto político que se enmarcó dentro de las monarquías absolutas que intentaron aplicar los principios de la Ilustración<sup>16</sup> sin renunciar a ninguno de sus derechos. Inspirados por los filósofos, monarcas absolutos como Federico II el Grande de Prusia, José II de Austria y Catalina II de Rusia, se modelaron a sí mismos en el ideal del rey filósofo, e intentaron, con distintos niveles de éxito, utilizar el poder al servicio del bien común. Su mayor éxito fue radicalizar aún más el absolutismo.

Efectivamente, hubo un resurgir aristocrático durante este periodo. Por doquier, las minorías con tierra o adineradas controlaban o influían fuertemente en los gobiernos de Europa. Todos eran ricos, bien nacidos y privilegiados, correspondiendo con la definición del siglo XVIII de "aristócratas". La aristocracia resurgió contra la monarquía absoluta y muchos de los logros de las monarquías del siglo XVII se perdieron o comprometieron. Sin embargo, en esta contienda, generalmente se obtenía algún arreglo, ya que finalmente los aristócratas debían su nueva vitalidad a su obligación de servir al Estado. Esta era no fue ni heroica ni estimulante pero sí corrupta, como muchos otros periodos de posguerra.

Los gobiernos del siglo XVIII mantuvieron un equilibrio difícil entre la centralización y la descentralización, entre la monarquía absoluta y la aristocracia privilegiada. Esto podía parecer inconsistente, pero era explicable, ya que las anteriores estrictas leyes y su gran

---

<sup>15</sup> También llamado "Despotismo Benevolente" o "Absolutismo Ilustrado". es.wikipedia.org.

<sup>16</sup> La Ilustración creía en el poder de la razón para resolver los problemas sociales, corregir las injusticias y mejorar la vida. Los derechos del individuo, la libertad de pensamiento, la disminución de la censura y la gradual abolición del trabajo infantil fueron sólo algunos de los cambios, fruto de la Ilustración. Ibid.

adherencia a sus principios, fue la causa de las sangrientas guerras religiosas y civiles de los dos últimos siglos.

El equilibrio también fue la norma en las relaciones internacionales. Europa se organizó como un grupo de grandes potencias con estabilidad política, la que se convirtió en un principio de la diplomacia europea y en una contestación efectiva a cualquier agresión que tuviera por objeto la hegemonía continental.

A una generación pacífica siguió otra dominada por dos guerras: la Guerra de Sucesión de Austria (1740-48) y la Guerra de los Siete Años (1756-63), separadas por unos pocos años de intensa actividad diplomática. Una de las rivalidades de la época fue entre Prusia y Austria por el territorio de Europa Central. La otra, entre Gran Bretaña y Francia por el comercio y el imperio colonial de Norteamérica, las Indias Occidentales, África y la India. En 1763, Inglaterra y Prusia habían ganado a expensas de Francia y Austria.<sup>17</sup>

Hacia finales del siglo XVIII la concentración de poder en manos del monarca comenzó a ser desafiada. Estaba cambiando de manos lentamente, de la aristocracia a la creciente clase media, un estrato social fruto de la Revolución Industrial, que provocó un repentino y masivo aumento del número de trabajos disponibles en minas, fábricas y ferrocarriles. Fue la era de los inventos: desde la máquina a vapor de Watt (1775) hasta los globos aerostáticos (1783).

La rebelión europea contra el Absolutismo se intensificó con la creación de los Estados Unidos Americanos y por el auge de la burguesía inglesa. Esta manifestación social cristalizó por primera vez en Francia, en 1789, y desde allí se extendió por todo el continente durante el siglo siguiente.

### 2.1.1. Neoclasicismo.

A mediados del 1700 en Europa se empezó a generar un nuevo movimiento en las artes. El Absolutismo desembocó en el Despotismo Ilustrado, en el que los reyes y sus ministros introdujeron importantes mejoras en la cultura y las artes.

---

<sup>17</sup> El 10 de febrero de 1763 se firma el Tratado de París. Francia pierde sus colonias en Norteamérica. Y el 15 de febrero de 1763 se firma la Paz de Hubersburg, que pone fin a las diferencias mantenidas entre Austria y Prusia en la Guerra de los Siete Años. Ibid.

Se expresó en todos los dominios del arte, desde la arquitectura y la música hasta la pintura y la literatura. Suplantó progresivamente al Barroco, dejando espacio al Romanticismo antes de renovarse a través del Neoclasicismo.

En los años previos al estallido de la Revolución Francesa se inició en Francia el Neoclasicismo. Esta corriente estilística que reaccionó frente a las formas monumentales y fastuosas del Barroco y del Rococó, para centrarse en formas más simples y armoniosas.

El nuevo estilo buscó en los modelos del Renacimiento y de la antigüedad clásica su fuente de inspiración. El descubrimiento y posterior excavación de las minas de las ciudades italianas de Pompeya y Herculano, favorecieron el interés por el arte grecorromano. La investigación arqueológica en el suelo griego y en la isla de Sicilia también permitió descubrir obras clásicas.

Estos hallazgos despertaron un considerable entusiasmo entre los hombres de la Ilustración, quienes valoraron especialmente la armonía y el equilibrio del arte antiguo. Para estos pensadores, el arte debía tener un fin didáctico y moral.

En la pintura, Jacques Louis David (1784-1825) fue el neoclásico por excelencia y el más admirado de su tiempo. Como los pensadores de la Ilustración, también creía que el arte podía revelar con facilidad verdades a las que la razón llegaba con mayor esfuerzo.

En la arquitectura proliferaron las construcciones que contribuyeron a mejorar la vida humana, como hospitales, bibliotecas, museos, teatros, parques, etc., pensadas con carácter monumental. Entre ellos podemos encontrar: a Francesco Milizia (1725-1798), Marc-Antoine Laugier (1713-1769), Carl Gotthard Langhans (1732-1808), autor de la Puerta de Brandeburgo en Berlín (construida entre 1789 y 1791), Étienne-Louis Boullée (1728-1799), Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) y William Chambers (1723-1796).

Los escultores de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, crearon obras en las que prevaleció una sencillez y una pureza de líneas que los apartó del gusto curvilíneo del Barroco. En todos ellos el desnudo tuvo una notable presencia, como deseo de rodear las obras de una cierta intemporalidad. Los modelos griegos y romanos, los temas tomados de la mitología clásica y las alegorías sobre las virtudes cívicas llenaron los relieves de los



edificios, los frontones de los pórticos y los monumentos, como arcos de triunfo o columnas conmemorativas. El retrato también ocupó un importante lugar en la escultura neoclásica. Antonio Canova (1757-1822) y Bertel Thorvaldsen (1770-1844) resumieron las distintas tendencias de la escultura neoclásica. Mientras Canova llegó al clasicismo, el danés Thorvaldsen siguió más directamente las teorías de Winckelmann<sup>18</sup> hasta conseguir un estilo voluntariamente distante y frío que debe mucho a la estatuaria griega. El estilo neoclásico excedió el marco de las artes e influyó igualmente en el mobiliario, la cerámica y los tejidos.

Por último, la ideología de la Revolución Francesa encontró su medio de expresión y propaganda en las formas características de Grecia y especialmente de Roma. Con Napoleón Bonaparte, el estilo neoclásico halló una nueva vía de afirmación al servir de soporte a su concepción del poder centralizado, que se manifestó a través de la figura imperial.

#### 2.1.2. La Música en el período Neoclásico.

En otras artes (pintura, arquitectura, escultura), el neoclasicismo de los siglos XVIII y XIX implicó el redescubrimiento y copia de los clásicos del arte greco-romano, que era considerado tradicional o ideal. Pero como los antiguos griegos y romanos no pudieron inventar maneras de conservar la música (mediante soportes gráficos como partituras o soportes sonoros), en la música no existió un Clasicismo original. Sin embargo, los músicos de fines del siglo XVIII, influenciados sin duda por el arte y la ideología de la época, trataron de generar un estilo de música, al que se llamó "Clásico".

El Clasicismo musical o período Clásico comienza aproximadamente en 1750 (muerte de J. S. Bach), desde la reforma de la Ópera y la aparición de las obras y el estilo de los grandes maestros vieneses Haydn (1732-1809) y Mozart (1756-1791)<sup>19</sup>, y termina

---

<sup>18</sup> Johann Joachim Winckelmann (1717 - 1768) puede ser considerado como el fundador de la Historia del Arte y uno de los fundadores de la arqueología en la disciplina moderna. STANLEY, 2001.

<sup>19</sup> La capital austriaca, Viena, había sido siempre un importante centro de actividad artística. El *italianismo* se había afirmado allí, y a partir de ese hecho, se propagó por toda Europa. Esta ciudad al igual que París, en Francia, constituía encrucijadas de las más variadas influencias culturales. Por ellas pasaban las diferentes manifestaciones artísticas y culturales que viajaban de norte a sur, de este a oeste y viceversa. Ibid.

alrededor de 1820, hasta las primeras obras de Beethoven (1770-1827), de quien se dice fue el último de los clásicos y el primero de los románticos.

Los preceptos Clásicos expuestos por los músicos aspiraban a la unidad en la libertad y el orden, buscaban el equilibrio de la forma y ponían énfasis en la selección de las tonalidades. Constituían una disciplina impuesta por el hombre a sí mismo, la conquista de una autonomía espiritual. No querían anular lo individual en lo universal; aspiraban a coordinar o mejor dicho a subordinar el uno al otro.

El resultado obtenido fue la instauración de un “individualismo universalizado”. El Clasicismo musical, logra así, una mayor expresividad y un sentido melódico nuevo que, unidos a una concepción diferente de la armonía, implican un abandono del estilo Barroco y de sus técnicas. Menos ornamentación en provecho de una utilización más específica de las dinámicas de intensidad; la supresión del bajo continuo y el establecimiento de la forma Sonata, integrada ahora por tres o cuatro movimientos, unidos entre sí por el parentesco tonal y cuyo primer tiempo o movimiento está basado en la forma de Sonata Bitemática; el segundo, en la forma de Lied, Romanza o Canción; el tercero, en la forma Minuet, y luego con Beethoven, en Scherzo; y el cuarto, en la forma de Rondó. Este mismo plan se aplicará a la Sinfonía.

Asimismo, en este período se desarrolla y perfecciona la utilización del Cuarteto de Cuerdas, basado en la misma estructura o plan de la Sonata, así como el mejoramiento técnico y también el advenimiento de nuevos instrumentos, lo cual favorece su incorporación a las más variadas y novedosas combinaciones y ensambles de cámara; y el desarrollo de una literatura musical instrumental. Uno de ellos será el Piano, llamado al principio Pianoforte, instrumento que sustituirá al Clavicémbalo, Clavecín o Clave y que acapara la atención de los compositores y ejecutantes por el hecho de permitir un mayor sonido y mejores posibilidades expresivas de la dinámica musical a través de sus pedales.

En el Clasicismo, se fijaron patrones que han perdurado en el tiempo, para lograr definir las estructuras y características formales de las obras.<sup>20</sup> Estas reglas les llegaron a los clasicistas no como exigencia predeterminada, sino como un hecho inherente a la ley y el

---

<sup>20</sup> Por ejemplo, en 1711, el inglés John Shore inventó el Fork Tune o Diapasón y durante el estilo clásico se estableció un Patrón de Afinación de “La” (435) para la orquesta. Ibid.

orden, auto engendradas. Serán el equilibrio y la simetría algunos de los secretos fundamentales del clasicismo musical. En el Clasicismo Temprano estas normas eran estáticas y objetivas; a finales del siglo XVIII son dinámicas; es decir, se convierten en funciones y principios.

En lugar de la cultura cortesana, cobra mayor auge la cultura burguesa en las mansiones, casas, cafés y salones privados. Contra el modo de vida barroco, lleno de pompa y ceremonial, se manifiesta el anhelo por lo sencillo y natural. También el pueblo es ensalzado por sus formas de vida sencilla.

Sus principales exponentes son, en Austria: Franz Joseph Haydn (1732-1809) y Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791); en Alemania: Carl Philipp Emmanuel Bach (1714-1788), Johann Christian Bach (1735-1782), Ludwig van Beethoven (1770-1827) (primer periodo), Christoph Gluck (1714-1787), Carl Stamitz (1745-1801) y Franz Danzi (1763-1826); y en Italia: Andrea Luchesi (1741-1801), Luigi Boccherini (1743-1805), Luigi Cherubini (1760-1842), Antonio Salieri (1750-1825), Muzio Clementi (1752-1832), Ferdinando Carulli (1770-1841) y Niccolò Paganini (1782-1840).

## 2.2. Aspectos biográficos.

Wolfgang Amadeus Mozart (27 de enero de 1756 - 5 de diciembre de 1791) compositor austriaco, es considerado como uno de los más grandes compositores en música clásica del mundo occidental. Nació en Salzburgo y fue bautizado el día después con los nombres de Johannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart.<sup>21</sup>

Leopold Mozart, su padre, fue un excelente violinista y compositor al servicio del arzobispo de Salzburgo<sup>22</sup>. Se casó con Anna María Perl y tuvieron siete hijos, de los cuales sólo sobrevivieron dos: María Anna apodada cariñosamente Nannerl y Wolfgang, cinco años menor.

---

<sup>21</sup> A lo largo de su vida firmaría con diversas variaciones sobre su nombre original, siendo una de las más recurrentes "Wolfgang Amadè Mozart" y utilizando sólo esporádicamente la forma "Amadeus". A pesar de ello, ha sido esta última denominación la más favorecida, en especial a partir del siglo XX. es.wikipedia.org

<sup>22</sup> Sigismund von Schrattenbach.

Nannerl y Wolfgang mostraron desde muy pequeños asombrosas facultades para la música. Mozart comenzó a aprender notas y acordes simples en el teclado antes de cumplir tres años, y antes de los cuatro, su padre empezó a darle lecciones de piano. Pronto compuso pequeñas piezas sin ayuda y a los seis años ya tocaba con destreza el clave y el violín.

En febrero de 1762 Leopold decidió llevar a sus dos prodigios de gira, presentándolos de corte en corte y de ciudad en ciudad para que sorprendieran a los auditorios con sus extraordinarias dotes. Munich, Viena, Frankfurt, París y Londres fueron algunas de las capitales en las que Mozart dejó constancia de su talento antes de cumplir los diez años.

No por ello descuidó Leopold la formación de su hijo. Mozart prosiguió con los mejores maestros de la época, como Johann Christian Bach, el menor de los hijos del gran Johann Sebastian Bach, en Londres, o el padre Martini en Bolonia.

En 1768, a los doce años, compuso una ópera bufa de estilo italiano, “*La Finta Semplice*”, K.51<sup>23</sup> que por envidias no fue financiada. Igualmente empezó a componer música sagrada con una Misa, K.49 y su primera ópera “*Bastien und Bastienne*”, K.50 fue representada ese mismo año.

En 1769, Mozart ganó en Salzburgo la plaza de maestro de conciertos -gran honor para un muchacho-, pero sin sueldo. Sin embargo, se le financió un viaje de estudios a Italia, donde Leopold pensaba que Wolfgang triunfaría componiendo óperas.

Los viajes acababan siempre en Salzburgo, donde los Mozart servían como maestros de capilla y daban conciertos a la corte arzobispal. Pero los años siguientes fueron extremadamente difíciles con el nuevo arzobispo Hieronymus von Colloredo, un hombre autoritario e inflexible con el cumplimiento de las obligaciones impuestas a sus subordinados. Mozart compuso incesantemente, tanto para el arzobispo como independientemente.

Padre e hijo fueron a Italia por última vez en 1772. En Milán, Mozart estrenó la ópera “*Lucio Silla*” y escribió el motete *Exultate-jubilate*. Buscó un puesto digno y estable, pero

---

<sup>23</sup> Catálogo Köchel.

en vano, y tuvo que regresar a Salzburgo. A los 17 años, ya no podía pasar por “niño prodigio”. Empezaba ahora la lucha por la vida.

En 1773 hizo otro viaje a Viena, sin resultados prácticos, pero positivo para su arte, ya que conoció el nuevo estilo vienés a través de la música de Joseph Haydn. En enero de 1775 estrenó con gran éxito en Múnich su ópera “*La Finta Giardiniera*”. En medio de un impulso de creciente creatividad escribió Óperas, Sonatas para piano, Divertimentos, Cuartetos, mucha música sacra y cinco excepcionales Conciertos para violín.

La familia Mozart seguía irritada debido al limitado horizonte de Salzburgo y a la falta de aprecio, tanto artístico como económico. Finalmente Mozart hizo la petición de que se le relevara de su cargo y en septiembre de 1777 fue aceptada.

Posteriormente viajó con su madre a Múnich sin mucho éxito y más tarde a Augsburgo y a Mannheim<sup>24</sup>. Hizo amistad con un grupo de compositores de esa ciudad y con la familia Weber, enamorándose de la hija mayor, Aloysia, aunque por recomendaciones de su padre partió a Francia el 14 de marzo de 1778.

Esta vez, París desilusionó a Mozart, quien buscó desesperadamente que le encargaran trabajos o lecciones, incluso con algunos de sus amigos. Una sinfonía “*Parza*” fue muy bien acogida y durante ese período compuso las más bellas sonatas para piano. Después de tres meses en esa ciudad, había encontrado sólo una perspectiva concreta como organista en la corte real de Versalles, pero la rechazó.

El 3 de julio de 1778 la señora Mozart falleció de tifus. Lejos de toda la familia, posiblemente estuvo solo con su madre durante el calvario; y escribió al respecto: “Sólo pensar en toda mi ansiedad, los temores y dolores que he tenido que soportar en los últimos quince días...Durante los tres últimos días... ella ha estado constantemente delirando, y ahora... comenzó la agonía de la muerte...”<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> La cual era conocida porque sus orquestas -por primera vez en la historia de la música- exageraban la diferencia entre los pasajes suaves y los fuertes; este estilo se dio en llamar «estilo de Mannheim» y pocas décadas después, sería una característica principal del Romanticismo. Time Life Books, 1996.

<sup>25</sup> Carta de Julio 3 1778, Anderson, Carta II, 560. LOFT, 1973.

En Francia era más difícil ganarse la vida. Sin embargo, la Sinfonía N° 31 K.297, llamada “*París*”, la sonata para piano N° 8 K.310 y las sonatas para violín y piano K.296 y K.301-306, están entre las obras más conocidas durante la estancia de Mozart en París.

Regresó a su hogar el 15 de enero de 1779 y aceptó un nuevo puesto. Resistió durante más de dos años al servicio del arzobispo y a finales de 1780 recibió el encargo de componer una ópera seria para los carnavales de Múnich de 1781. El resultado de “*Idomeneo*”, K.366 fue la aclamación general por su brillante instrumentación y su dramática intensidad.

Finalmente a raíz de los problemas con el arzobispo, abandonó Salzburgo. A partir de 1781, Mozart vivió en Viena y trabajó en conciertos, impartió clases y escribió numerosas obras de manera independiente. En ese entonces, alquiló una habitación a la familia Weber y comenzó a llevar una relación con Constanze, una de las hermanas pequeñas de Aloysia.

El 4 de agosto de 1782, sin el consentimiento paterno, Wolfgang Amadeus de 26 años y Constanze de 19 se casaron en Viena. Para celebrar la unión y para calmar a su moralista padre, Mozart compuso la inconclusa Misa en do menor, K.427. Pensaba estrenarla en Salzburgo con Constanze como primera soprano solista, pero sólo pudo hacerlo en agosto de 1783, aunque fue inútil porque Leopold y Nannerl jamás terminaron de aceptar a Constanze.

Wolfgang Amadeus tuvo seis hijos con Constanze: Raimund Leopold (1783), Karl Thomas Mozart (1784), Johann Leopold (1786), Theresia (1787), Anna (1789) y Franz Xaver Wolfgang Mozart (1791), de los que sólo dos sobrevivieron: Karl Thomas y Franz Xaver Wolfgang.

Su producción fue más intensa a partir de entonces y también superior en calidad. Las distintas corrientes de su tiempo quedaron sintetizadas en un todo homogéneo, que si por algo se caracteriza es por su aparente tono ligero y simple, apariencia que oculta un profundo conocimiento del alma humana. Las obras maestras se sucedieron: en el terreno escénico surgieron el *Singspiel*<sup>26</sup>: “*El rapto de Serrallo*”, K.384 y “*La Flauta Mágica*”,

---

<sup>26</sup> El *Singspiel* fue la nueva ópera en el idioma alemán, ya que durante esa época el italiano era el idioma “oficial” para la ópera. Estas composiciones le dieron a Mozart el mayor éxito teatral que conocería en vida. GROUT, 2003.

K.620, partitura con la que sentó los cimientos de la futura ópera alemana, y las tres óperas bufas con libreto de Lorenzo Da Ponte: “*Las Bodas de Fígaro*”, K.492, “*Don Giovanni*” o “*El Convidado de Piedra*”, K.527 y “*Così fan tutte*”, K.588, en las que superó las convenciones del género.

No hay que olvidar la producción sinfónica de Mozart, en especial sus tres últimas sinfonías: Sinfonía N° 39 en mi bemol mayor, K.534, Sinfonía N°40 en sol menor, K.550, y la Sinfonía N°41 en do mayor “*Júpiter*”, K.551, en las que anticipó algunas de las características del estilo de Beethoven, ni sus siete últimos conciertos para piano y orquesta. Del mismo modo se deben considerar sus cuartetos de cuerda, sus sonatas para piano o la inconclusa Misa de Réquiem, K. 626. Todas sus obras de madurez son expresión de un mismo milagro.

Su temprana muerte constituyó, sin duda, una de las pérdidas más dolorosas de la historia de la música. El 5 de diciembre de 1791, Mozart falleció en Viena a los 35 años de edad y su funeral tuvo lugar en la Catedral de San Esteban. Recientes investigaciones han sugerido que su deceso fue ocasionado por una fiebre reumática, nefritis, o envenenamiento urémico, aunque existen múltiples conjeturas. Debido a sus penurias económicas, fue enterrado en una fosa común en el cementerio de St. Marx.<sup>27</sup>

### 2.3. Análisis de la obra.

#### 2.3.1. La Sonata N° 4.

Es posible que la Sonata N° 4 en mi menor<sup>28</sup> la escribiera Mozart en tiempos en que su madre, Anna Maria Mozart, estuviera enferma y muriera en París. Cronológica y sentimentalmente, nos tienta a asociar el impacto que estos eventos produjeron en él, y cómo influyó en el origen de su nuevo estilo, en el que manifiesta una mayor madurez artística y una gran sensibilidad.

Esencialmente, Mozart atribuye los mismos derechos al violín y al piano llenos de claridad, equilibrio y transparencia. A partir de entonces el violín no está subordinado al

---

<sup>27</sup> Time Life Books, 1996.

<sup>28</sup> La Sonata N° 4 en Mi menor KV. 304 se encuentra entre las 6 sonatas de violín compuestas en 1778 por Mozart, con la dedicatoria a María Elisabeth, Princesa del Palatinado. HAYLOCK, 1998.

piano, sino los dos son protagonistas consistentemente, obtenido un verdadero diálogo que engendran a la vez tensiones y armonías que permiten apropiarse de un material musical completamente nuevo.

La Sonata N° 4 ha sido durante mucho tiempo reconocida como una de las obras más destacadas del compositor en el modo menor. En los trabajos en modo menor que tradicionalmente Mozart los llamaba “*emocionales*”, las melodías son en general de forma controlada. En esta sonata la melodía va adquiriendo emociones más intensas conforme se desarrolla y el acompañamiento representa durante este período, una dimensión de música instrumental que Mozart no había logrado con anterioridad.

La estructura de esta sonata es peculiar, ya que consta de sólo dos movimientos, a diferencia de otras sonatas clásicas: un Allegro, en que el tema se muestra y desarrolla brevemente; y el segundo más pausado, empleando el Tempo di Menuetto, especialmente remarcable por su mágica sección central. Estos dos movimientos son un glorioso testimonio de la necesidad humana para expresarse, donde Mozart logra un consistente uso de materiales musicales para transmitir una secuencia de diferentes estados afectivos.

### 2.3.2. Análisis musical de la Sonata No. 4: Allegro, Tempo di Menuetto.

Allegro.

La forma musical del Allegro es forma Sonata A, B, A'. Su melodía es estrechamente unida y podemos ver como nunca se presenta el tema de la misma manera, sino que se va transformando y desarrollando. La apertura de ocho compases (*frase a*) (fig.1), relacionados por su perfil rítmico y por su dirección hacia arriba, ocurre cinco veces en el movimiento sin sufrir ninguna modificación, excepto en la armonía que la acompaña. La primera manifestación (compás 1-8), es unísono al piano a manera de introducción; la segunda (compás 13-20), se establece en una dinámica de *piano*; la tercera (compás 85-92), en la dominante, introduce al contrasujeto (*Temal*) y que es el primer gesto del noveno menor; la cuarta (compás 113-120), es la Reexposición, en la cual la nota final de cada unidad melódica es armonizada disonantemente y con *sforzando*; finalmente la quinta y



última (compás 193-200), es como la segunda pero a manera de Coda, donde la melodía del violín establece nuevamente una estática, con acompañamiento en el piano.(fig.2).

fig.1.

*Tema principal*

*frase a.....*

**Allegro**

fig.2.

Forma musical	Exposición					
	A					
Nºcompás	1	8	13	21	29	45
Tempo	2/2 Allegro					
Instrumento sobresaliente	Unísono	Violín-Piano	Violín	Piano	Piano-Violín	Piano
Desarrollo del Tema	<i>Introducción</i>					
Frase	<i>Tema principal a</i>	<i>b</i>	<i>Tema principal a</i>	<i>Desarrolla tema c(respuesta de a)</i>	<i>Transición d</i>	<i>Tema secundario d</i>
Tonalidad	<b>mi menor</b>					
dinámica	<i>piano</i>	<i>forte</i>	<i>piano</i>		gm-GM <i>f-p-f</i>	<i>forte</i>

Forma musical	A				
	Nºcompás	51	57	73	77
Instrumento sobresaliente	Violin-Piano		<i>Transición</i>	<i>Coda local</i>	<i>Extensión coda</i>
Desarrollo del Tema	<i>Desarrollo tema secundario</i>				<i>Tema principal a</i>
Frase	mi menor		<i>b</i>	<i>d y a</i>	<i>a</i>
Tonalidad	<i>forte</i>		GM-em		
dinámica					<i>forte</i>

Forma musical	Desarrollo B			
N°compás	84	89	100	108
Instrumento sobresaliente <i>Desarrollo del Tema</i>  <i>Frase</i> Tonalidad	Piano  <i>Tema principal a</i> <b>si menor</b>	Violín-Piano  <i>Tema 1(a manera de fuga)</i>	<i>Transición-Cromatismos</i>  Progresiones-Pedal de si	<i>Transición b</i>

Forma musical	Reexposición A'				
N°compás	113	121	129	145	151
Instrumento sobresaliente <i>Desarrollo del Tema</i>  <i>Frase</i> Tonalidad <i>dinámica</i>	<i>Tema principal a</i> <b>mi menor</b> <i>sforzandos</i>	Piano  <i>Desarrolla tema c</i>	Piano-Violín <i>Transición d</i>  <i>f-p-f</i>	Piano  <i>Tema secundario d</i>  <i>forte</i>	Violin-Piano  <i>Desarrollo tema secundario</i>  mi menor <i>forte</i>

Forma musical	A'			Coda
N°compás	157	173	183	193
Instrumento sobresaliente <i>Desarrollo del Tema</i> <i>Frase</i> Tonalidad <i>dinámica</i>	<i>Transición b</i> GM-em	<i>Coda local d y a</i>	<i>Extensión coda a</i>  <i>forte</i>	Violín <i>Coda-Tema principal a</i> <b>VI-mi menor</b> <i>p-mf</i>

Tempo di Menuetto.

El segundo y final movimiento de esta Sonata es un Rondo A, B, A', C, A'', en *Tempo di Menuetto* con un estribillo modificado. En este, encontramos una situación similar a la del primero (Allegro), en la que el carácter del tema (fig. 3), es melancólico y poco a poco comienza a desarrollarse adquiriendo una gran intensidad. A pesar de la depresión natural del *tema principal*, este ofrece, en su primer episodio B (compás 33-62) un escape hacia Sol Mayor. El segundo episodio C (compás 94-127) revela la posibilidad de Mi Mayor. El último regreso del estribillo A'', debe ser analizado detalladamente. El lector notará que en la aparición final del material, mucho del movimiento cromático en el bajo debe ser

reemplazado por un pedal en Mi y el movimiento descendente debe ser reemplazado por uno ascendente. La melodía del estribillo es caracterizado por el bajo cayendo de Mi, la Coda (compás 148-170) presenta un aumento en el movimiento del bajo en repetidas ocasiones a través de sol, la, si, do, hacia sol, la, si, mi. Lo sombrío determina los últimos compases finales enfatizando el modo menor y moviéndose hacia el acorde final, un acorde menor sin la tercera.

fig.3. *Tema principal*



fig.4.

Forma musical	A		B		A'	
N°compás	1	17	33	69	70	90
Tempo	3/4	Tempo di				
Instrumento sobresaliente	Menuetto	Violín	Piano-Violín	Piano	Piano	
Desarrollo del Tema	Piano					
Frase	<i>Tema a</i>	<i>Tema a</i>	<i>Desarrollo a</i>	<i>Cadencia</i>	<i>Tema a</i>	<i>Transición</i>
Tonalidad	<b>mi menor</b>		<b>Sol Mayor</b>	V/mi menor		

Forma musical	C		A''		Coda
N°compás	94	111	128	139	148
Instrumento sobresaliente	Piano-Violin	Piano-Violin	Piano-Violin		Violín-Piano
<i>Desarrollo del Tema</i>	<i>Desarrollo</i>	<i>Desarrollo</i>	<i>Tema</i>	<i>Transición</i>	<i>Coda</i>
<i>Frase</i>	<i>b</i>	<i>b</i>	<i>a</i>		
Tonalidad	<b>Mi Mayor</b>		mi menor		<b>mi menor</b>

*Praeludium and Allegro para violín y piano en mi menor al  
estilo Pugnani.*

*Friedrich Kreisler*

(1875-1962)

### 3.1. Contexto histórico-social.

Para los europeos, la época comprendida entre 1871 y 1914, fue *la Belle Époque*<sup>29</sup>. Esta designación respondía en parte a una realidad recién descubierta que imponía nuevos valores a las sociedades (expansión del imperialismo, fomento del capitalismo, enorme fe en la ciencia y el progreso como benefactores de la humanidad); también describe a una etapa en que las transformaciones económicas y culturales que generaba la tecnología, influían en la población, desde la aristocracia hasta el proletariado.<sup>30</sup>

Después de la Guerra Franco Prusiana de 1870-1871<sup>31</sup>, Europa vivió un período de paz que favoreció los avances científicos, tecnológicos, sociales y económicos, particularmente en Francia, Reino Unido, Alemania, Italia, Rusia, y Austria-Hungría. Cabe indicar que, en ese tiempo, prácticamente las naciones con influencia política a nivel mundial eran europeas, y sus rivalidades obligaban a mantener un equilibrio de poder que, impidió durante cuatro décadas la guerra.

En ese período, China y Japón estaban aún lejos de lograr los niveles de poderío a escala mundial que mostraban los grandes estados de Europa, con influencia sólo a escala regional. Inclusive, Estados Unidos eran ya una potencia industrial, aunque era superado en varios aspectos por Gran Bretaña, Alemania o Francia.

Las grandes potencias europeas alcanzaron su máxima influencia y poder a nivel mundial, lo cual se ve reflejado en el hecho de que, tras el Reparto de África, prácticamente todos los imperios coloniales europeos estaban sólidamente definidos. Durante *la Belle Époque*, el imperialismo era considerado una política de Estado aceptable y válida para los políticos europeos y para grandes sectores de la población, debido a que era justificado como generador de fuentes de materia prima, así como de nuevos mercados para la creciente producción industrial, lo cual era crucial para países europeos carentes de las mismas y con mercados internos ya bastante explotados.

---

<sup>29</sup> Del francés: «Época Bella», con un matiz, además de estético, de pujanza económica y satisfacción social. [es.wikipedia.org](https://es.wikipedia.org).

<sup>30</sup> *La Belle Époque* responde en parte a una visión nostálgica que tendía a embellecer el pasado europeo anterior a 1914 como un “paraíso perdido” tras el salvaje trauma de la Primera Guerra Mundial. Ibid.

<sup>31</sup> Este conflicto bélico resultó en realidad una guerra franco-alemana debido a que se aliaron a Prusia todos los estados alemanes y precisamente, después de esta circunstancial alianza militar se produjo la unión política de Alemania. Ibid.

La economía empezó a "globalizarse" durante este período en la medida en que, gracias a la expansión europea, cada vez más áreas se hallaban en mutuo contacto y dependencia económica debido al auge de la industria pesada y la facilitación del comercio internacional. La producción masiva de materias primas quedó a cargo de las colonias o de los estados periféricos (América Latina, China, o Estados Unidos), mientras Europa se especializó en la producción industrial, cuyos mercados se hallaban en todo el mundo. En la práctica los sectores económicos se encontraban mutuamente interrelacionados por una mayor facilidad y velocidad en las comunicaciones (la nueva tecnología del buque a vapor, ferrocarriles, telégrafo y teléfono), a una escala planetaria que nunca antes se había conocido.

En Europa, la mano de obra se organizó: aparecieron los primeros partidos socialistas cada vez más influyentes. Las corrientes ideológicas propias del conservadurismo y liberalismo, se organizaron en movimientos políticos y en Francia e Inglaterra los trabajadores crearon los primeros sindicatos.

La antigua aristocracia conservó una gran influencia política. No obstante, con el auge del capitalismo a gran escala, la nobleza debió compartir por vez primera diversos privilegios junto a una burguesía ambiciosa y mucho más adinerada que en el pasado, la cual exigía una participación importante en las decisiones políticas gracias a su poderío financiero.

Los cambios tecnológicos y económicos acentuaron las divisiones entre el campo y la ciudad, así como entre los más pobres y los más ricos; la migración de campesinos hacia las ciudades (ya sea dentro de su propio país o hacia el extranjero) se hizo necesaria a fin de cubrir la urgencia de mano de obra para las industrias, y este fenómeno puso a amplias masas humanas en contacto directo con los adelantos tecnológicos. Londres, París, San Petersburgo o Nueva York, experimentaron desde 1890 constantes aumentos de población.

A pesar de que la brecha entre pobres y ricos aumentaba, el naciente proletariado urbano también empezó a sufrir transformaciones: se hizo necesario el fomento de la educación infantil en todos los niveles: las noticias del mundo exterior se hacían más fáciles de conocer para las masas gracias al ferrocarril, al cable submarino, y al telégrafo. La difusión del conocimiento empezaba a generalizarse al disminuir el analfabetismo y crecer el

número de publicaciones de consumo popular. El aumento de lectores incentivó el desarrollo de la prensa escrita. Los modernos métodos de impresión, por su parte, permitieron elevar la producción de libros.

La tendencia general era el optimismo y la ambición respecto al porvenir. El positivismo<sup>32</sup> y el cientificismo<sup>33</sup> hicieron su aparición y empezaron a ganar abiertamente adeptos entre los intelectuales. En la medicina se generaría un desarrollo científico generalizado que contribuyó a la instauración de condiciones técnicas para el triunfo de la asepsia, de la anestesia y la cirugía. El progreso científico propició también nuevos oficios especializados para el proletariado urbano (desde electricistas y choferes de tranvía hasta plomeros y obreros metalúrgicos), lo cual influyó para un mayor desarrollo de los movimientos sindicales en todo el mundo.

El apogeo de la tecnología implicó también que las potencias de Europa difundieran sus conocimientos técnicos, su cultura, y sus ideas políticas en casi todo el orbe, ya sea mediante la influencia indirecta (respecto de los países más débiles de Asia o América) o por el simple uso de la fuerza (en sus respectivos imperios coloniales).

Apareció el psicoanálisis, fundado por el austriaco Sigmund Freud, como forma de tratar los problemas de la mente humana. Posteriormente otros estudiosos como el suizo Carl Gustav Jung continuarían con el avance de la psicología.

El período de "paz y progreso" llegó a su fin de modo repentino con el estallido de la Primera Guerra Mundial en julio de 1914. Los inventos maravillosos del desarrollo tecnológico, como el avión, perdieron su imagen mágica cuando fueron utilizados para matar. Algunos historiadores señalan como el final de *la Belle Époque* el naufragio del Titanic, en 1912, percibido como el comienzo de la desconfianza en la tecnología.

---

<sup>32</sup> El Positivismo es una corriente o escuela filosófica que consideraba que el único conocimiento auténtico es el conocimiento científico, y solamente puede surgir de la afirmación positiva de las teorías a través del método científico. Ibid.

<sup>33</sup> Cientificismo es la corriente de pensamiento que acepta sólo las ciencias comprobables empíricamente, como fuente de explicación de todo lo existente. De esta forma, el término se ha aplicado para describir la visión que las ciencias formales y naturales presentan primacía sobre otros campos de la investigación tales como ciencias sociales o humanidades. Ibid.



### 3.1.1. El arte durante *la Belle Époque*.

Las artes sufrieron una transformación radical durante las décadas previas a la Primera Guerra Mundial, lo que permitió el surgimiento de nuevas formas artísticas asociadas con la modernidad.

El Impresionismo, considerado como la vanguardia artística de 1860, desató en sus inicios una revolución. En primer lugar, por el cambio de foco de los pintores impresionistas, que representaba todo un golpe para el academicismo que se había practicado desde el más temprano Renacimiento. En segundo lugar, sus cultores, en vez de buscar reconocimiento de la academia, se rebelaron decisivamente contra ella, y abolieron para siempre su predominio sobre el arte pictórico. Y en tercer lugar, porque los impresionistas aprovecharon poderosamente las modernas tecnologías, incluyendo la fotografía hasta la moderna pintura en tubos (el óleo). Sin embargo, ya para los años de *la Belle Époque*, el Impresionismo había ganado gran aceptación en toda Europa.

Posteriormente, los artistas se sintieron libres para rechazar las convenciones académicas, desatando así un conjunto de movimientos agrupados bajo el nombre de Postimpresionismo. Entre otros se encuentran Vincent Van Gogh, Henri Matisse, Henri Rousseau y Paul Gauguin, cultores cada uno de un estilo propio y personalista.

Las exposiciones universales parisinas de 1889 y de 1900 son los símbolos de *la Belle Époque*, por su insistencia en la promoción del progreso científico y por atraer la atención a nivel mundial.

Al inicio del siglo XX, el Expresionismo se convirtió en la nueva vanguardia. Nació como movimiento en 1905, en Alemania y otros países centroeuropeos de ámbito germánico y austro-húngaro, como arte expresivo y emocional que se opone diametralmente al impresionismo. Se aglutinó a partir de 1910 en torno a dos grupos: *Die Brücke* (El puente) y *Der Blaue Reiter* (El jinete azul). Paralelamente desarrolló su actividad en Viena el grupo de La Secesión, que integraron Gustav Klimt, Oskar Kokoschka y Egon Schiele, entre otros.

*La Belle Époque* se hizo notar sobre todo en la arquitectura de los boulevards de las capitales europeas, en los cafés y los cabarets, en los talleres y galerías de arte, en las salas de conciertos y en los salones frecuentados por una burguesía y una clase media, que sacaban provecho del desarrollo económico.

Con ello surgió el movimiento conocido como *Art Nouveau*<sup>34</sup> (llamado *Jugendstil* en Europa central). Caracterizado por sus formas curvilíneas, se convirtió en el diseño prominente y dominante en gran parte de Europa. Muchos ejemplos en este estilo, con notables variaciones regionales, se construyeron en Francia, Alemania, Bélgica, España, Austria (La Secesión de Viena), Hungría, Bohemia y Letonia. Pronto se extendió por todo el mundo, incluyendo a México y Estados Unidos, a veces denominándolo "Estilo *Belle Époque*".

El teatro por su parte adoptó nuevos métodos modernos, incluyendo al Expresionismo. Muchos de los dramaturgos escribieron obras que conmocionaron a un público contemporáneo ya fuese con sus representaciones de la vida cotidiana y la sexualidad o con inusuales elementos artísticos. El Teatro de Cabaret igualmente cobró popularidad. Fue durante esta época que se desarrollaron las imágenes en movimiento, aunque éstas no se convirtieron en algo común hasta después de la Primera Guerra Mundial.

La literatura europea sufrió una importante transformación durante *la Belle Époque*. El Realismo literario y el Naturalismo alcanzaron nuevas alturas. La estética del Realismo, fascinada por los avances de la ciencia, intentaba hacer de la literatura un documento que podía servir de testimonio sobre la sociedad de su época, a la manera de la recién nacida fotografía. Por ello describía todo lo cotidiano y típico, prefiriendo los personajes vulgares y corrientes. Esta estética propugnaba a su vez una ética, una moral fundamentada en la moderación y síntesis de cualquier contradicción, la objetividad y el materialismo.

---

<sup>34</sup>En arquitectura a mediados del siglo XIX surgió el movimiento *Arts & Crafts*, una propuesta como centro de todas las actividades de diseño. Este movimiento contempló la idea de aprovechar el desarrollo industrial y tecnológico, viendo en el artesano una figura a destacar. Con la disolución de sus ideales y la dispersión de sus defensores, el movimiento evolucionó en el contexto francés, hacia la estética del *Art nouveau*, considerado el último estilo del siglo XIX y el primero del siglo XX. VERLICHAK, 1996.

Los ideales burgueses (materialismo, utilitarismo, búsqueda del éxito económico y social) aparecieron en la novela poco a poco, y en la fase final de esta época, surgieron algunos problemas sociales (el papel de la mujer instruida pero desocupada; el éxodo del campo a la ciudad y la mutación de valores subsecuente, por ejemplo). Por otra parte, cuando se reiteraron y agotaron los temas relativos a la burguesía, la descripción realista penetró en otros ámbitos y dejó la mera descripción externa de las conductas para pasar a la descripción interna de las mismas, transformándose en novela psicológica y generando procedimientos narrativos introspectivos como el monólogo interior. Todo ello posibilitó la aparición de movimientos en cierta manera opuestos, como el Espiritualismo, por un lado, visible en la última etapa de narradores realistas como Benito Pérez Galdós, Fiódor Dostoievski y León Tolstoi, y el Naturalismo, por otro, que exageraba los contenidos sociales, documentales y científicos del Realismo, aproximándose a la descripción de las clases humildes, marginadas y desfavorecidas.

En Francia destacaron los escritores: Henri Beyle, "Stendhal", Honoré de Balzac, Prosper Merimée, Gustave Flaubert y Victor Hugo; en el Reino Unido: William Makepeace Thackeray, Charles Dickens y Mary Ann Evans (mejor conocida por su seudónimo, George Eliot); en Rusia: Iván Turguéniev, León Tolstói y Fiódor Dostoievski; en Estados Unidos: Mark Twain, Henry James y Theodore Dreiser; en Italia, el movimiento se denominó verismo y tiene a su más caracterizado representante en Giovanni Verga. En la literatura alemana, pueden considerarse realistas los novelistas suizos Albert Bitzius (que utilizaba el seudónimo Jeremías Gotthelf), Gottfried Keller, Conrad Ferdinand Meyer, el austríaco Adalbert Stifter y los alemanes Friedrich Hebbel (dramaturgo), Theodor Storm, Theodor Fontane, Gustav Freytag y Wilhelm Raabe, aunque esta estética todavía continuó renovándose durante el siglo XX a través de la obra literaria de Thomas Mann.

El Realismo convertido gradualmente en Modernismo, llegó a dominar la literatura Europea durante los últimos años de *la Belle Époque* y a lo largo de los años de entreguerras. Algunos de los más destacados autores modernistas europeos son Andrei Belii, Joseph Conrad, James Joyce, Franz Kafka, D. H. Lawrence, Thomas Mann, Robert Musil, Marcel Proust, Arthur Schnitzler, Robert Walser y William Butler Yeats.

Igualmente se desarrolló una nueva forma de literatura popular, el folletín, híbrido entre la prensa escrita y la antigua novela, que se publicaba por entregas en los diarios. En el tiempo de *la Belle Époque* se crearon algunos personajes clásicos para la posteridad, como *Drácula*, *Sherlock Holmes* o *El fantasma de la ópera*, sentándose las bases, entre otras cosas, de las modernas novela policiaca y novela negra. En un sentido, la literatura folletinesca tendía a ser más conservadora que la literatura experimental, al ser esta última más bien dirigida a una élite selecta e ilustrada, pero por otra parte reflejaba las tensiones propias del período anterior y contemporáneo a la Primera Guerra Mundial.

### 3.1.2. Música durante *la Belle Époque*.

Musicalmente, *la Belle Époque* se caracterizó por un predominio de la música de salón. Este tipo fue un género popular escrito generalmente para piano en el estilo romántico, y realizado a menudo por el compositor para acontecimientos sociales que se llevaban a cabo en algún salón de baile. Las composiciones eran generalmente bastante cortas y a menudo enfocadas en la exhibición del virtuoso o en el carácter sentimental y la expresividad emocional de la obra.

Algunos pianistas compusieron piezas que entran en la categoría de música de salón, por ejemplo: Sigismond Thalberg (1812-1871), compositor especializado en la paráfrasis operística y pianista virtuoso, fue considerado como el mejor solista de piano "en música de salón" y que a menudo utilizaba una técnica llamada a "tres manos", que dejaba como marca en sus interpretaciones; Julius Schulhoff (1825-1898), pianista de Bohemia y compositor de nacimiento judío; Erwin Schulhoff, conocido por sus composiciones virtuosas de salón para piano solo, que incluye un gran sonata en Fa menor, doce Études y diversos caprichos, impromptus, valeses y mazurcas; Martinus Sieveking (1867-1950), compositor clásico y pianista nacido en Amsterdam; y Erik Satie (1866-1925), pianista y compositor francés.

Además de obras para piano solo, *la Belle Époque* fue famosa por su gran repertorio de canciones (melodías, romances, etc.). Los italianos fueron los mayores partidarios de este

tipo de canción, siendo su mayor exponente Francesco Paolo Tosti (1846-1916).<sup>35</sup> Aunque las canciones de Tosti nunca abandonaron el repertorio de los cantantes completamente, la música de salón, por lo general, cayó en un período de oscuridad. Incluso como *encores*, los cantantes tenían desconfianza de cantar esta música en recitales "serios".

Los subgéneros comunes de la música de salón son la paráfrasis operística o fantasía, en los cuales los temas múltiples de la ópera popular son la base de la composición, y retrata una situación o una narrativa particular. Las operetas llegaron a la cima de su popularidad, con compositores como Johann Strauss III<sup>36</sup>, Emmerich Kalman<sup>37</sup> y Franz Lehár<sup>38</sup>. En este período florecieron diversos valeses.

Entre los violinistas de mayor renombre que interpretaron la música de salón durante *la Belle Époque* se encuentran: Benjamin Godard Benjamin (1849-1895), violinista y compositor francés; Georges Boulanger (1893-1958), violinista rumano, director de orquesta y compositor; Adolf Georg Wilhelm Busch (1891-1952), violinista y compositor alemán; Jacques Thibaud (1880- 1953), violinista francés; y Joseph Joachim (1831-1907), violinista y compositor húngaro considerado también uno de los más extraordinarios interpretes de su época, autor de tres conciertos para violín y orquesta, oberturas y diversas transcripciones.

A la mitad de la carrera del húngaro Joachim apareció el violinista español Pablo de Sarasate (1844-1908), quien fue niño prodigio y ganó todos los premios disponibles. Carl Flesch opinó de él: "...Es el exponente de la tendencia moderna de lograr precisión técnica y confiabilidad; antes de él se consideraba que lo más importante era la fluidez y el brillo...El empleo preciso y sin esfuerzo de los brazos, representa un tipo de violinista

---

<sup>35</sup> Sus obras más famosas son: *Serenata* (texto: Cesareo), *Godbye* (texto: George J. Whyte Mellville), que a veces se realiza en italiano como "Addio" (texto: Rizzelli) y la popular canción napolitana *Marechiaro*, (texto: por el poeta prominente de dialecto napolitano, Salvatore Di Giacomo). en.wikipedia.org.

<sup>36</sup> Johann Strauss III (1866-1939). Músico austriaco, fue el último representante de la dinastía Strauss, hijo de Eduard Strauss, nieto de Johann Strauss padre, y sobrino de Johann Strauss y de Josef Strauss. Como compositor entre otras muchas obras, sobresale por la opereta *El gato y la sonrisa*. STRANLEY, 2001.

<sup>37</sup> Emmerich Kálmán (1882-1953) compositor húngaro de operetas. Alcanzó fama mundial por componer sus operetas: *Der Zigeunerprimas*, *Die Csárdásfürstin*, *Gräfin Mariza* y *Zirkusprinzessin Die*. Ibid.

<sup>38</sup> Franz Lehár (1870 -1948) compositor austríaco de ascendencia húngara. Ibid.

completamente nuevo...Su *vibrato*<sup>39</sup> es más amplio que el habitual... la ausencia de fricción en su sonido...»<sup>40</sup>

Es así como Sarasate representó la personificación ideal del virtuoso de salón de gran estilo. A esta línea de virtuosos le siguió Eugene Ysaye (1858-1931)<sup>41</sup>, quien representó la culminación de la escuela belga y la fusión estilística de dos contemporáneos suyos: la poesía de la misma técnica de Sarasate y la musicalidad de Joachim.

Un serio rival de Ysaye fue el checo Jan Kubelik (1880-1940), quien fue considerado un segundo Paganini, cuya técnica brillante le permitía abordar cualquier dificultad; sin embargo aunque su carrera duró 40 años, su declinación comenzó una década después de haberla comenzado, debido, según Flesch, a “una práctica excesiva...que produjo una atrofia del sentimiento...desdeñaba el pensamiento puramente musical en aras de una mecánica perfecta pero deshumanizada”.<sup>42</sup>

La decadencia de Ysaye y Kubelik produjo el ascenso del austriaco Fritz Kreisler, el mejor violinista del mundo durante la época de la I Guerra Mundial.

### 3.2. Aspectos biográficos.

Fritz Kreisler (2 de febrero de 1875 - 29 de enero de 1962), notable violinista y compositor estadounidense de origen austriaco. Nació en Viena, de padre judío y madre católica. Comenzó a estudiar violín con su padre en 1879 y posteriormente perfeccionó su técnica, aún en edad infantil, con Jacques Auber. En 1882 ingresó al Conservatorio de Viena siendo el alumno más joven de la historia de esta institución. Allí estudió violín con Joseph Hellmesberger (hijo) y composición con Anton Bruckner.

Dos años más tarde, a tan solo 9 años de edad, debutó como violinista en Viena. Y en 1885, ingresó al Conservatorio Musical de París, siendo discípulo de Lambert, Massart y

---

<sup>39</sup> Flesch, se remonta al periodo Clásico en el que el *vibrato* era empleado sólo para lograr efectos especiales y según algunos expertos, fue hasta Sarasate e Ysaye que se utilizó el *vibrato* continuo. FLESCHE 2000.

<sup>40</sup> SCHONBERG, 1986.

<sup>41</sup> Gracias a él según refiere Jacques Thibaud “revivió el espíritu de la libertad en el arte de la ejecución violinística; no se trata de una anarquía sino de una libertad basada en el más profundo amor por el arte, en el más amplio sentido de la palabra”. catarina.udlap.mx.

<sup>42</sup> SCHONBERG, 1986.

Delibes. El 10 de noviembre de 1888, hizo su debut en Estados Unidos, en el Steinway Hall de Nueva York y su primera gira por los Estados Unidos en 1888/1889 con Moriz Rosenthal.

Posteriormente regresó a Austria y solicitó un puesto en la Filarmónica de Viena, pero fue rechazado por el criterio del concertino Arnold Rosé. Como resultado de ello, dejó la música para estudiar medicina y pasó un breve tiempo en el ejército antes de regresar al violín en 1899 dando un concierto con la Filarmónica de Berlín, llevado a cabo por Arthur Nikisch. Fue este concierto y una serie de viajes de América de 1901 a 1903 que lo llevaron al éxito.

En 1910 tocó el estreno del Concierto para violín de Edward Elgar, una obra dedicada precisamente a Kreisler. En 1914 participó como médico en el Ejército de Austria en la Primera Guerra Mundial, cayendo herido. No obstante, no abandonó su carrera musical. Pasó los años restantes de la guerra en América y regresó a Europa en 1924. Vivió primero en Berlín y luego en Francia en 1938. Poco después, en el estallido de la Segunda Guerra Mundial, huyó de los nazis en 1939, instalándose nuevamente en los Estados Unidos, convirtiéndose en ciudadano naturalizado a partir de 1943. Dió su último concierto público en 1947 y sólo algunas actuaciones para difusión pocos años después.

El 26 de abril de 1941, se vio involucrado en el primero de los dos accidentes de tráfico que marcaron su vida. En este, fue golpeado por un camión al cruzar una calle de Nueva York, causándole una fractura de cráneo que lo dejó en coma durante más de una semana<sup>43</sup>. Al final de su vida, sufrió un segundo accidente mientras viajaba en su automóvil, pasando sus últimos días ciego y sordo, "irradiaba dulzura" decía el Arzobispo Fulton J. Sheen, que lo visitó frecuentemente durante ese tiempo y lo convirtió al catolicismo. Murió en la ciudad de Nueva York el 29 de enero de 1962.

Como violinista fue único, y como compositor nos legó una gran colección de bellas transcripciones y piezas de salón. Kreisler al igual que muchos grandes de su generación, produjo un sonido característico que es inmediatamente reconocible como el suyo. Utilizaba una tendencia expansiva en *tempos*, un continuo y variado uso del *vibrato*, un

---

<sup>43</sup> Según se informó en la revista Life el 12 de mayo de 1941, págs. 32-33.

expresivo fraseo, un enfoque muy melódico, y empleaba un uso considerable de *portamento* y *rubato*.

Entre sus composiciones destacan obras para violín como "*Liebesleid*" y "*Liebesfreud*". Algunas de las composiciones de Kreisler son pastiche<sup>44</sup>, inicialmente atribuido a compositores anteriores como Gaetano Pugnani, Giuseppe Tartini, Jacques Marnier Empresa, y Antonio Vivaldi. También escribió operetas incluyendo *Apple Blossoms* en 1919 y *Sissy* en 1932, un Cuarteto de Cuerda y *Cadenzas*, incluidas las del Concierto para violín Re Mayor de Brahms, el Concierto para violín Re Mayor de Paganini, y el Concierto para violín Re Mayor de Beethoven. Su *Cadenza* para el Concierto de Beethoven es el más frecuentemente empleado por los violinistas actuales.

Tocó y grabó su propia versión del primer movimiento del Concierto para violín Re Mayor de Paganini. En algunos lugares, esta versión está editada y armonizada, o igualmente la introducción orquestal está completamente reescrita, logrando un efecto de finales del siglo XIX.

Eran de propiedad de Kreisler varios violines antiguos como un Antonio Stradivarius, un Pietro Guarneri, un Giuseppe Guarneri, y un Carlo Bergonzi. Asimismo, una propiedad de Jean-Baptiste Vuillaume, violín de 1860, que utilizó a menudo como su segundo violín, y el que se presta a menudo a los jóvenes prodigio.

### 3.3. Análisis de la obra.

#### 3.3.1. *Preludium-Allegro*.

Fritz Kreisler afirmó que el *Preludio y Allegro* provenía de un manuscrito atribuido a Gaetano Pugnani (1731-1798), encontrado en un viejo convento del sur de Francia. Sin embargo, en 1935 Olin Downs, crítico del *New York Times*, buscó el manuscrito original sin resultado. A Downs, Kreisler le reveló que éste no existía y que en realidad esta pieza la había compuesto él. La noticia causó un gran revuelo social y muchos críticos atacaron a

---

<sup>44</sup> El pastiche es una técnica utilizada en literatura y otras artes, consistente en la imitación de diversos textos, estilos o autores en una misma obra. El término procede del francés, que a su vez lo tomó del italiano pasticcio, y en su origen se refería a las imitaciones de obras pictóricas tan bien hechas que podían pasar por auténticas. en.wikipedia.org.



Kreisler por una supuesta falta de ética, como Ernest Newman del *Times* de Londres. Finalmente, el 8 de febrero de 1935, en el *New York Times* se publicó la siguiente aclaración: “escribí la obra en cuestión cuando era un joven artista, sin otro objetivo que el de enriquecer mis programas de concierto”.

Kreisler poseía la habilidad de crear obras que presentaran todas las características superficiales de un determinado estilo musical, por lo que las diferencias de estilo entre sus piezas y las obras originales de compositores barrocos, aparentemente no fueron notadas, o al menos no fueron señaladas en su momento.

En 1910, Kreisler sugirió a su editor Carl Fisher que publicara las obras con su nombre. No obstante William Kritsch, ejecutivo de éste, planteó lo contrario, ya que afirmaba que obras atribuidas a compositores famosos como Pugnani, Boccherini, Couperin, Vivaldi, etc., no habrán sido interpretadas tan frecuentemente por Heifetz y otros violinistas famosos de esa época, si hubiesen sabido que en realidad eran de Kreisler.

El engaño fue posible debido a que, durante el período anterior a la II Guerra Mundial, la musicología no estaba muy desarrollada, por lo cual se sabía muy poco acerca de la autenticidad de algunos autores de la música barroca.

Las 17 obras de Kreisler con un aparente estilo barroco son: *Allegretto*, al estilo de Boccherini; *Allegretto* en G Minor y *Minuet*, al estilo de Porpora; *Andantino* y *Preghiera*, al estilo de Martini; *Aubade Provencale*, *Chanson Louis XIII* y *Pavane*, y *La Précieuse*, al estilo de Louis Couperin; *Concerto* en C Major, al estilo de Vivaldi; *Grave*, al estilo de W.F.Bach; *La Chasse* (capricho), al estilo de Cartier; *Preludio* y *Allegro* y *Tempo di Minuetto*, al estilo de Pugnani; *Scherzo*, al estilo de Dittersdorf; *Sicilienne* y *Rigaudon*, al estilo de Francoeur; *Study on a Coral*, al estilo de Stamitz; y Variaciones de un tema de Corelli, al estilo de Tartini.

### 3.3.2. Análisis musical de *Preludium-Allegro*.

#### Preludio.

A este preludio se le denomina “Preludio tipo aria”<sup>45</sup>, por sus características de acompañamiento: acordes sobre los cuales se desarrolla una larga y expresiva melodía. Su forma musical es A-B-A’, donde cada sección presenta su propia indicación de tiempo y dinámica, con los que se marca un acentuado contraste entre ellas.

La Exposición (A), (compás 1), es un *Allegro* donde el tema principal se presenta acompañado por el piano (fig. 1.). Comienza con la *frase a* de 6 compases en *forte*, acompañado de un pedal en el piano, en mi menor por la mano izquierda y acordes de la mano derecha que manejan una escala cromática (de mi a si), (compás 1 al 5) para después llegar a La (iv), (compás 7). Después se realiza una secuencia (*frase b*), (compás 7) con *ostinato* variado en el bajo y posteriormente desarrollar la *frase c* (compás 14) con un *ostinato* progresivo y seguir con dominantes auxiliares hasta finalizar en tónica.

El Desarrollo presenta un *Andante* (B), (compás 23), con el tema 1 variado en *forte-piano*, más una imitación de este tema (compás 27), para continuar con una secuencia (compás 31), al que le responde la conclusión en *forte* y *allargando* (compás 35).

En la Reexposición (A’), (compás 38) se presenta nuevamente el *Allegro*, igual en armonía y estructura que la sección A solo que, presenta una dinámica en *piano*.

---

<sup>45</sup> catarina.udlap.mx.

fig.1.

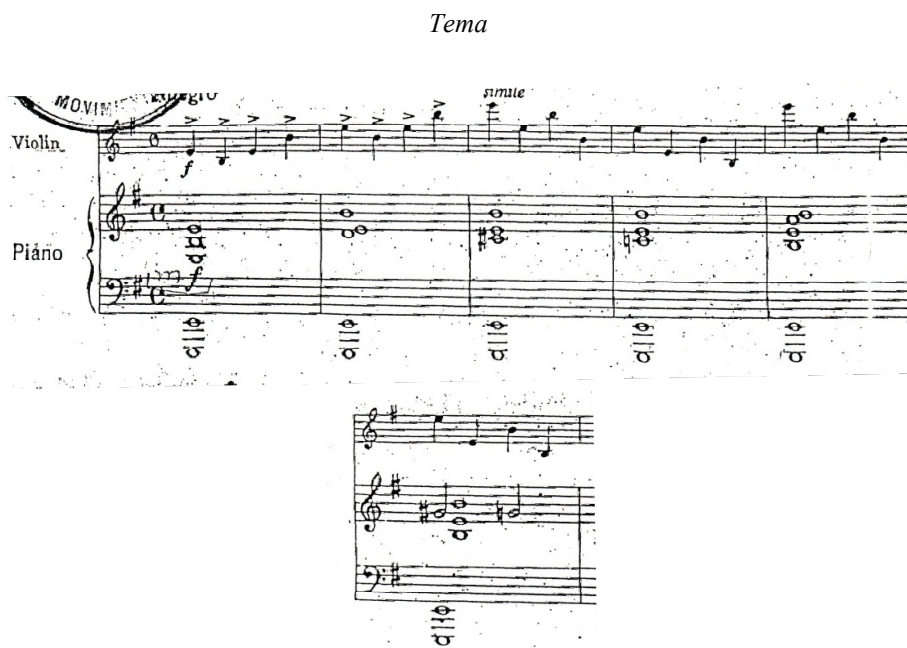


fig.2.

I. Preludio: mi menor.

Forma musical	Exposición Allegro A		
Nºcompás	1	7	14
Tempo	4/4	<i>frase b</i>	
Temas y frases	<i>Tema: frase a</i>	Secuencia con ostinato variado	<i>frase c</i>
Tonalidad	<b>mi menor</b> - i pedal		Dominantes auxiliares
dinámica	<i>forte</i>		

Forma musical	Desarrollo Andante B			
Nºcompás	23	27	31	35
Tempo	3/4	Imitación del anterior <i>tema I</i> variado		
Temas y frases	<i>Tema I</i> variado	II-V/vii	Secuencia bV-V7/iv-iv-V/V	Conclusion V
Tonalidad	i-vii°/iv			
dinámica	<i>forte-piano</i>			

Forma musical	Reexposición Allegro A'		
Nº compás	1	7	14
Tempo	4/4		
Temas y frases	Tema frase a	frase b	frase c
Tonalidad	mi menor- i	Secuencia con ostinato variado	Dominantes auxiliares- i
dinámica	pedal piano		

Allegro.

Es un *Allegro molto moderato* en mi menor, que tiene como forma musical A-B-A'-Coda. En cada sección el tema se intercala con variaciones y la Reexposición contiene una Cadencia como una reminiscencia del preludio por el manejo de la melodía y el *ostinato* variado en el bajo.

La Exposición (A) inicia con el tema principal de 4 compases (fig. 3) y va hacia la Variación 1 (compás 5), en donde el violín intercala la melodía con un pedal, por medio de arpeggios mientras el piano presenta de nuevo el *ostinato*. Nuevamente se presenta el tema (compás 13), para luego abrir la Variación 2 (compás 17), ahora con un pedal de cuerdas dobles en el violín y *ostinato* en el piano, ambos con terminación en tónica.

El Desarrollo (B) comienza con un período nuevo (Variación 3), en Sol Mayor y arpeggios del violín (compás 25). Se repite este periodo pero en una dinámica de *piano* (compás 29), para luego hacer una imitación del periodo pero en si menor, *forte* (Variación 4), (compás 33), y nuevamente una repetición en *piano* (compás 37). A continuación viene una transición (compás 41), dando lugar a la Reexposición.

La Reexposición (A') con el tema principal (compás 49), es seguido de la Variación 5 (compás 53), con variación ornamental tanto en melodía como en el *ostinato*. Posteriormente se presenta la Cadencia (compás 61), que alude al preludio con pedal del piano en dominante para comenzar otra Variación 6 (compás 84) y volver al tema principal (compás 88) y nuevamente hacer otra Variación 7 (compás 92). La Coda en *tempo* de Andante, concluye con acordes en ambos instrumentos a manera de *tutti*, para resolver a Mi Mayor por tercera de picardía.

fig.3.

*Tema principal*



fig.4.

Allegro: mi menor.

Forma musical	Exposición Allegro molto moderato A			
Nº compás	1	5	13	17
Tempo	3/4			
Temas y frases	<i>Tema principal</i>	<i>Variación 1</i>	<i>Tema principal</i>	<i>Variación 2</i>
Tonalidad	<b>mi menor</b>	<i>piano-forte</i>		Círculo de 5tas
dinámica	i-V			

Forma musical	Desarrollo B				
Nº compás	25	29	33	37	41
Tempo					
Temas y frases	<i>Variación 3</i>	Repetición	<i>Variación 4</i>	Repetición	<i>Transición</i>
Tonalidad	<b>Sol Mayor</b>		<b>si menor</b>		Secuencia de arpeggios
dinámica	<i>forte</i>	<i>piano</i>	<i>forte</i>	<i>piano</i>	<i>forte</i>

Forma musical	Reexposición A'						Coda Andante
Nº compás	49	53	61	84	88	92	102
Tempo							
Temas y frases	<i>Tema principal</i>	<i>Variación 5</i>	Cadencia	<i>Variación 6</i>	<i>Tema principal</i>	<i>Variación 7</i>	
Tonalidad	<b>mi menor</b>	dominantes auxiliares		dominantes auxiliares		dominantes auxiliares	3ra de picardía
dinámica		<i>piano</i>	<i>forte</i>		<i>fortisimo</i>		

*Concierto para violín y orquesta en re menor Op. 46.*

*Aram Khachaturian*

(1903-1978).

#### 4.1. Contexto histórico-social.

En las postrimerías de la Primera Guerra Mundial y en medio de una epidemia de gripe que provocó veinte millones de muertos en todo el mundo, muchos europeos creyeron que eran testigos de la “decadencia de Occidente”. Por supuesto, aún podían encontrarse signos de esperanza: se había fundado la Sociedad de Naciones<sup>46</sup> y se decía que en el este y el centro de Europa había triunfado el principio de la autodeterminación. Rusia se había liberado de la autocracia zarista gracias a la Revolución de 1917, y Alemania se había convertido en una República. No obstante, la Sociedad de Naciones ejerció poca influencia, y el nacionalismo continuó siendo una espada de doble filo. La creación de Estados nacionales en Europa Central, llevaba consigo necesariamente la existencia de minorías nacionales, porque la etnicidad no podía ser el único criterio para la construcción de fronteras defendibles. Los zares habían sido reemplazados por los bolcheviques<sup>47</sup>, que rechazaron reconocer la legitimidad de cualquier gobierno europeo. Lo más importante fue, quizás, que el Tratado de Versalles, al establecer que existía un culpable de la guerra, había herido el orgullo nacional alemán, mientras que los italianos estaban convencidos que les habían negado su parte legítima del botín de posguerra.

Benito Mussolini<sup>48</sup>, el Primer ministro del Reino de Italia, al explotar el descontento nacional y el temor ante el comunismo, estableció una dictadura fascista en 1922. Aunque su doctrina política era vaga y contradictoria, se dió cuenta de que, en una época en la que la política dirigida a las masas estaba en pleno auge, una mezcla de nacionalismo y socialismo poseía el mayor potencial revolucionario. En Alemania, la inflación y la depresión dieron a Adolf Hitler<sup>49</sup> la oportunidad de combinar ambas ideologías revolucionarias. A pesar de su nihilismo, Hitler nunca dudó de que el Partido Nacional

---

<sup>46</sup> La Sociedad de Naciones (SDN) fue un organismo internacional creado por el Tratado de Versalles, el 28 de junio de 1919. Se proponía implementar las bases para la paz y la reorganización de las relaciones internacionales una vez finalizada la Primera Guerra Mundial. [es.wikipedia.org](https://es.wikipedia.org).

<sup>47</sup> Los bolcheviques ("miembro de la mayoría") eran un grupo político radicalizado dentro del Partido Obrero Socialdemócrata de Rusia. Ibid.

<sup>48</sup> Benito Amilcare Andrea Mussolini (1883 - 1945). Recibió el cargo de Presidente de la República Social Italiana en septiembre de 1943 hasta su derrocamiento en 1945. Ibid.

<sup>49</sup> Adolf Hitler (1889 - 1945), fue un militar y político alemán de origen austriaco que estableció un régimen nacionalsocialista en el que recibió el título de Reichskanzler (canciller del Imperio) y Führer (líder o guía). Ibid.

Socialista Alemán fuera el vehículo prometido a su ambición.<sup>50</sup> Por su parte en Rusia, tras la muerte de Lenin en 1924, su sucesor Iósif Stalin<sup>51</sup>, subordinó el ideario internacionalista de la revolución al concepto de la defensa de la patria rusa, y al proclamar “el socialismo en un único país”, erigió un aparato gubernamental jamás igualado en omnipresencia. Stalin estableció un régimen totalitario ejerciendo un control férreo sobre la población, conocido con su epónimo “estalinismo”. Dirigió la construcción del socialismo en la URSS, que pasó de ser un país rural a una potencia industrial. El nivel de vida de la población se elevó pero en contraparte, dirigió un régimen represivo, caracterizado por la presencia de campos de trabajo, campañas de represión política, y deportaciones.

La economía de Estados Unidos fue presa de la especulación bursátil. El resultado fue la Gran Depresión de 1929, que no sólo arruinó al país, sino también a la mayor parte del mundo. Se generó ahí un caldo de cultivo para el totalitarismo de cualquier clase.

La crisis española desembocó en el destronamiento pacífico de la monarquía, tras las elecciones municipales de 1931. Pero la República fue contrastada desde sus inicios por las fuerzas conservadoras y los sectores más radicales del anarco-sindicalismo; los poderes fácticos, la iglesia y los terratenientes, provocaron con sus continuos vetos y obstáculos gravísimos enfrentamientos políticos y sociales. En 1936 estalló una guerra civil, que dividió de inmediato a la opinión pública en todo el mundo. Acabó en 1939 con el triunfo del general Francisco Franco, que había tenido el apoyo decisivo de Hitler y Mussolini.

Apenas llegó al poder en Alemania en 1933, Hitler inició una dura política internacional, que lo llevó a la anexión de varios territorios y repúblicas. Cuando invadió a Polonia, en 1939, Inglaterra y Francia respondieron con la declaración de guerra. Sobrevino entonces una nueva conflagración general, aún más dura que la anterior: la Segunda Guerra Mundial. Las rápidas victorias del ejército alemán persuadieron a casi todos, de que el “nuevo orden” de Hitler era el destino de Europa, y en 1941, cuando ordenó el ataque a la Unión Soviética

---

<sup>50</sup> Como jefe del Partido Nacional Socialista Alemán de los Trabajadores, dirigió el gobierno del país de 1933 a 1945, período en el que ocupó sucesivamente los cargos de Jefe de Gobierno y Jefe de Estado. Consiguió el poder durante el período de crisis de Alemania después de la Primera Guerra Mundial. Utilizó propaganda y oratoria carismática, enfatizando en el nacionalismo, el antisemitismo y el anticomunismo. Ibid.

<sup>51</sup> Iósif Stalin o José Stalin (1878 - 1953), fue el máximo líder de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas y del Partido Comunista de la Unión Soviética desde mediados de los años 1920 hasta su muerte, en 1953. Ibid.



y los japoneses aliados al Tercer Reich, bombardearon Pearl Harbor, soviéticos y estadounidenses se unieron a Gran Bretaña en un esfuerzo común para obligar a Alemania a rendirse incondicionalmente. El rumbo de la guerra cambió entre 1942 y 1943 y tras el desembarco y la batalla de Normandía<sup>52</sup>, Alemania y sus restantes aliados sucumbieron al final de una terrible lucha en los frentes oriental y occidental. En la primavera de 1945, en Berlín, mientras la ciudad era invadida por el Ejército Rojo de la Unión Soviética, Hitler se suicidó y una Alemania arrasada se rindió a las potencias aliadas.<sup>53</sup>

El fin de la guerra significó la ruina definitiva de las potencias imperialistas europeas, superadas por Estados Unidos y la Unión Soviética. En poco tiempo, la tensión y la sospecha engendrada por la proximidad geográfica de las dos superpotencias mundiales tomó la forma de Guerra Fría, una prueba de nervios que fue particularmente dura en el nacimiento de la Era atómica.<sup>54</sup>

#### 4.1.1. Realismo Socialista.

El arte del siglo XX comenzó a inicios de este período y fue fuertemente influenciado por la situación mundial política y social del momento. Es un arte que no escapó a la realidad, sino todo lo contrario, brotó de ella, como una forma de catarsis. Las dos guerras mundiales marcaron un clima tenso e inestable, lleno de horror y destrucción. La crisis europea y de la bolsa estadounidense en 1929 impactaron en la sociedad creando movimientos artísticos de protesta. Fue una época de profundos y acelerados cambios, donde el progreso científico y tecnológico dejó avances como el automóvil, el avión, la televisión, la llegada del hombre a la luna, etc. Todo esto provocó un gran impacto en la sociedad y surgieron diferentes *ismos*

---

<sup>52</sup> La Batalla de Normandía en 1944, denominada en clave Operación Overlord, fue la invasión de Europa, llevada a cabo en el noroeste de Francia, entonces ocupada por la Alemania nazi. El desembarco fue ejecutado por las fuerzas aliadas en la II Guerra Mundial. Se concentró en desembarcar en Europa un ejército, que después de liberar a Francia, llegara hasta el mismo corazón del Tercer Reich. Los preparativos de la operación Overlord se iniciaron en Gran Bretaña. Ibid.

<sup>53</sup> Al final de la guerra, las políticas de conquista territorial y subyugación racial de Hitler que habían llevado muerte y destrucción a decenas de millones de personas, incluyendo el genocidio de unos seis millones de judíos en lo que se conoce como el Holocausto sucumbieron. Ibid.

<sup>54</sup> La Era atómica fue una expresión usada durante un tiempo en la década de 1950, en la que se creía que las fuentes de energía del futuro serían nucleares. La Bomba atómica convertiría a todos los explosivos convencionales en redundantes y las centrales nucleares harían lo mismo con las fuentes de energía fósil, como el carbón o el petróleo. Había un sentimiento general de que todo usaría energía nuclear de alguna clase. Esto incluso pasaría con los automóviles, llevando a Ford a mostrar el concepto de Ford Nucleon al público en 1958. Ibid.

como propuesta contraria a corrientes envejecidas, que desde planteamientos divergentes abordaron la renovación del arte, desplegando recursos que distorsionaran los sistemas más aceptados de representación o expresión artística, en teatro, pintura, literatura, cine, arquitectura, música, etc. Estas corrientes vanguardistas<sup>55</sup> con diferentes fundamentos estéticos, aunque con denominadores comunes, propusieron innovaciones radicales de contenido, lenguaje y actitud vital. Entre ellos se encuentran: Expresionismo, Fauvismo, Cubismo, Futurismo, Dadaísmo, Ultraísmo, Surrealismo, Estridentismo, Existencialismo.

Sin embargo, para el realismo socialista las corrientes vanguardistas eran vistas como un natural complemento para las políticas revolucionarias.

La Revolución de Octubre de 1917, ejerció un efecto inmediato sobre todas las facetas de la vida cultural. Vladimir Ilych Lenin<sup>56</sup>, definió la nueva postura oficial del gobierno respecto al arte: “el arte pertenece a la gente. Debe tener sus raíces más profundas en la amplia masa de los trabajadores. Debe ser entendido y amado por ellos. Debe estar enraizado en y crecer con sus sentimientos, pensamientos y deseos”<sup>57</sup>. Lenin no solo abogaba por una enorme popularización del arte que lo hiciera accesible a todo el mundo, sino que también subrayó la importancia de mejorar la educación general del pueblo ruso y por lo tanto su receptividad cultural.

En la década de 1920, el régimen favoreció una apertura e incluso un clima experimental para el desarrollo de las artes en Rusia, al mismo tiempo que los contactos y el intercambio de influencias con artistas contemporáneos europeos no fueron sólo tolerados, sino se les fomentó.

El carácter progresista de estos años se apoyó en la convicción del régimen que defendía que el nuevo orden social requería un tipo de arte completamente nuevo. Para muchos, esto significaba un rechazo hacia el pasado y una acogida a los nuevos medios técnicos y

---

<sup>55</sup>El término vanguardia procede de la palabra francesa *avant-garde*, del léxico militar que designa a la parte más adelantada del ejército, la que confrontará la «primera línea» de avanzada en exploración y combate. En el terreno artístico es la «primera línea» de creación, la renovación radical en las formas y contenidos, los cuales se sustituyen a las tendencias anteriores mediante la confrontación. Ibid.

<sup>56</sup>Vladimir Ilych Lenin (1870- 1924), revolucionario ruso, líder bolchevique, político comunista, principal dirigente de la Revolución de Octubre y primer presidente de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas. Ibid.

<sup>57</sup>SCHWARZ, 1983.

actitudes estéticas de la era moderna. Los artistas vanguardistas, entre los que se encontraban el pintor abstracto Kasimir Malevich, los escritores Vladimir Mayakovsky y Mikhail Bulgakov, y el innovador director de teatro Vsevolod Meyerhold, florecieron en este nuevo ambiente, estimulados por la perspectiva de crear un nuevo tipo de arte “comprometido” que jugara un honrado papel a la hora de dar forma a la nueva sociedad soviética.

Pero el carácter progresista del arte soviético durante estos años no iba a durar mucho. Casi desde el principio, hubo un extendido desacuerdo; algunos elementos del Partido Comunista, rechazaban los estilos modernos debido a sus principios subjetivistas (el subjetivismo chocaba frontalmente con la aspiración objetiva del materialismo dialéctico<sup>58</sup>) y a los temas que trataban (el realismo socialista sólo consideraba relevantes los relacionados con la política y los trabajadores). Eran considerados manifestaciones del arte burgués.<sup>59</sup>

Tras la muerte de Lenin, en 1924, Iósif Stalin comenzó a reforzar su posición dentro de la jerarquía del partido, asumiendo definitivamente el control total a comienzos de la década de 1930. Stalin hizo poco uso de las artes, excepto como arma política: el arte debe ser directo y sobre todo convencional, en un lenguaje que esté enraizado con las tradiciones folklóricas y populares.

Durante el ascenso de Stalin se aplicó una presión cada vez mayor a la reducida libertad que existía en las artes. En 1932, cuando ostentaba ya el poder político, el decreto *Reconstrucción de las Organizaciones Literarias y Artísticas* trajo consigo una detención definitiva de la apertura y variedad e inauguró un período de represión y de conformidad absoluta. Se fundó la Unión de Escritores Soviéticos para promover esta doctrina y la nueva política fue consagrada por el Congreso de Escritores Socialistas de 1934, para ser a partir de entonces estrictamente aplicada en todas las esferas de la producción artística.

---

<sup>58</sup> El materialismo dialéctico es la corriente del materialismo filosófico de acuerdo a los planteamientos originales de Friedrich Engels y Karl Marx que posteriormente fueron enriquecidos por Vladimir I. Lenin y ulteriormente sistematizados por miembros de la Academia de las Ciencias de la ex Unión Soviética. [es.wikipedia.org](http://es.wikipedia.org).

<sup>59</sup> El realismo socialista fue, en cierto modo, una reacción contra los estilos burgueses producido bajo los zares durante los siglos anteriores. Ibid.

El estatuto de la Unión de Escritores Soviéticos de 1934 sostenía que la concreción y veracidad histórica de la representación artística debía estar vinculada con la tarea de transformación ideológica y educativa de los trabajadores en el espíritu del socialismo, su objetivo debía ser educar al pueblo en los objetivos y significado del socialismo. Stalin describió a los ejecutores del realismo socialista como ingenieros de almas. El realismo socialista fue una corriente estética cuyo propósito era llevar los ideales del comunismo al terreno del arte.

Entre las obras y artistas destacados del realismo socialista se encuentran: la novela *La madre* de Máximo Gorki, considerada como la primera obra realista socialista, *Cemento*, de Fiodor Gladkov (1925) y *El Don apacible* de Mijaíl Shólojov. El pintor Aleksandr Deineka aportó notables escenas patrióticas de la Segunda Guerra Mundial, las granjas colectivas y el deporte. Yuri Pimenov, Boris Ioganson y Geli Korzev han sido descritos como los maestros incomprendidos del realismo del siglo XX. Cabe mencionar, a Boris Mijáilovich Kustodiev (con obras como el boceto para la *Fiesta en conmemoración de la inauguración del II Congreso del Komintern el 19 de junio de 1920*), Isaak Izrailevich Brodsky, Alexander Mijáilovich Guerásimov (*Lenin en la tribuna*, 1930), Georgii Georguéievich Riajksi y Alexander Alexandrovich Deineka (*La defensa de Petrogrado*, 1928).

#### 4.1.2. La Música durante el Realismo Socialista.

Las dictaduras han intentado apropiarse de los medios de expresión artística, pero el caso de la música durante el período del realismo soviético fue único: los dirigentes rusos no sólo pidieron a los compositores que glorificaran el régimen, sino que, sobre todo, se dirigieran a la gran masa del pueblo, ya que en todos los países occidentales se encontraban completamente desconectados de la expresión musical contemporánea.

En la década de 1920, durante el régimen progresista, fueron dos de los innovadores musicales más importantes: Nikolay Roslavets, que continuaron desarrollando las concepciones independientes del serialismo atonal y otras tendencias del vanguardismo; y Alexander Mosolov, quien creó una conmoción internacional con "*La fundición de hierro*", un episodio sinfónico de su ballet "*Acero*".

Leningrado conoció hacia 1924 las Veladas de Música Occidental Contemporánea, y después a la Asociación de Música Contemporánea, donde las obras de Stravinski, Hindemith, Milhaud y Schoenberg, eran discutidas apasionadamente en un ambiente restringido y los músicos rusos se unían con pasión al “futurismo”. Finalmente, en junio de 1934, tuvo lugar el Primer Festival de Música de Leningrado, en presencia de críticos musicales occidentales, y donde se ofreció la ejecución de obras como las de Shostakovich, que fueron más tarde condenadas: “*Le Boulon*” y “*Lady Macbeth*”.

Durante más de quince años los compositores soviéticos gozaron de libertad de expresión. Sin embargo, los excesos del modernismo alarmaron a ciertos tradicionalistas que pensaban que un arte que pretende ser accesible a todos debe buscar la simplicidad formal y un lenguaje tradicional al mismo tiempo. En 1925, Alexander Davidenko, Boris Chekhter y Viktor Biely formaron en Moscú el PROCOLL. (Colectivo de Producción de los Compositores) que se sublevaba violentamente contra las tendencias modernistas. Esa agrupación se transformó posteriormente en la Asociación Rusa de Proletariados, en nombre de la cual Paul Weiss declaraba en 1931: “El arte proletariado no debe de estar “por encima de la refriega”, sino que debe participar de ella, debe ser realista.”<sup>60</sup>

La llamada de Paul Weiss fue adoptada después por los organismos oficiales, y los rigores del régimen no perdonó a los compositores. Shostakovich fue severamente amonestado; un artículo de *Pravda* (enero de 1936) denunciaba que consideraba los graves defectos de *Lady Macbeth*: formalismo exagerado, desfiguración de la verdad histórica. Al año siguiente Shostakovich publicó su Quinta Sinfonía con el subtítulo elocuente de *Contestación de un artista soviético a unas críticas justas*.

Una nueva intervención iba a imponerse: el 10 de febrero de 1948 fue promovida en el Primer Congreso de Compositores Soviéticos, y resumida en el llamado decreto Zhdánov, el comienzo de una campaña de críticas y descalificaciones contra muchos compositores internacionalmente importantes, entre ellos Vano Muradeli, Dimitri Shostakovich, Serguéi Prokófiev y Aram Khachaturian. Los ataques se dirigieron igualmente a profesores, críticos y al Comité de Organización de la Unión de Compositores Soviéticos. Los músicos rusos aceptaron en general, con resignación, las advertencias gubernamentales, teniendo que

---

<sup>60</sup>SAMUEL, 1965.

satisfacer a las autoridades empleando un lenguaje musical del pasado y sirviendo a la causa del socialismo y de Rusia. Posteriormente el gobierno pasó a apoyar a alguno de dichos artistas, como el caso de Khachaturian, que incluso llegó a recibir el Premio Stalin.

A la muerte de Stalin en 1953, la música comenzó su “destalinización”. No obstante, el gobierno durante el realismo soviético, favoreció el desarrollo de las vocaciones musicales en todas las regiones de Rusia. Incluso la Unión de Compositores Soviéticos fue beneficiada, ya que en las regiones de Staraiā Rouza y en Ivanova, les fueron asignados estudios preparados para este fin, reuniendo en el Congreso de 1957, a 964 compositores y 256 musicólogos.

#### 4.2. Aspectos biográficos.

Aram Ilich Khachaturian<sup>61</sup>, (6 de junio de 1903 – 1º de mayo de 1978), compositor soviético de origen armenio. Su padre, Aram Khachaturian Eguia, dejó su país de origen, Armenia, hacia 1870, estableciéndose en Tiflis<sup>62</sup>. Aram Khachaturian nació en esa ciudad donde pasó su niñez. Fue el menor de cinco hermanos.

Empezó a desarrollar su gusto por la música oyendo canturrear a su madre, y a los músicos callejeros.<sup>63</sup> Más tarde, entre 1912 y 1921, empezó estudios de piano en un pensionado, a los que dedicó dos años. Después se inclinó por la carrera de economía, pero prosiguió estudiando piano de manera autónoma. A los once años, por vez primera, acudió a una representación de ópera que le produjo un gran impacto y lo dejó fascinado.

En 1921 aceptó la invitación de su hermano que residía en Moscú y allí continuó sus estudios en la Universidad, en el departamento de Biología de la Facultad de Física y Matemática. Los tiempos eran difíciles y la ciudad como el resto del país sufría las graves

---

<sup>61</sup> Su nombre en ruso era Арам Ильич Хачатурян; frecuentemente se cita en textos españoles con su apellido transcrito al modo sajón, Jachaturian, o francés, Khatchatourian. [es.wikipedia.org](https://es.wikipedia.org).

<sup>62</sup> Tiflis (Tiblisi en georgiano), la capital de Georgia, es una de las ciudades más viejas del mundo. Está situada en el fértil valle a orillas del río Kura, en el Cáucaso Central. Extrañamente combina los rasgos de un viejo pueblo oriental con Europa. SHNEERSON, 1959.

<sup>63</sup> Todas las canciones folclóricas de Georgia y Armenia, escuchadas en su lugar natal influyeron en sus composiciones. Ibid.

consecuencias de la guerra<sup>64</sup>. Sin embargo, cuando tenía oportunidad frecuentaba los conciertos del Conservatorio y los eventos del Teatro Bolshoi.

Khachaturian improvisaba en el piano tonadas conocidas y propias, pero fue hasta 1922 cuando decidió entrar a la Escuela de Música Gnesin de Moscú. Pese a sus escasos conocimientos de solfeo y piano, demostró tener talento musical y fue admitido con solo 19 años de edad.

Fue audicionado por Yevgenia Fabianovna Gnesina, quien le propuso que estudiara cello. Khachaturian aceptó y su primer maestro de instrumento fue S. Bychkov y posteriormente Borysyak, con los que obtuvo rápido progreso, presentándose en varios conciertos públicos del conservatorio.

Cuando la clase de composición fue abierta en la Escuela Gnesin en 1925, Khachaturian ingresó por los consejos de su maestro de armonía Mikhail Gnesin. En esta primera etapa de sus composiciones, escribió varias piezas instrumentales, en las que el distintivo de su estilo (fácil desarrollo de ideas musicales seguidas de vivido folklor, libertad y contagioso ritmo), puede ser discernido. Como ejemplos la *Dance* para violín y piano (1926), *Poem* para piano (1927), *Song-Poem* para violín y piano (1929).

Durante esa época, Khachaturian era activo en la Casa de Cultura Armenia en Moscú, donde conoció a Alexander Spendiarov, un pupilo de Rimsky Korsakov, quien le ayudó a publicar algunas de sus primeras composiciones.

En la primavera de 1929, ingresó con éxito al Conservatorio de Moscú. Allí estudió con M.Gnesin composición, con Sergei Vasilenko orquestación y con H. Litinsky polifonía. A pocas semanas de su ingreso escribió su *Song-Poem* para violín y piano y hermosas piezas en el estilo del arte de los ashugs<sup>65</sup>. En 1930 fue alumno de Nikolái Myaskovsky, un compositor muy popular de la época.

---

<sup>64</sup> Rusia enfrentó una Guerra Civil (1918-1922) entre los partidarios de la revolución bolchevique (Ejército Rojo) y sus opositores (Ejército Blanco), estos últimos, apoyados en algunos momentos por diversas potencias extranjeras. es.wikipedia.org.

<sup>65</sup> (Turquía: *ashik*, Azerbaiyán: *ashiq*, Armenia: *ashugh*, Georgia: *ashughi*) es un trovador místico en Turquía, Azerbaiyán, Armenia, Georgia e Irán que canta y toca el saz, una forma de laúd. Sus canciones son semi-

En 1932, Khachaturian compuso el Trío para clarinete, violín y piano<sup>66</sup>, una *Dance Suite*, así como su Primera Sinfonía, marcando su debut “en la esfera de la sinfonía moderna”. Pese a todas sus dificultades, esa obra fue terminada en 1934 y examinada como trabajo de graduación, obteniendo el diploma del Conservatorio.

En esa misma década, conoció a Nina Makarova, una joven, talentosa compositora y pianista con quien se casó al poco tiempo y tuvo tres hijos: Karen, Galya y Maxim.

En 1936, Khachaturian escribió una nueva obra: su Piano Concerto, el cual tuvo gran éxito y prontamente formó parte del repertorio pianístico tanto para soviéticos como para extranjeros.

Mientras trabajaba en extensas composiciones sinfónicas, continuó creando pequeñas piezas, así como más de cuarenta obras para el cine y el teatro. Entre ellas: la música para la película *Pepo y Zangezur*; *Song about Stalin* (1937), que mezclado con el coro y la orquesta, forma la conclusión del episodio del Poema Sinfónico sobre Stalin. Igualmente; *The Garden y Salavat Yulayev*; *The Valencian Widow*<sup>67</sup>; *The Kremlin Chimes*; el documental de Vladimir Ilych Lenin; *Prisoner No 217* (1944); *The Russian Question* (1947); *The Secret Mission* (1950); *Admiral Ushakov* (1953); *Ships Storming the Bastions* (1953); así como la música de las películas de *La Batalla de Salingrad* y *Saltanat* (1955) y *Othello* (1956).

Khachaturian fue considerado un líder de los compositores soviéticos y combinó la política con sus composiciones. En 1937 fue electo Diputado de la Unión de los Compositores Soviéticos y posteriormente, en 1939, fue presidente de la organización. Asimismo, le fue otorgada la Orden de Lenin (el alto honor en la URSS) y Armenia lo eligió como el Soviético Supremo.

---

improvisadas y desempeñan un papel importante en la perpetuación de la tradición oral, la promoción del sistema de valores comunales y la cultura tradicional de su pueblo. en.wikipedia.org.

<sup>66</sup> En 1933, Prokofiev notó los méritos del trío de Khachaturian cuando lo escuchó en una visita a la clase de Myaskovsky en el Conservatorio de Moscú. El trío fue interpretado en París en el concierto de Tritón, sociedad de música de cámara del cual aquel fue uno de los fundadores. SHNEERSON, 1959.

<sup>67</sup> La *Suite The Valencian Widow* música basada en el escrito de Lope de Vega fue compuesta para la producción del Teatro de Lenin Kosomol en Moscú. Ibid.



Khachaturian fue el primer compositor que integró la música moderna y el ballet clásico. Estaba convencido que el público debía sentir las mismas emociones y sensaciones que los bailarines trataban de transmitir. En la primavera de 1939 viajó a Armenia, donde trabajó en su ballet *Happiness*. Antes de terminarlo completó dos nuevos trabajos, el Concierto para Violín y una Suite Sinfónica, *Masquerade*.

Su Suite Sinfónica *Masquerade* fue escrita en 1940 para el Teatro Vakhtangov en Moscú. Resultó ser una de las obras más populares de Kachaturian, tanto para los amantes serios de la música, como para las audiencias de radio, estudiantes y representantes de la alta sociedad.

En el verano de ese mismo año, Kachaturian y su familia vivieron en La Casa Rusa de Compositores de Staraïa. Ahí comenzó con sus primeros avances del Concierto para Violín, un trabajo que marcó un gran triunfo en el arte soviético. Durante el proceso de esta obra, Khachaturian consultó al destacado violinista soviético David Oistrakh<sup>68</sup>. Este Concierto fue dedicado a él, quien fue el primero en ejecutarlo dándole una profunda interpretación, en Moscú durante el Festival de Música Soviética el 16 de noviembre de 1940.

En el verano de 1941, la Segunda Guerra Mundial alcanzó a la URSS, ante el ataque de los alemanes. Khachaturian fue miembro activo de la *Defence Music Commision* de la Unión Soviética de Compositores, encargado en la selección de las nuevas composiciones y los conciertos en los que se interpretaban sus obras y las de los demás miembros, a unidades militares y hospitales.

En 1943, el ballet *Happiness*, en su nueva versión llamado *Gayaneh* (la cual incluye la famosa *Suite Sabre Dance*), fue galardonado con el Premio Stalin, mientras Khachaturian estaba refugiado de la Segunda Guerra Mundial en la Casa de Compositores de Ivanova. Allí trabajó su Segunda Sinfonía llamada *Bell Symphony*, su Concierto de Cello y tres Arias para voz y orquesta (*Poem, Legend y Dithyramb*).

---

<sup>68</sup> David Fiódorovich Oistrakh (Odesa, 1908- Amsterdam, 1974). Violinista nacido en la actual Ucrania, uno de los de mayor prestigio del siglo XX. STANLEY, 2001.

En 1946 completó su Concierto de Cello y al año siguiente, para conmemorar el aniversario de la Revolución Socialista, compuso un solo movimiento *Symphony-Poem* para orquesta, órgano y 16 trompetas adicionales.

Su trabajo en cine le absorbía mucho tiempo y lo alejaba de otros géneros. No obstante, en 1950 comenzó a enseñar composición en la escuela donde formó su educación, en Escuela de Música Gnesin y casi al mismo tiempo, en el profesorado del Conservatorio de Moscú.

Finalmente ya a edad madura se dedicó con mucho entusiasmo al estudio de la dirección. En febrero de 1950 dirigió su Concierto de Violín, en esta ocasión como solista invitado: Leonid Kogan<sup>69</sup>. También condujo un número de programas de la Orquesta Filarmónica Regional de Moscú y, posteriormente, en agosto de 1951, estuvo al frente de las Orquestas Filarmónicas de Armenia y Georgia, e incluso, en Islandia dirigió su Orquesta local. Asimismo, en la primavera de 1958, viajó con el compositor Dimitri Kabalevsky a los pueblos de Siberia y Altái, dirigiendo conciertos de sus obras en los lugares en donde una orquesta jamás se había presentado.

Khachaturian visitó Londres<sup>70</sup> e Italia, teniendo una de sus primeras experiencias con el dodecafonismo en un concierto al que asistió. El viaje y su contacto con la historia y monumentos de este país lo inspiraron para realizar su nuevo ballet *Spartacus*.

Con la dirección, el trabajo para la Unión de Compositores y la enseñanza, tenía poco tiempo para la composición. Sin embargo, durante los últimos años de su vida, creó tres sonatas más, para violonchelo y viola. Aram Khachaturian murió a los 75 años, el 1 de mayo de 1978, siendo el autor del himno nacional de la Armenia Soviética.

---

<sup>69</sup> Leonid Borisovich Kogan (Ucrania, 1924- 1982) fue de los grandes violinistas virtuosos del siglo XX, y uno de los artistas soviéticos más representativos. Ibid.

<sup>70</sup> Khachaturian viajó junto con David Oistrakh en otoño de 1955 a Londres para nuevamente presentar su concierto de Violín y otros programas. SHNEERSON, 1959.

### 4.3. Análisis de la obra.

#### 4.3.1. Concierto para violín y orquesta en Re menor Op.46.

Khachaturian escribió una vez: “la música folklórica no es para mí un fin en sí misma, sino un medio para alcanzarlo”. Khachaturian aceptó el estilo folklórico como suyo, no con el propósito expreso de crear un arte nacional, sino porque le servía para sus fines artísticos.<sup>71</sup>

En el Concierto para violín, la intención del compositor fue crear una obra virtuosa que empleara el desarrollo sinfónico, además de que fuera comprensible para el público en general. Khachaturian tuvo éxito en lo que se propuso, ya que la armonía y el desarrollo sinfónico de este concierto son complejos, pero es fácil de entender y sus melodías se recuerdan fácilmente, debido a que su inspiración se encuentra en las melodías folklóricas armenias.

Desde los primeros compases, la imperiosa llamada de la introducción abunda en ritmos caucásicos, contiene un temperamento fogoso, con colores orientales y alegres temas. A lo largo de la obra se muestran sorprendentes cambios de humor, amplias melodías y expresivos recitativos en contraste con una precipitada y agraciada danza. Cada una de estas imágenes musicales está llena de vida, de exuberante energía, imbuidas en el espíritu de la canción armenia.

El Concierto para violín en Re menor fue terminado en 1940 y dedicado al gran violinista ruso David Oistrakh, quien asesoró a Khachaturian en la composición de la parte solista. David Oistrakh escribió su propia Cadencia que difiere notablemente de la que originalmente fue compuesta por Khachaturian.

#### 4.3.2. Análisis musical del Concierto para violín y orquesta en re menor: Allegro con fermezza, Andante sostenuto, Allegro vivace.

Esta obra está basada particularmente en melodías y escalas del folklore armenio. Existen centros de atracción tonal, por los pedales que encontramos en ella con frecuencia. Sin embargo, también encontramos diversos giros cromáticos que llegan a diferentes tonalidades vecinas, sin cumplir con las leyes del sistema tonal.

---

<sup>71</sup> CROSS EWEN, 1963.

Allegro con fermezza.

En el primer movimiento encontramos una estructura en forma sonata (A, B, A'). En la Exposición (A), la Introducción es breve (compás 1 al 9), pero muy decidida y enérgica, que cautiva la atención del oyente con los motivos (*a* y *b*) del tema 1. El poder de los acordes en la orquesta es seguido por un característico, nítido y acentuado tema inicial (tema 1) tocado por el solo del violín, e influido por un jovial ardor (motivo *a*), (fig.1). Esta simple melodía basada en una consistente figura rítmica, a la manera de danza se repite en numerosas ocasiones a lo largo de la obra, por ejemplo en el compás 24 (motivo *a*).

Desde la primera manifestación del tema 1, el solo del instrumento proporciona amplias oportunidades para mostrar sus posibilidades virtuosas y coloridas. Al mismo tiempo que la parte orquestal no es designada a un trasfondo, sino que desarrolla una variedad en recursos polifónicos, ricas y picarescas armonías y flexibles ritmos. (fig.3).

El compositor destaca dos temas contrastantes, pero relacionados estilísticamente; la danza (tema 1), (fig.1) y la canción (tema 2), (fig. 2).

La canción es el tema secundario (tema 2), (compás 71) que se desarrolla principalmente en La Mayor. (fig.4). Es muy poético y tierno el secreto del encanto de esta cautivadora melodía tiende en el sentido del compositor a la esencia lírica de la canción folklórica.

El Desarrollo (B), (compás 117), se basa en una yuxtaposición de los elementos del tema 1 (motivos de danza *a* y *b*) y del tema 2 (motivos de canción *c* y *d*). La idea dramática del concierto es envuelta a través de esta yuxtaposición de los temas y de sus contrastantes motivos terminando con el tema 2 (la canción), en el cello y el tema 1 (la danza), en el violín (compás 188), (fig.5).

La extensa y virtuosa Cadencia comienza tranquilamente con un dueto entre el violín y el clarinete solista (compás 217), que poco a poco se vuelve más animada. Utiliza diversos elementos del tema 1 y 2 para terminar con diversos acordes y dar pie a la continuación del diálogo entre el violín y la orquesta, en la Reexposición, (compás 221). (fig 6).

En la Reexposición la recapitulación de los temas principales, el tema 1 (compas 229) y el tema 2 (compás 261) retornan generando nuevamente el movimiento inquieto e hirviente de energía. Y dan lugar a una breve Coda, basada en el motivo inicial del tema 1(motivo *a*). (fig.6).

fig.1.

Danza, tema 1\*<sup>72</sup>

The image shows a musical score for 'Danza, tema 1' for violin and piano. It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 10 and ends at measure 13. The second system starts at measure 14 and ends at measure 17. The score includes a violin line and a piano accompaniment. The piano part features a prominent triplet rhythm in the right hand and a steady bass line in the left hand. Dynamics include *f marcato* and *simile*. The tempo is marked with a quarter note and a half note. The key signature has one flat (B-flat).

<sup>72</sup> \*Reducción para violín y piano.

fig.2.

Canción, tema 2.\*

71 Poco meno mosso

mf esp

p

p dolce

75

p

80

fig. 3.

I. Allegro con fermezza. re menor

Forma musical Tema /Tonalidad	Exposición A		Exposición A					
	Introducción		Tema 1 - re menor					
Nº compás	1	6	10	16	24	32	39	52
Tempo	4/4	3/4	4/4	3/4	4/4	3/4	4/4	3/4-4/4
Instrumento sobresaliente	Orquesta	Orquesta	Violín		Orq-Violin			
Desarrollo del Tema	Introducción	Transición	Tema inicial					escalas
Motivos	a-b		a	b	a		a-b	a
Atracción tonal		Pedal de fa-V/d	re menor					
dinámica			forte marcato					

fig.4.

Forma musical Tema /Tonalidad	Exposición A Tema 2 - <b>La Mayor</b>					
N°compás	61	71	75	97	102	106
Tempo		Poco meno				
Instrumento sobresaliente	Orquesta	Oboe	Violin			Violín
<i>Desarrollo del Tema</i>	<i>Transición</i>		<i>Tema secundario</i>			<i>Cadencia</i>
<i>Motivos</i>		<i>c</i>	<i>desarrolla c</i>		<i>d (similar a b)</i>	
Atracción tonal			Pedal de la- desciende cromáticamente	Pedal fa# VI/A	si menor	Pedal de sol

fig.5.

Forma musical Tema /Tonalidad	Desarrollo B						
N°compás	117	125	131	156	170	180	188
Tempo	Tempo I				a.tempo	3/4-4/4-3/4	4/4 Meno
Instrumento sobresaliente	Orquesta	Violín				Orquesta	Cello - Violín
<i>Desarrollo del Tema</i>	<i>Tema inicial</i>	<i>escalas</i>	<i>escalas</i>		<i>escalas</i>	<i>Transición</i>	<i>1 y 2</i>
<i>Motivos</i>	<i>a</i>		<i>b y c</i>	<i>c y d</i>	<i>b y d</i>	<i>c</i>	<i>a y c</i>
Atracción tonal	Mib Mayor		Pedal desciende cromáticamente	8vas. Pedal fa		Pedal de do	Do M en orq.

fig.6.

Forma musical Tema /Tonalidad	Cadencia	Cadencia	Reexposicion A' Tema 1 - <b>re menor</b>		
N°compás	217		221	229	242
Tempo	Lento ma non troppo		Tempo I 3/4	4/4	3/4-4/4-3/4- 4/4
Instrumento sobresaliente	Clarinete-Violín	Violín-Orq			
<i>Desarrollo del Tema</i>		<i>Introducción</i>	<i>Tema inicial</i>	<i>escalas</i>	
<i>Motivos</i>			<i>a</i>	<i>a</i>	
Atracción tonal			re menor		

Forma musical Tema /Tonalidad	A	Reexposicion A' Tema 2 - <b>La Mayor</b>				Coda
N°compás	251	261	264	281	297	303
Tempo		Poco meno				Tempo I
Instrumento sobresaliente	Orquesta	Flauta	Orq-Violín	Violín	Violín	
<i>Desarrollo del Tema</i>	<i>Transición</i>		<i>Tema secundario</i>	retoma tema	<i>Cadencia</i>	<i>Tema inicial</i>
<i>Motivos</i>			en orq.	<i>c y d</i>		<i>escalas</i>
Atracción tonal		<i>c</i>	<i>c</i>		Pedal de do	<i>a re menor</i>

Andante sostenuto.

Es un movimiento en forma ternaria (A, B, A') en la menor. La Exposición (A), comienza con una introducción con carácter de canción, interpretada sin prisa, por el fagot y el clarinete, mostrando motivos (*b*) que posteriormente se encuentran en el Desarrollo (B). Este motivo *b* es un recitativo al estilo de las improvisaciones *mugams*<sup>73</sup> (fig.7). Comienza el tema principal expuesto por el violín (fig.8), (compás 28), con una melodía en el mismo estilo de improvisación *mugam*, en un tranquilo movimiento de vals (3/4). Se expande y expone varias veces, acompañado de auxiliares melodías expresivas en los clarinetes, flautas y cuerdas hasta llegar al Allegretto (compás 111), y comenzar con el Desarrollo. (fig.9)

El Desarrollo, el gran episodio central (B), (compás 145), es un movimiento binario (4/4) con una figura rítmica constante que se caracteriza por su variedad de estados de ánimo y la amplia expresividad de la parte solista, mostrando un excitado recitativo de carácter modal. (fig.9).

Después del aumento apasionado de la turbulenta improvisación viene la Reexposición (A'). El violín muestra el tema principal pero en un menor registro (compás 199), y acompañado con un *dolce obbligato* como contracanto en el clarinete, que posteriormente es retomado por toda la orquesta, (compás 215). Después de un espectacular estallido de ésta, el movimiento llega a su conclusión con la continuación del tema principal en el violín, pero ahora con notas altas apoyadas por el corno, para que posteriormente descendan y se

<sup>73</sup> *Mugam* es un poema vocal-instrumental cuyos episodios están unificados por una escala de carácter modal. BAKST, 1997.



silencien junto con pasajes descendentes en la flauta, fagot, arpa y cuerdas en pizzicato, (compás 251). (fig.9).

fig.7.

*Recitativo estilo mugam\**

The image displays a musical score for a recitative piece in the style of mugam. It consists of three systems of piano accompaniment. The first system is marked *mf espr.* and includes tempo markings *poco accel.* and *a tempo*. The second system features the marking *poco string.* The third system shows a complex rhythmic pattern with many beamed notes and slurs. The score is written in 3/4 time and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

fig.8.

Tema principal\*

fig.9.

II. Andante sostenuto. La menor.

Forma musical	Introducción	Exposición A				
Tonalidad		la menor				
Nºcompás	1	28	70	80	93	96
Tempo	3/4 -4/4-3/4	Violín	Orq-Violín	Violín		
Instrumento sobresaliente	Fagot-clarinete					
Desarrollo del Tema	Introducción Escalas mugams	Tema principal	Transición Escalas mugams	Retoma tema	Tema principal	Desarrollo tema
Motivos	b (tresillo)	a	b	a	a	a y b
Atracción tonal			IV-i (i-V)	la menor	mi modal	

Forma musical Tonalidad	Puente		Desarrollo B <b>modal</b>				
	N°compás	111	128	145	162	175	189
Tempo	Allegretto	Allegro	4/4 Andante	Poco meno	3/8- 4/4- 3/4	Tempo I 4/4-3/4	Orq-Fagot
Instrumento sobresaliente		Orquesta	Violas-Fagot	Violín			
<i>Desarrollo del Tema</i>	<i>Transición</i>	<i>Transición</i>	<i>Tema secundario</i>	<i>Tema secundario</i>	<i>Concluye tema secundario</i>	<i>Transición</i>	
<i>Motivos</i>	<i>a</i>	<i>Cromatismos</i>	<i>b</i>	<i>b</i>	<i>b</i>	<i>b</i>	<i>b</i>
Atracción tonal	Pedal de Lab		Modal (frigio)	Modal (frigio) Pedal de sol	Modal Sol frigio		V/ Lab

Forma musical Tonalidad	Reexposición A´ <b>la menor</b>			
	N°compás	199	215	251
Instrumento sobresaliente	Violín-clarinete	Orquesta	Violín	
<i>Desarrollo del Tema</i>	<i>Tema principal</i>	<i>Retoma el tema principal</i>	<i>Continua tema principal y concluye</i>	
<i>Motivos</i>	<i>a</i>	<i>a y b</i>	<i>a</i>	
Atracción tonal	Otro registro la menor	Re Mayor	la menor	

Allegro vivace.

El tercer movimiento es una especie de rondo A, B, A´, C, Coda, en Re Mayor. Es totalmente festivo y de carácter virtuoso.

En la primera sección (A) el tema principal (compás 59), es una danza folklórica armenia, vívida y graciosa a la que se recurre una y otra vez. (fig.10) La larga y lírica sección central (B), (compás 253), interrumpe este precipitado movimiento nuevamente con un recitativo improvisado, con el tema 1 (compás 253), que se basa en el tema 2 del primer movimiento. La interrupción es, sin embargo, de corta duración y pronto el centellante y jubiloso tema principal (A´) (compás 637), entra de nuevo. Con intrincadas combinaciones polifónicas Khachaturian nuevamente combina temas de la danza del rondó (tema principal), con la melodía del tema 1, dramáticamente pronunciadas por los cellos (C) (compás 708). Por último la Coda (compás 782), brilla con todos los colores de la orquesta, nuevamente con constantes energías rítmicas y con terminación en acordes tonales. (fig.11).

fig.10.

*Tema principal\**



fig.11.

III. Allegro vivace. Re Mayor.

Forma musical	Introduccion	A Re Mayor			
N°compás	1	59	67	89	113
Tempo	3/8 Allegro vivace				
Instrumento sobresaliente	Orquesta	Violín		Violín	
Desarrollo del Tema	Introducción	Tema principal	Transición	Tema principal variado	Tema secundario dulce
Motivos	Intervalos mugams	danza			
Atracción tonal	a Re Mayor	a	gm-re#- V/Eb	a Re Mayor	b fa# menor

Forma musical	A				
N°compás	152	182	200	224	236
Tempo					
Instrumento sobresaliente		Orquesta	Violín		Orquesta
Desarrollo del Tema	Desarrollo secundario	tema	Transición	Tema principal variado	Tema secundario variado
Motivos	Intervalos mugams				
Atracción tonal	b	a	a Re Mayor	b progresión	a y b progresión

Forma musical	B						
N°compás	253	332	339	455	467	495	605
Tempo	Violín	Orquesta	Violín		Orquesta	a tempo Violín	Orq-Viol
Instrumento sobresaliente							
Desarrollo del Tema	<i>Tema 1</i> (tema 2 del 1er. mov.) <i>cantabile</i>	<i>Transición</i>	<i>Tema 2 Cantabile</i>	<i>Transición</i>	<i>Transición</i>	<i>Desarrollo</i>	<i>Transición escalas</i>
Motivos	<i>a, b y c</i>		<i>c y d</i>	<i>a</i>	<i>c y d</i>	<i>d y b</i>	
Atracción tonal	fa menor		(flauta) Pedal de la	progresión	progresion	progresiones	V/Re

Forma musical	A'		C			Coda
N°compás	637	663	708	739	757	782
Tempo	Violín		Violin-Cellos	Violin		
Instrumento sobresaliente						
Desarrollo del Tema	<i>Tema principal variado</i>	<i>Tema secundario variado</i>	<i>Tema principal y Tema 1 variado</i>	<i>Transición</i>	<i>Transición</i>	<i>Final escalas</i>
Motivos	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a y c</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a y d</i>
Atracción tonal	Re Mayor			progresión	La Mayor-re menor	Re Mayor

*Tríos Huastecos para violín, jarana y huapanguera*

**Anónimo**

Música Tradicional

## 5.1. Contexto histórico-social.

La región Huasteca<sup>74</sup> se encuentra en el norte de Veracruz, el sur de Tamaulipas y partes de los estados de San Luis Potosí e Hidalgo. En mucho menor medida comprende algunas zonas de los estados de Puebla y Querétaro.

Esta región, no determinada en lo político, sino en lo cultural, tuvo como antecedente el antiguo reino de Huastecapan<sup>75</sup>, que forjó la cultura huasteca en la época prehispánica y de la cual quedan vestigios arqueológicos y culturales en toda la región.

Los idiomas más comúnmente hablados por los huastecos son el téenek o idioma huasteco, náhuatl y el español. El primero de ellos es clasificado como una lengua mayense, familia de la que se separó hace varios miles de años.<sup>76</sup>

Los huastecos tuvieron importancia desde el año 750 a.C. como cultura mesoamericana. Fueron dominados por los mexicas e incorporaron a algunos de sus pueblos como tributarios del imperio. Cabe mencionar que a este territorio nunca se le conquistó totalmente debido a las características de su organización política: no poseían un señor universal, sino que la Huasteca era una aglomeración de señoríos independientes.

Sin embargo, la ciudad prehispánica de Tamohi<sup>77</sup>, fue uno de los centros urbanos huastecos más importantes del último período prehispánico por sus dimensiones y características. Tuvo un breve desarrollo durante dos o tres siglos antes de que los españoles llegaran, hasta su repentino abandono en el siglo XVI.

Entre 1520 y 1530, la región fue testigo de numerosos movimientos rebeldes indígenas contra de los conquistadores. A pesar de esta resistencia la Huasteca fue conquistada por Cortés y Nuño de Guzmán. La población indígena fue menguada paulatinamente por los

---

<sup>74</sup> El nombre Huasteca se deriva del vocablo náhuatl cuextécatl, que tiene dos posibles acepciones: de cuechtic o cuechtli "caracol pequeño" o "caracolillo" o de guaxin "guaje", que es una pequeña leguminosa. [es.wikipedia.org](http://es.wikipedia.org).

<sup>75</sup> Cuextécatl, al que también le decían Pantalán o Ponotlan. Ibid.

<sup>76</sup> En su propia lengua, los huastecos se daban el nombre de téenek, que probablemente sea una contracción de Te' "aquí" e Inik "hombre", significando "hombres de aquí". Ibid.

<sup>77</sup> Se localiza en el municipio de Tamuín, San Luis Potosí, en la ribera del lado derecho del río Tampaón, parte del sistema hidráulico del río Pánuco. Es también conocida como: Tamtoc, Aserradero, o con el nombre de "El Consuelo", el rancho donde se ubica. Tamohi significa "lugar donde hace remolino el agua" en lengua Huasteca. Ibid.

tratos esclavizantes por parte de los conquistadores, así como por epidemias y constantes guerras con los chichimecas por la defensas de sus propios terrenos. Sin embargo, en los siglos XVII y XVIII, inició una lenta recuperación demográfica aunque bajo el peso de los mismos mecanismos de opresión colonial contra los indios: el despojo de sus tierras y el pago de tributos.

En el siglo XIX, los indígenas se convirtieron en el grupo mayoritario de la Huasteca. Los huastecos participaron, aunque con un carácter local, en la Guerra de Independencia y, consumada ésta, se enfrentaron a las nuevas leyes agrarias. Esto hizo aparecer numerosas rebeliones como la de 1836 con Mariano Olarte a la cabeza, o la de 1844. Durante la intervención francesa (1862-1865), la Huasteca fue ocupada por las fuerzas republicanas leales a Juárez.

Durante los últimos años del siglo XIX y los primeros del siglo XX, se suscitaron luchas campesinas en varios puntos de la región, creándose una gran movilización para la Revolución Mexicana. En 1920, el poder de los hacendados se había debilitado, por lo que los campesinos se rebelaron en muchos lugares y dejaron de pagar las prestaciones obligadas y recuperaron algunas de sus tierras, enfrentándose a los guardias blancos y ocupando e incendiando algunas propiedades de los terratenientes. Fue a partir de 1930 cuando se entregó una parte considerable de las tierras, con la finalidad de moderar las demandas más radicales de las comunidades indígenas.

Con el avance de la ganadería y la explotación petrolera se consolidó concentración de tierras y de capital. Esto se reforzó con el advenimiento del ferrocarril entre San Luis Potosí y Tampico, que abrió nuevos mercados, en la coyuntura de la Segunda Guerra Mundial y de los adelantos tecnológicos introducidos por estas nuevas vías de comunicación. Esto provocó que la tenencia de la tierra de las comunidades indígenas se pulverizara pero que también se introdujeran novedades de diversa índole en los aspectos culturales.

En la década de 1970 resurgió la lucha agraria en la Huasteca a través de la conformación de organizaciones locales que, a través de una acción conjunta, lograron que gran cantidad de tierras pasaran de nuevo a ser propiedad de las comunidades indígenas, aunque no siempre reconocidas por las leyes vigentes.



En años recientes, alcaldes de diversos municipios huastecos han mostrado su interés en separarse de sus respectivos estados y conformar una nueva entidad federativa, proyecto conocido como el Estado Huasteco. Este movimiento separatista ha buscado la consolidación de la profunda unidad sociocultural de los pueblos huastecos y el impulso al desarrollo económico de la región ante el histórico abandono de sus respectivos gobiernos, como consecuencia de la gran distancia a la que se encuentran las capitales de sus estados. Sin embargo, el proyecto es difícil de alcanzar, pues requiere ser aprobado por los gobernadores primero y después por el congreso de la Unión para que sean factibles reformas a diversas leyes, incluida la Constitución Política.

#### 5.1.1. La música de la Huasteca como identidad nacional.

La música de la Huasteca comenzó a consolidarse en el siglo XVIII, hasta concluir con la creación de los estereotipos regionales y nacionales.

En la segunda mitad del siglo XVIII, los valores mexicanos asumieron una gran importancia en la ideología de la sociedad novohispana. Esta incipiente identidad nacional incluyó a la religión católica. Las autoridades eclesiásticas novohispanas mostraron una insólita preocupación por algunas manifestaciones populares condenadas por el Santo Oficio: piezas teatrales, cantos y bailes, coplas, sones y formas de vestir de ciertos sectores del pueblo. Se ejerció una campaña de hostigamiento y represión en contra de ciertas tradiciones de los estratos más desprotegidos, por lo que los criollos encontraron en esas tradiciones perseguidas, argumentos para fomentar una sólida cohesión entre ellos y las clases más humildes, que en su momento formarían las huestes de sus ejércitos en la lucha por el poder político y económico. Los criollos tomaron el pasado indígena como bandera para justificar el rompimiento con la metrópoli y asumir el mando político de la Colonia.

A los elementos criollos y mestizos que conformaron el patrón de la incipiente identidad nacional, hay que agregar un tercer factor: la influencia negra proveniente de los esclavos y del comercio con el Caribe. Las amplias manifestaciones culturales, resultado de estas tres

influencias se reflejan en los nombres de ciertos ritmos, bailes y coplas ligados a las fiestas mestizas, como el *Chuchumbé*<sup>78</sup> y el *Zacamandú*.

Conforme a la tradición española, a toda esta música se le llamaba en general música de son, y se identificaba como sonecitos de la tierra o aires del país, sin hacer distinción de la mayor parte de la música mestiza.

Los jarabes<sup>79</sup> y fandangos<sup>80</sup> tomaron un cariz de protesta, con lo cual violaban de forma permanente censuras y prohibiciones contra toda clase de coplas, bailes y sones deshonestos. Estos sones se consideraron composiciones insurgentes y en consecuencia se identificaron con el movimiento de Independencia.

Al terminar la Guerra de Independencia, una buena parte del repertorio se convirtió en expresión musical de la naciente nación al asumir una nueva identidad como “peculiares piezas mexicanas”. Estas melodías fueron modificadas y adaptadas a las circunstancias y lugares del país, derivándose variedades musicales y coreográficas de acuerdo con la zona geográfica.

El movimiento revolucionario mexicano conllevó una reivindicación popular cargada de una fuerte dosis de nacionalismo y a la vez de un marcado regionalismo. A partir de los años veinte, iniciaron los trabajos encaminados a conocer las manifestaciones típicas de las diversas regiones de nuestro país. En este proyecto jugaron un papel relevante la educación, el arte y la cultura impulsadas por el Ministro de Educación, José Vasconcelos.

Este reconocimiento de las tradiciones y de la cultura popular mexicana contribuyó a la consolidación de estereotipos regionales y nacionales, que fueron moldeados por literatos, folkloristas y miembros de la élite gobernante, así como por la prensa, la radio y el cine.

Al crearse un estereotipo propio, la Huasteca se presentó como una unidad de carácter mestizo, basado más que nada en el atuendo: la cuera, las guayaberas, las pachuqueñas, el

---

<sup>78</sup> Después se usó el nombre de chuchumbé para designar a toda la música, letra y baile de ritmo vivo, contagioso y que afectaba a los sentidos. AZUARA, 2003.

<sup>79</sup> Se le denomina jarabe a la gran variedad de sones que tenían en común algunos elementos, sobre todo en la parteailable, el cual adquiere esplendor durante el primer tercio del siglo XIX, especialmente en la región de Jalisco y Michoacán. Ibid.

<sup>80</sup> Fandango o bureo, designa a los bailes populares donde se acostumbra cantar y bailar al son de la música. Ibid.

sombrero estilo tejano, los botines, el paliacate y el corbatín de charro; y en la música, como la adaptación de la canción-huapango cantada con falsete.

Otro factor de importancia en la formación del estereotipo huasteco es la presencia de compositores e intérpretes tales como Elpidio Ramírez Burgos, más conocido como “El Viejo Elpidio”, el conjunto Los Tres Huastecos, al igual que los Trovadores Tamaulipecos, así como otros grupos que dieron a conocer a nivel nacional los sones de la Huasteca.

#### 5.1.2. Tipologías y estilos de son.

El son es uno de los géneros musicales más representativos y de uso más profuso que abarca varias entidades del país. La distribución del son la podemos ubicar en tres grandes bloques geográficos: la costa del Pacífico, la península de Yucatán y la costa del Golfo de México hasta la Sierra Madre Oriental.

En la costa de Guerrero se cultiva el son guerrerense, en sus variedades de son calentano y son tixtleco. En Michoacán ha florecido la tradición musical calentana, mientras que en Oaxaca se desarrollaron los sones istmeños, y en Jalisco y Colima los sones jaliscienses o abajeños.

En la península de Yucatán, la jarana yucateca es un baile representativo, que en su origen se interpretaba con instrumentos de cuerda y que servía de acompañamiento a las coplas cantadas. Actualmente se toca por una banda de alientos, en la cual se interrumpe la música al grito de ¡bomba!, para que se declame la copla.

En la costa del Golfo se manifiesta el son jarocho por la parte sur y oriente de la zona de Veracruz. Actualmente estos sones se clasifican como sones de montón y sones de parejas. El son arribeño tiene su asiento entre los estados de Guanajuato y la zona media del estado de San Luis Potosí.

De los seis estados que forman la Huasteca cuatro de ellos integran el núcleo huapanguero por excelencia: Hidalgo, San Luis Potosí, Veracruz y Tamaulipas. Los dos restantes, Querétaro y Puebla, comparten una porción de la zona y la tradición huasteca, pero poseen un estilo propio para la interpretación del son.

La riqueza musical huasteca está representada por dos grandes vertientes: el son de costumbre y el son huasteco.

El son que tocan los indígenas es conocido como el son de costumbre; lo practican en ceremonias mágico-religiosas de acuerdo a los ciclos agrícolas o a las fiestas propias del santoral cristiano. El “costumbre” como se le llama también, está igualmente asociado a las danzas, vehículo para entrar en contacto con la divinidad o los seres sobrenaturales<sup>81</sup>. Su estructura es sobre todo instrumental y por lo regular no se canta (aunque algunos sones tienen letra, como el *Xochipitzahuac*).

El son huasteco es también conocido con el nombre regional de huapango y los músicos que lo interpretan son denominados huapangueros. Es una manifestación poético musical de gran arraigo. El vocablo es de origen náhuatl, “cuahpanco”, que significa “sobre el tablado”<sup>82</sup> y representa la música festiva y profana por excelencia y en algunas ocasiones se emplea en festividades religiosas mestizas e indígenas.

Respecto a la instrumentación para interpretar el huapango, el origen se remonta a la historia del violín y guitarras europeos. La guitarra quinta, también conocida como huapanguera, es fundamental para el huapango, la cual proporciona los registros graves de la armonía o el respunteo de bajos que sigue y acompaña a la melodía. Su origen en el son se pierde en el tiempo, pero es posible que su gestación se iniciara con el surgimiento de los bailes teatrales del siglo XVII. A fines del siglo XVIII el violín cobró popularidad en todos los rincones del país y sustituyó al arpa que creaba la melodía en el dúo usado antiguamente para tocar este tipo de música. En 1947 el huapango experimentó un cambio significativo al incorporarse la jarana, lo que enriqueció el acompañamiento y la armonización, para así lograr una mayor riqueza musical y dar origen al trío huasteco. Debido al origen de los instrumentos, el son no necesariamente cuenta con una afinación fija, sin embargo es importante templar<sup>83</sup> los instrumentos.

---

<sup>81</sup> En las fiestas huastecas de Todos los Santos y Carnaval se tocan las danzas de Huehues (viejos) y Mecos (hombres pintados de negro, colorado o blanco en todo el cuerpo que representan el paganismo). Ibid.

<sup>82</sup> Algunas personas de la Huasteca mencionan que el término huapango proviene de “huapalli”, madera, y que designa a los instrumentos hechos de madera de cedro rojo que producen el sonido. Ibid.

<sup>83</sup> Templar consiste en disponer la altura de las cuerdas de un instrumento de manera que guarden entre sí los intervalos requeridos de acuerdo con las condiciones materiales de las cuerdas. Ibid.

El carácter que adquiere el huapango entre la población varía en muchos de sus aspectos, ya sea en su contenido, en su estructura musical o en su forma. No obstante, la clave del son se encuentra en los rasgueados (azotes o mánicos). Existen cinco clases de azotes diferentes para tocar los abundantes sonos tradicionales de la Huasteca. En una misma zona se comparten ciertas características musicales al recrear el son huasteco, lo que incluye la forma similar de azotar las guitarras, el acompañamiento a contratiempo con respecto a la melodía del violín, la forma de entrar o salir al iniciar o incluir el huapango, y el empleo del canto de las coplas usando o no el característico yodel<sup>84</sup> o falsete.

En cuanto a versificación, existen varias formas, pero las más tradicionales son la quintilla y el sexteto con versos octosílabos. Las estrofas conformadas de esa manera son llamadas coplas. Las rimas pueden ser asonantes o consonantes, siempre entre versos pares y versos nones. El creador de versos, el trovador, puede solamente componer versos o adquirir también la modalidad de improvisador o repentista: aquel que crea los versos en el momento y según la ocasión. El contenido de las coplas es muy diverso, pueden encontrarse versos de alegría, amor, desgracia, tristeza o pasión; narraciones épicas y cantos a la tierra. Es menester aclarar que el buen timbre, el registro alto de las voces y el empleo del falsete corto, como rasgos característicos del canto huasteco, también intervienen en la diferenciación de los estilos. Otro punto importante es el grado de improvisación en la vertería, cantada o declamada, que da al trío huasteco un carácter amplio e integral de grandes posibilidades.

Los tríos huastecos no tocan ni cantan el huapango de la misma manera. Para conocer sus diferencias se debe considerar su ubicación geográfica, la tradición cultural heredada, la experiencia musical, el virtuosismo y la calidad de los instrumentos. Cada región posee un estilo determinado y cada trío maneja su propio repertorio con sus adornos en el violín y sus rasgueos de las guitarras.

El son huasteco veracruzano sigue el estilo arraigado de los siguientes tríos: Los cantores del Pánuco, Trío de Pánuco, el Trío Camalote y el Trío Huasteco de Pánuco. Sus características pueden resumirse de la siguiente manera: un ritmo lento muy bien marcado

---

<sup>84</sup> “...yodel son cambios rápidos de voz de pecho y de voz de cabeza o de garganta” que es una forma similar utilizada por los flamencos para solicitar la lluvia. STANLEY, 2001.

que facilita el zapateado; el uso extensivo del pizzicato en el violín; el pespunteo de la huapanguera que adorna con finura y armonía el son; el uso del falsete; la frecuente tonalidad en Re, y que las mujeres son cantadoras.

En la tradición de la Huasteca potosina algunos tríos que han dejado memoria son: Los Parientes, Los Cantores de la Sierra, Los Cantores de Valles, Trío Alma de las Tres Huastecas, Trío Regional Huasteco, Los Camperos de Valles, los Caporales y el Trío Tamazunchale. Sus características se distinguen por un ritmo más vigoroso, fuerte y pujante; su elaboración es intensa, con múltiples floreos y vueltas en el violín; el empleo de un ritmo sincopado que contrasta con el ritmo natural del son; las introducciones, interludios y finalizaciones son adornadas y más largas; las entradas y salidas son ejecutadas con la medida muy precisa del tiempo; por regla se utiliza el falsete; las tonalidades más usadas son Sol Mayor y La Mayor. En las poblaciones indígenas se canta en náhuatl o teenek de forma lenta y con falsete incipiente.

El son hidalguense es el que más exponentes en la Huasteca tiene, pues es cultivado tanto por indígenas como por mestizos. En Hidalgo se pueden encontrar dos estilos diferentes en la ejecución del son tradicional de acuerdo a la zona de origen de los grupos huapangueros: unos se ubican en la Huasteca y otros en la Sierra. En la Sierra existen dos subestilos: el de la zona de San Bartolo y el de la región de Molango Zacualtipán. Sin embargo, el grupo de mayor influencia es el trío Armonía Huasteca. Sus características son: sus melodías son menos elaboradas; el falsete es alto y suave; su ritmo es lento y asentado; es común que en las entradas se emplee un ritmo atravesado o sincopado que se conserva a lo largo del son en contraposición al ritmo del canto. Las diferentes formas de azotar las guitarras identifican la procedencia de los grupos, ya sea de la Sierra o la Huasteca; en la Huasteca Serrana se acostumbra que disminuya el ritmo en los mánicos al momento de cantar. Las letras suelen cantarse en náhuatl.

El son tamaulipeco tiene muchas particularidades que coinciden con el huapango potosino y el veracruzano, tales como el ritmo y la ejecución del violín. Los tríos representativos de esta región son: Los Cantores de la Huasteca, Los Caimanes de Tampico, El Trío Tamazunchale (de Tampico), Los Huracanes de la Huasteca y Los Hermanos Calderón.

El estilo queretano define sus perfiles musicales por la influencia del huapango potosino y del son arribeño y sus características son: no se canta con falsete, los floreos del violín son discretos, los azotes son los mismos que se emplean en el son arribeño, el repertorio de sones se limita a aquellos que son de fácil interpretación, el músico poeta es un experto repentista que improvisa al interpretar el son huasteco, se interpreta el son en Sol y Re Mayor.

El estilo poblano hace acopio de los recursos del son hidalguense. Sus características principales son: ritmo lento, la melodía del violín es muy escueta, no se canta en falsete, algunos se cantan en náhuatl, los tonos son en Sol y Re Mayor.

Otra variación que ha sufrido el son huasteco es la creación de la canción huapango o neohuapango, forjada durante la década de los años veinte y que fue producto de la aglutinación del son huasteco tradicional con la canción ranchera. Tiene hoy en día mucha presencia pero como género independiente.

### 5.3. Análisis de las obras.

#### 5.3.1. Fandanguito y Huasanga.

En la Huasteca, a la fiesta del huapango también se le conoce como “fandango”. En ésta encontramos el baile zapateado, que es la representación del cortejo entre el hombre y la mujer, y que igualmente genera la percusión en el son huasteco, de ahí que la relación sea muy estrecha entre la música y el baile. También encontramos dentro de la fiesta el canto en falsete con temas de amor, muerte y naturaleza y por otro lado a la comida tradicional, acompañada de poesía y alegría.

El Fandanguito es uno de los sones más comunes y frecuentes en el fandango. También se le conoce como “rey de los sones”, y posiblemente esta denominación se deba a que fue el que le dio el nombre a dicha fiesta. Por su ornamentación y contrapunto se puede suponer que es un son descendiente de la música barroca. De acuerdo con la tradición oral de la Huasteca, este son daba la señal para suspender la música del huapango y para que los trovadores comenzaran a declamar. Era la señal para entablar desafíos de versificación, con coplas improvisadas alusivas a los contrincantes que han aparecido en la escena, señal para

que uno de los trovadores diera al otro una planta o pie de composición sobre la cual se debía improvisar algunas décimas glosadas. Se estableció la modalidad de recitar al grito de “¡Alto a la música!”, expresión que sirvió para detener la música, interrumpir el baile y permitir al decimero poeta pasear entre la valla de bailadores mientras recitaba décimas, quintetos, sextetos o seguidillas. Lo cierto es que en los fandangos en la Huasteca, con el paso del tiempo esta forma poética cayó en desuso, mientras que en otras regiones creció y se fortaleció.

Generalmente, en la ejecución actual del huapango, uno de los integrantes del trío canta los dos versos de la primera estrofa, mientras que otro de los músicos sigue el contracanto o “descanto”<sup>85</sup> de los mismos. El resto, queda a cargo del mismo músico que interpretó los dos primeros versos, y así continúa hasta finalizar con todas las coplas. Sin embargo, existen otras variaciones en la manera de cantar los versos, en las que las coplas son cantadas de corrido y en las que se requiere de una gran experiencia y virtuosismo, como en el caso de la Huasanga.

La Huasanga, por su complejidad y su contrapunto es conocida como “son bravo”, ya que este tipo de son es comúnmente utilizado durante el climax del fandango. El nombre de Huasanga o Guasanga se dice que proviene de un africanismo, o del término guasa (broma), porque el falsete hace alusión a la risa.

### 5.3.2. Análisis musical de Fandanguto y Huasanga.

En los sones los tiempos están en 6/8, en muchas ocasiones a contratiempo, ocasionando una improvisación implícita por parte del intérprete. Asimismo su temática y su interpretación es variable, ya que describe la región a la que pertenece y éste desempeña un papel importante en la perpetuación de la tradición oral.

Fandanguito.

El Fandanguito se toca según la región en 2 tonalidades diferentes: re o sol menor. Es peculiar de esta pieza el tener cambios de menor a Mayor. Su forma musical la podemos dividir en dos secciones. La primera (Sección 1) tiene una introducción llevada a cabo por

---

<sup>85</sup> “descanto” tecnicismo huasteco. Acto de responder al canto con otro canto.



el violín que posteriormente es acompañada por la Jarana y la Huapanguera con la armonía en D7 y repeticiones, según la melodía, de g y D7. Estos instrumentos generalmente no marcan la armonía en el tiempo fuerte del compás, y por lo tanto pareciera que el violín fuera a contratiempo, cuando en ocasiones no lo está. La melodía (en lenguaje tradicional llamada dibujos) como ya se mencionó, en la mayoría de los casos es improvisada, pero conserva rasgos distintivos de la pieza.

La segunda sección (Sección 2), la melodía la lleva la voz, mientras los instrumentos siguen una armonía de g, D7, g, D7, g, F, b7, D7. Las estrofas son variables y no llevan un contracanto.

Ambas secciones, se alternan hasta llegar a la salida, la cual es marcada por acordes ejecutados por el violinista.<sup>86</sup>

fig. 1.

Fandanguito. Tonalidad: sol menor.

Forma musical	Sección 1 Violín	Sección 2 Voz
Tempo	6/8	
Armonía	( D7 )   : g-c   D7:	g-c   D7   g-c   D7   g   F-a   b7-a   D7

Huasanga.

La forma musical de la Huasanga, la podemos dividir en tres secciones. La primera (Sección 1) tiene una introducción llevada a cabo por el violín que posteriormente es acompañada por la Jarana y la Huapanguera, en forma atravesada<sup>87</sup>, con la armonía en G y D7 con sus respectivas repeticiones, según la melodía. Esta sección la repite la voz alternándola con el violín. Igualmente las melodías y las estrofas son variables.

La segunda (Sección 2) es alternada por la voz y el violín. La armonía se basa en G, C, y repeticiones de D7, para terminar con C y D7.

<sup>86</sup> El número de repeticiones de las secciones, es variable según la necesidad del fandango.

<sup>87</sup> En un ritmo sincopado, a contratiempo.

La tercera y última contiene la salida (Sección 3). En ella alternan el violín y las voces (canto y contracanto) y su armonía es C, G, D7, G.

fig 2.

Huasanga. Tonalidad: Sol Mayor.

Forma musical	Sección 1 Violín-Voz	Sección 2 Violín-Voz	Sección 3 Violín-Voces
Tempo	6/8		
Armonía	: <b>G</b>   <b>D7</b> :	: <b>G-G</b>   <b>G7</b>   <b>C-C</b>   <b>C A7</b>   : <b>D7</b> :   <b>C-D7</b> :	: <b>C</b>   <b>G</b>   <b>D7</b>   <b>G</b> :

## **Conclusiones.**

Este trabajo me ha llevado a obtener y desarrollar una importante experiencia formativa en la realización de investigación, logrando valorar la dimensión y dificultad que esta requiere, sea cual fuere su extensión y profundidad.

Logré reflexionar sobre la importancia que tiene el estudio formal de las obras influidas por sus aspectos históricos-estéticos, elevando mi capacidad artística basada en terrenos teóricos y conceptuales. La diversidad estilística y técnica de este trabajo, me enriqueció como intérprete al entender la evolución que ha tenido la técnica instrumental y el concepto del sonido a través de los siglos en sus diversos contextos históricos.

Asimismo, la complejidad técnica de cada obra ejecutada, me impulsó en mi desarrollo como instrumentista. Igualmente fue de enorme utilidad realizar procesos de análisis musicales bajo ciertas bases metodológicas, ayudándome a profundizar en el aspecto estructural del programa de mi elección.

Este trabajo permitió acercarme a la música folklórica, y a comprender la diversidad cultural que esta proporciona. Logré entender sus diferentes enfoques, llegando a la conclusión que el folklor tiene la finalidad de servir a la sociedad sin importar su intención. También logré valorar su gran aportación musical, ya que la ejecución implica una gran dificultad técnica tanto en el Concierto de Khachaturian como en los Sones tradicionales.

## **Bibliografía.**

ANDERSON Emily, *The Letters of Mozart and his family*, Macmillan, 1985.

ANDERSON Perry, *El Estado absolutista*, Madrid, Siglo XXI. 1979.

ARCINIEGAS Germán, *América en Europa*, Bogotá, Planeta, 1989.

AZUARA HERNÁNDEZ César, *Huapango, El son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, 2003.

BAKST James, *A History of Russian-Soviet Music*, Westport Connecticut, Greenwood Press Publishers, 1977.

BASSO Alberto, *Historia de la Música, La época de Bach y Haendel*, Trad. Verónica y Beatriz Morla, Madrid, Turner Libros, 1986.

CROSS Milton, EWEN David, *Los Grandes Compositores*, Fabril Editora, 1963.

DOWNS Philip G, *Classical Music, The era of Haydn, Mozart and Beethoven*, New York, The University of Western Ontario, 1993.

FLESCH Carl, *The Art Of Violin Playing*, Trad. Eric Rosenblith, New York, Carl Fischer Music, 2000.

GROUT Donald, *A Short History of Opera*, New York, Columbia University Press, 2003.

HANNING Russano Barbara, *General characteristics of Baroque Music*, Nueva York, Concise History of Western Music, 1998.

HAYLOCK Julian, *Tapping the source from which all music flows*, Salzburg, Philips Classic, 1998.

KOLB Annette, *Mozart*, Trad. R. Loskill, Buenos Aires, Compañía Editora del Plata, 1940.

LOFT Abram, *Violin and keyboard: The duo repertoire, From the seventeenth century of Mozart, Vol.1*, New York, Grossman Publishers, 1973.

LOSADA Leandro, *La alta sociedad en la Buenos Aires de la Belle Époque, Sociabilidad, estilos de vida e identidades*, Buenos Aires, Siglo XXI Iberoamericana, 2008.

MANZANILLA Linda, LOPEZ LUJAN Leonardo, *Historia Antigua de Mexico, Vol.3. El horizonte Posclásico*, Mexico, INAH, 2001.

MATTHESON Johann, *Das Neu Eröfnette Orchestre*, Hamburg 1713.

MORGAN Robert P., *La música del siglo XX, Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*, Trad. Patricia Sojo, Madrid, Akal, 1994.

SAMUEL Claude, *Panorama de la Música Contemporánea*, Trad. Belen Marañon, Madrid, 1965.

SCHONBERG Harold C., *Los virtuosos, Los legendarios músicos de la música clásica*, Javier Vergara, Buenos Aires, 1986.

SCHWARZ Boris, *Music and music life in Soviet Russia*, New York, Norton, 1983.

SHNEERSON Grigory, *Aram Khachaturyan*, Moscow, Foreign Languages Publishing House, 1959.

SHULENBER David, *Music of the Baroque*, New York, Oxford University Press, 2001.

STANLEY Sadie, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Grove, 2001.

VERLICHAK Carmen, *Las diosas de la Belle Époque y de los años locos*, Buenos Aires, Editorial Atlántida, 1996.

**Tesis:**

GUTIERREZ ZERMEÑO Luis Felipe, *Notas al Programa-Violín*, UNAM, México, 2009.

CEJUDO ESPINOZA Julio César A, *Notas al Programa-Violoncello*, UNAM, México, 2007.

**Revistas:**

*Time Life Book* B.V. Barcelona 1996. (fotocopias).

*Life*, 12 de mayo 1941.

**Booklet:**

MANZE Andrew, BALDING Caroline, *Telemann: Twelve Fantasias for violin solo, Gulliver Suite for two violins*, harmonia mundi, 1995.

**Páginas web:**

<http://en.wikipedia.org>

<http://es.wikipedia.org>

<http://www.valenciad.com/Columnas/200609.pdf>

<http://www.karadar.com/Diccionario/kreisler.html>

<http://wikilearning.com/apuntes/apuntes para una historia universal/7800>

[http://www.portalplanetasedna.com.ar/historia\\_arte15.htm](http://www.portalplanetasedna.com.ar/historia_arte15.htm)

[http://catarina.udlap.mx/u\\_dl\\_a/tales/documentos/lmu/romero\\_p\\_a/capitulo3.pdf](http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lmu/romero_p_a/capitulo3.pdf) Michels, 1988 p.145.

Apuntes creado por Lic. Rubén Cañedo Andalia, Lic. Caridad Karell Marí. Extraído de:  
[http://www.bvs.sld.cu/revistas/aci/vol12\\_1\\_04/aci03104.htm](http://www.bvs.sld.cu/revistas/aci/vol12_1_04/aci03104.htm).

**Partituras:**

Georg Philipp Telemann, *Fantasie per el Violino senza Basso*, Magdeburger, Faksimile Offizin EW 265, Edition Walhall.

Wolfgang Amadeus Mozart, *Sonata N° 4 para violín y piano en mi menor KV 304 (300c)*, Edit. Ernst Fritz Schmid, Walther Lampe y Karl Röhrig, G.Henle Verlag München.

Friedrich Kreisler, *Praeludium and Allegro para violín y piano en mi menor al estilo Pugnani*, Buenos Aires, B. Schott's Söhne, Ricordi Americana.

Aram Khachaturian, *Concierto para violín y orquesta en re menor Op.46*, Edit. David Oistrakh, New York City, International Music Company. (Reducción a Violín y Piano)

## *Anexos*



## Notas al Programa

1. Fantasía No. 1 para violín solo en Sib Mayor.

Georg Philipp Telemann (1681-1767).

Georg Philipp Telemann fue un compositor barroco alemán. Su fama fue muy extendida y sus obras igualmente conocidas y difundidas durante su época. Su obra es tan prolífica que no se sabe a ciencia cierta el número de sus composiciones. Viajó mucho a lo largo de su vida, realizando diferentes estudios musicales e incorporándolos en sus composiciones.

Las características más importantes de la forma fantasía, son una determinada composición con libertad y la impresión de una representación improvisada. La música “*per il violino senza basso*” era rara durante el siglo XVIII y sólo poco repertorio sobrevivió circunstancialmente, ya que la mayoría de los escritos fueron encontrados entre composiciones para teclado y no existen investigaciones que pudiesen dar información sobre aquellos violinistas destacados que probablemente tocaban *ex tempore* (a manera de improvisación).

En la Fantasía N° 1, Telemann explotó la habilidad violinística para mantener una melodía, a manera de *ex tempore*, al mismo tiempo que proporcionaba el acompañamiento o que sostenía varias melodías en contrapunto. Así pues, el compositor creó la impresión de un tejido polifónico saliendo de un solo instrumento.

2. Sonata N° 4 para violín y piano en mi menor KV 304 (300c)

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791).

Wolfgang Amadeus Mozart, fue un compositor austriaco. Nació en Salzburgo y es considerado como uno de los más grandes compositores en música clásica del mundo occidental.

La Sonata N° 4 en mi menor KV. 304 se encuentra entre las 6 sonatas de violín compuestas en 1778 por Mozart, con la dedicatoria a María Elisabeth, Princesa del Palatinado. Es posible que esta sonata la escribiera en tiempos en que su madre, Anna Maria Mozart, estuviera enferma y muriera en París. Cronológica y sentimentalmente, nos

tienta a asociar el impacto que estos eventos produjeron en él, y cómo influyó en el origen de su nuevo estilo, en el que manifiesta una mayor madurez artística y una gran sensibilidad.

Esencialmente, Mozart atribuye los mismos derechos a los dos instrumentos llenos de claridad, equilibrio y transparencia. La estructura de esta sonata es peculiar, ya que consta de sólo dos movimientos a diferencia de otras sonatas clásicas: un Allegro, en que el tema se muestra y desarrolla brevemente; y un segundo más pausado, empleando el Tempo di Menuetto, especialmente remarcable por su mágica sección central. Estos dos movimientos son un glorioso testimonio de la necesidad humana para expresarse, donde el compositor logra un consistente uso de materiales musicales para transmitir una secuencia de diferentes estados afectivos.

### 3. Praeludium and Allegro para violín y piano en mi menor al estilo Pugnani Friedrich Kreisler (1875-1962).

Fritz Kreisler fue un notable violinista y compositor estadounidense de origen austriaco. Considerado el mejor violinista del mundo durante la Primera Guerra Mundial, y como compositor nos legó una gran colección de bellas transcripciones y piezas de salón.

Kreisler afirmó que el *Preludio y Allegro* provenía de un manuscrito atribuido a Gaetano Pugnani (1731-1798), encontrado en un viejo convento del sur de Francia. Sin embargo, en 1935 Olin Downs, crítico del *New York Times*, buscó el manuscrito original sin resultado. A Downs, Kreisler le reveló que éste no existía y que en realidad esta pieza la había compuesto él. La noticia causó un gran revuelo social y muchos críticos atacaron a Kreisler por una supuesta falta de ética, como Ernest Newman del *Times* de Londres. Finalmente, el 8 de febrero de 1935, en el *New York Times* se publicó la siguiente aclaración: “escribí la obra en cuestión cuando era un joven artista, sin otro objetivo que el de enriquecer mis programas de concierto”.

Kreisler poseía la habilidad de crear obras que presentaran todas las características superficiales de un determinado estilo musical, por lo que las diferencias de estilo entre sus piezas y las obras originales de compositores barrocos, aparentemente no fueron notadas, o al menos no fueron señaladas en su momento. El engaño fue posible debido a que, durante

el período anterior a la Segunda Guerra Mundial, la musicología no estaba muy desarrollada, por lo cual se sabía muy poco acerca de la autenticidad de algunos autores de la música barroca.

#### 4. Concierto para violín y orquesta en re menor Op.46

Aram Khachaturian (1903-1978).

El realismo socialista fue una corriente estética cuyo propósito era llevar los ideales del comunismo al terreno del arte. Durante el gobierno de Iósif Stalin, se inauguró un período de represión y de conformidad absoluta, y por ello se hizo poco uso de las artes excepto como arma política: “el arte debe ser directo y sobre todo convencional, en un lenguaje que esté enraizado con las tradiciones folklóricas y populares”.

Los músicos rusos aceptaron en general, con resignación, las advertencias gubernamentales, teniendo que satisfacer a las autoridades empleando un lenguaje musical del pasado y sirviendo a la causa del Socialismo y de Rusia. No obstante, el gobierno durante el realismo soviético, favoreció el desarrollo de las vocaciones musicales, e incluso apoyó a la Unión de Compositores Soviéticos mientras se refugiaban de la Segunda Guerra Mundial, favoreciendo así a algunos compositores, entre ellos a Aram Khachaturian.

Aram Ilich Khachaturian fue un compositor soviético de origen armenio. Escribió una vez: “la música folklórica no es para mí un fin en sí misma, sino un medio para alcanzarlo”. Aceptó el estilo folklórico como suyo, no con el propósito expreso de crear un arte nacional, sino porque le servía para sus propósitos artísticos.

En el Concierto para violín, la intención del compositor fue crear una obra virtuosa que empleara el desarrollo sinfónico, además de que fuera comprensible para el público en general. Khachaturian tuvo éxito en lo que se propuso, ya que la armonía y el desarrollo sinfónico de este concierto son complejos, pero es fácil de entender y sus melodías se recuerdan fácilmente, debido a que su inspiración se encuentra en las melodías folklóricas armenias. Este Concierto fue terminado en 1940 y dedicado al gran violinista ruso David Oistrakh, quien asesoró a Khachaturian en la composición de la parte solista.

5. Tríos Huastecos para violín, jarana y huapanguera: Fandanguito, Huasanga  
Anónimo. Música Tradicional.

En los Tríos huastecos para violín, jarana y huapanguera, también denominados “huapangos”, la improvisación está implícita por parte del intérprete. Asimismo su temática y su interpretación son variables, ya que dependen de la región a la que pertenecen, desempeñando también un papel importante en la perpetuación de la tradición oral de la Huasteca.

En la Huasteca, a la fiesta del huapango también se le conoce como “fandango”. En ésta encontramos el baile zapateado, que es la representación del cortejo entre el hombre y la mujer, y que igualmente genera la percusión en el son huasteco, de ahí que la relación sea muy estrecha entre la música y el baile. También encontramos dentro de la fiesta el canto en falsete con temas de amor, muerte y naturaleza y por otro lado a la comida tradicional, acompañada de poesía y alegría.

El Fandanguito es uno de los sones más comunes y frecuentes en el fandango. También se le conoce como “rey de los sones”, y posiblemente esta denominación se deba a que fue el que le dio el nombre a dicha fiesta. Por su ornamentación y contrapunto se puede suponer que es un son descendiente de la música barroca. De acuerdo con la tradición oral de la Huasteca, este son daba la señal para suspender la música del huapango y para que los trovadores comenzaran a declamar. Lo cierto es que con el paso del tiempo, esta forma poética cayó en desuso, mientras que en otras regiones creció y se fortaleció.

La Huasanga, por su complejidad y su contrapunto es conocida como “son bravo”, ya que este tipo de son es comúnmente utilizado durante el climax del fandango. El nombre de Huasanga o Guasanga se dice que proviene de un africanismo, o del término guasa (broma), porque el falsete hace alusión a la risa. Las coplas son cantadas de corrido y se requiere de una gran experiencia y virtuosismo para su ejecución.