



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE  
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

**OPCIÓN DE TITULACIÓN**

**“NOTAS AL PROGRAMA”**

**“EL VIRTUOSISMO EN EL VIOLÍN”**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
LICENCIADO INSTRUMENTISTA EN VIOLÍN

**PRESENTA**

**AUGUSTO CÉSAR ALARCÓN JIMÉNEZ**

Asesor:

Dr. Felipe Ramírez Gil

México Distrito Federal, 21 de noviembre de 2010



## AGRADECIMIENTOS

En primer lugar doy Gracias a Dios por darme la oportunidad de realizar este trabajo que va a ser para crecer como intérprete y así saber cómo guiar a quienes les pueda dar algún consejo.

Les agradezco a mis señores padres por haberme apoyado desde el principio que comencé el estudio de la música y que estuvieron al pendiente porque siguiera en este camino que elegí desde niño y a mi hermano Héctor por aguantar el rechinido del violín. Le agradezco especialmente a mi señora madre por su amor, paciencia y dedicación que siempre me ha dado, dejando muchas cosas por estar cuando más la he necesitado.

Agradezco mucho a mi novia Amalia por el apoyo que me brindó y me brinda día a día para lograr todas las metas que en la vida hemos pasado, por su paciencia y actitud siempre positiva pese a las circunstancias, por sus enseñanzas de la vida misma y su manera tan bella de tratarme y cuidarme.

Le agradezco a la señora Estela por su amistad en este tiempo en que he podido conocerla.

Les agradezco a mis asesores tanto de violín el Mtro. Arón Bitrán como de las notas al programa el Doctor Felipe Gil Ramírez por la guía recibida para realizar el mejor de mis esfuerzos. Quiero también agradecerle a la Mtra. Viktoria Horti por haberme dado clases durante el nivel propedéutico de mis estudios.

También agradezco a los amigos que de manera directa o indirecta me apoyaron en la realización de éste proyecto como son: Rubén y Ángeles. Les agradezco a todos y cada uno de los amigos y amistades que en algún momento me han apoyado y ayudado, los que en el pasado me enseñaron a tratar la música con respeto, a los que me enseñaron que no hay que dejar los sueños de lado y siempre hay que ir tras ellos sin flaquear en ningún momento.

Le agradezco mucho a Alfredo Reyes por ser mi maestro de violín y tener la forma de poder aprender de él un poco de lo mucho que sabe del violín y la música, también por compartir con su esposa Svetlana y su hijo Alfredo momentos gratos después de clase.

Le agradezco al capitán Portillo por los permisos que me cedió para poder estar en las revisiones de las notas.

## INDICE

Introducción.....4

1. Partita No. 2 Johann Sebastian Bach  
 en re menor BWV 1004 “Chacona” (1685-1750)

1.1. Contexto histórico.....6

1.2. Aspectos biográficos.....14

1.3. Análisis Musical.....21

1.3.1 Análisis Armónico.....23

1.4. Sugerencias técnicas e interpretativas.....27

2. Sonata No. 3 “Balade” op. 27 Eugene Ysaÿe  
 Lento Molto sostenuto (1853 – 1750)

2.1. Contexto histórico.....28

2.2. Aspectos biográficos.....29

2.3. Análisis Musical.....33

2.4. Sugerencias técnicas e interpretativas.....37

3. Capricho No. 20	Nicoló Paganini.
en Re mayor op. 1	(1782 - 1840)
3.1. Contexto histórico.....	38
3.2. Aspectos biográficos.....	40
3.3. Análisis Musical.....	44
3.4. Sugerencias técnicas e interpretativas.....	48
4. Concierto para violín y Orquesta	Peter. I. Tchaikovsky
en Re mayor op. 35	(1840 - 1893)
4.1. Contexto histórico.....	49
4.2. Aspectos biográficos.....	51
4.3. Análisis Musical.....	57
4.4. Sugerencias técnicas e interpretativas.....	66
Conclusiones.....	68
Anexo 1.....	69
Bibliografía.....	71

## INTRODUCCIÓN

En la historia de la música ha habido casos especiales de músicos que han realizado grandes proezas como componer con una gran maestría a temprana edad o ser ejecutantes de su instrumento a un nivel muy alto llegando a ser considerados como genios o virtuosos.

El presente trabajo tiene como fin el presentar algunos compositores que lograron un perfeccionamiento en su área. Con respecto a J.S. Bach expondré la obra llamada Chacona perteneciente a la partita No. 2 en re menor que es el punto más alto de la técnica violinística que en aquella época había, siendo Bach un organista, violinista, violista y compositor prolífico y virtuoso nos dejó un legado importante; Así también presentaré la sonata No. 3 “Balada” de E. Ysaÿe del cual no se sabe más allá de las composiciones de estas sonatas y pasando por alto que también fue un violinista virtuosos, el capricho No. 20 de N. Paganini es un claro ejemplo del virtuosismo que se llegó a alcanzar y el Concierto para violín y orquesta de P. I. Tchaikovsky es una muestra del grado de maestría que este compositor tuvo respecto al violín, haciendo un análisis de la época en que vivieron y las circunstancias que de alguna manera influyeron directa o indirectamente en la creación de tales obras.

El título del proyecto hace referencia al grado de ejecución e interpretación que cada una de las obras conlleva, desde el conocer parte de la vida del compositor hasta los recursos técnicos que se necesitarán para lograr una interpretación lo más cercana posible a lo que cada compositor quiso plasmar en su obra, por eso que haya propuesto estos cuatro compositores con el fin de conocer más de su obra y de cómo las composiciones con el fin de conocer más de su obra y de cómo las composiciones para violín han evolucionado siempre en pro del instrumento.

Nombre del Alumno: Augusto César Alarcón Jiménez

Para obtener el Título de Instrumentista - Violín

**Partita No. 2**

J.S. Bach

**En re menor BWV 1004**

(1685-1750)

Ciacona

**Sonata No. 3 “Balade” op. 27**

E. Ysaÿe

Lento molto sostenuto

(1853 – 1931)

**Capricho No. 20**

N. Paganini

En Re mayor op. 1

(1782 – 1840)

**Concierto para violín y orquesta**

P. I. Tchaikovsky

**En Re mayor op. 35**

(1840 – 1893)

Allegro moderato

Canzonetta. Andante

Finale. Allegro vivacissimo

## 1.1 CONTEXTO HISTORICO

## BARROCO

El siglo XVII en Europa fue determinante en los aspectos sociopolíticos, históricos así como en el arte desde una Contrarreforma hasta un estilo nuevo de composición ya fuere en la escultura, pintura o música etc. En diferentes partes se manifestó este nuevo movimiento el cual trajo como consecuencia la creación de monumentos dedicados al Rey “Sol”, atrayendo a la gente a la religión por medio del sufrimiento humano y dedicando grandes obras maestras de la música a Dios. Por mencionar un poco de este tipo de cambios y creaciones podemos comentar un poco del “Rey Sol” o también conocido como Luis XIV. Su figura fue un pilar en que descansaba el estado, era la personificación de Francia. Fue rey de nombre por más de medio siglo y de hecho por más de 40 años, su código de etiqueta creó modales “a la gran manera” y en todos los sentidos el gran señor.

El éxito de este sistema de centralización se advierte en la lista de realizaciones positivas, la iglesia formó parte de un estado en vez del estado parte de la iglesia. Respecto a las artes, su alianza con el absolutismo significó que eran útiles como instrumentos de propaganda, factores en la reafirmación del poder y prestigio nacional y medios de reforzar la gloria de la corte, impresionar a los dignatarios visitantes y estimular la exportación. La fundación de la Academia de la Lengua y la Literatura en 1635, de la Real Academia de Pintura y Escultura en 1648 y de otras ulteriores permitió a Boileau dominar el campo de las letras, a Lebrun el de las artes visuales y Lully el de la música. La adaptación del sol como su símbolo fue natural y motivos como el dorado y el bronceado fueron empleados con generosidad en el decorado de sus palacios. La vida del “Rey Sol” era de pompa continua en que cada hora tenía su actividad, traje, elenco y auditorio adecuados.

En este periodo surge la llamada “Clase burguesa” la cual se fue abriendo paso mediante el esfuerzo logrando consolidarse como una base económica de este periodo, pequeños comerciantes lograron prosperar creciendo significativamente. En las casas se comienza a tener más cuidado en la educación de los individuos complementando con arte, aprendiendo a tocar algún instrumento musical. Los profesionistas se convierten en un eslabón de la sociedad volviéndose indispensables en su materia, colocándose un escalón más dentro de esta sociedad creciente. Este periodo de gran auge que

predominó entre el 1600 llegando aproximadamente al 1750 es conocido como el “Periodo Barroco”.

Surge en Italia durante el siglo XVI y se fue ampliando hacia la mayor parte de Europa. Durante mucho tiempo el término barroco tuvo el significado de recargado, desmesurado e irracional, hasta que posteriormente fue revalorizado a fines del siglo XIX por Jacob Burckhardt y luego por Benedetto Croce y Eugenio d’Ors. Proviene de la palabra portuguesa “barroco” (que en español sería “barrueco”), que significa “perla de forma irregular” o “joya falsa”.

Cada una de las Bellas Artes tiene representantes en este movimiento cultural:

En música sobresalen Antonio Vivaldi y Johann Sebastian Bach, en literatura española se encuentran Luis de Góngora y Francisco de Quevedo y Villegas, en la literatura en español americano destaca principalmente Sor Juana Inés de la Cruz, en pintura italiana están Pietro da Cortona, Caravaggio, y los Carracci, en la escultura italiana el exponente más célebre del barroco es Bernini, en la escultura mexicana, destacó Jerónimo de Balbás, en la arquitectura Bernini y Borromini.

## **Arquitectura**

La arquitectura barroca se desarrolla desde el principio del siglo XVII hasta dos tercios del siglo XVIII. En esta última etapa se denomina estilo rococó. Se manifiesta en casi todos los países europeos y en lo que eran por aquel entonces los territorios de España y Portugal en América. Juega un papel muy importante. Hace falta aclarar que el paradigma de este estilo se halla en la megalomanía de Luis XIV, con las reconstrucciones de Versalles. Los materiales propicios de construcción en la arquitectura barroca son los materiales pobres sin ningún valor aun así viendo la sensación de monumentalidad y majestuosidad de la arquitectura barroca. La arquitectura se convierte en un marco idóneo que acoge la plástica pictórica y escultórica, y las integra en un todo unitario. El espacio arquitectónico se convierte en theatrum sacrum en el que pintura y escultura sonelementos de la representación.

Uno de los rasgos más característicos de la arquitectura barroca es el gusto por lo curvilíneo; las formas se hacen onduladas, los muros y los entablamentos se alabean y dinamizan, los frontones se parten y resuelven en curvas y contra curvas hasta la

completa desaparición de las normas y proporciones clásicas, otro de los rasgos característicos del Barroco: la interdependencia de las unidades del edificio en un todo coherente, dotado de unidad interior y exterior.

La luz es un elemento importantísimo en la arquitectura barroca, al realzar la movilidad de los edificios y multiplicar los ángulos de perspectiva y el dinamismo de las formas; los arquitectos barrocos estudian cuidadosamente sus efectos en fachadas e interiores, y si complacen en lograr efectos ópticos ilusionistas a base de luces indirectas que se proyectan en los interiores a través de claraboyas ocultas.

En el Barroco se contraponen elementos arquitectónicos utilizándolos con cierta libertad e individualidad. No se pierde la armonía sino la perspectiva renacentista, que abarca el espacio del espectador. El grandiosismo es una cualidad típica Barroca que está claramente reflejada en la Plaza de San Pedro. Los arcos se utilizan de formas variadas y las cúpulas son el elemento por excelencia del arte Barroco.

La arquitectura barroca nació en Italia y su evolución puede distinguirse en tres etapas. La anterior a Bernini (1580-1624 aproximadamente), la del pleno barroco de Bernini, Borromini y Pozzo, y el barroco setecentista, que dura hasta mediados del siglo XVIII, cuya figura destacada es Felipe Juvara (1676-1736).

## **Escultura**

La escultura barroca se desarrolla a través de las creaciones arquitectónicas, sobre todo en estatuas y también en la ornamentación de ciudades en plazas, jardines o fuentes. En España también se manifestó en imágenes religiosas talladas en madera, en la llamada imaginería (que era el arte de tallar imágenes religiosas) que esperaba despertar la fe en el pueblo. La escultura barroca representa tipos inspirados en la vida cotidiana y estados anímicos variados, reflejados en todo su esplendor.

El realismo barroco se acentúa en España con la búsqueda de la expresión ante todo, y el desdén de toda norma o limitación, tanto en la mezcla de distintas artes como en la utilización de los materiales. Una importante faceta técnica es una meticulosa precisión con que escultores, con la ayuda de especialistas en la materia, atendían a la pintura de la carne (encarnado) sobre sus tallas, hasta obtener una sensación de realismo que, con frecuencia, resulta sobrecogedora.

Durante el Barroco la pintura adquiere un papel prioritario dentro de las manifestaciones artísticas, siendo la expresión más característica del peso de la religión en los países católicos y del gusto burgués en los países protestantes.

Se desarrollan nuevos géneros como los bodegones, paisajes, retratos, cuadros de género o costumbristas, así como se enriquece la iconografía de asunto religioso. Existe una tendencia y una búsqueda del realismo que se conjuga con lo teatral y lo efectista. Al igual que la escultura, la pintura barroca es profundamente naturalista. Los pintores de este periodo se inspiraron constantemente en la realidad. Toda la gama de tipos humanos hasta llegar a los más vulgares, feos o deformes, atraen su atención. No vacilan en representar personajes harapientos o lastimosos, o incluso contrahechos, en toda su crudeza.

En oposición al arte renacentista, que normalmente mostraba el momento anterior a ocurrir cualquier acontecimiento, los artistas barrocos elegían el punto más dramático, el momento en que la acción estaba ocurriendo. El arte barroco pretendía evocar la emoción y la pasión en lugar de la tranquila racionalidad que había sido apreciada durante el Renacimiento.

El retrato adquiere también singular importancia y se enriquece de mil matices: el artista expresa el fondo psicológico de sus personajes en toda su variedad y riqueza sin idealizarlos, aunque, eso sí, revistiéndolos en muchos casos de soberbia elegancia. Se generaliza el retrato de cuerpo entero y se crea, de forma definitiva el retrato en grupo. La iconografía cristiana se enriquece, aparece la Inmaculada y se comienzan a pintar escenas alegóricas del Santísimo Sacramento. Las historias de Santos comienzan a ser más representadas.

Algunos de los más reconocidos pintores barrocos son: Los Carracci; Guido Reni (1575-1642); Francesco Barbieri, el Guercino (1591-1666); Domenico Zampieri, el Domenichino (1581-1641); Francesco Albani (1578-1660); Giovanni Lanfranco (1582-1647); Pietro da Cortona (1596-1669); Lucas Jordán (1634-1705) o Andrea Pozzo (1642-1709), todos ellos de la escuela italiana. Cabe destacar entre ellos a Michelangelo Merisi, Caravaggio (1573-1610), cuya fuerza pictórica y su originalidad le hacen ser el mayor representante de la pintura barroca. Sitúa en primer plano el problema de la luz, iniciando una de las conquistas más grandes de la pintura barroca.

La luz se proyecta sobre la forma con violencia y su contraste con la sombra es brusco e intenso, es a esto a lo que se le llama tenebrismo.

### **Teatro**

En el teatro barroco tiene lugar una revolución de la escena cuyo protagonista fue Lope de Vega, creador de una fórmula teatral, la comedia nacional, que satisfizo los gustos del pueblo. Entre la concepción de que el teatro debe tener una enseñanza, Lope de Vega defiende que el fin principal es deleitar al público. Caracterizado por: División de la obra en tres tomos o jornadas, frente a los cinco del teatro clásico. Mezcla de elementos trágicos y cómicos. Ruptura de las unidades de tiempo y lugar. La acción dramática se desarrolla en varios días y en diversos lugares. Métrica adaptada a las situaciones. Decoro expresivo. Personajes nobles y plebeyos. Temas: honor y amor.

### **Música**

La música del periodo barroco es el estilo musical, relacionado con la época cultural europeahomónima, que abarca desde el nacimiento de la ópera en el siglo XVII (aproximadamente en 1600) 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 el monumental desarrollo de la armonía tonal, que la diferencia profundamente de los anteriores géneros modales. El estilo llamado Barroco musical se caracteriza por el género vocal *recitativo*, en el cual el ritmo de la palabra determina el discurso melódico y por un auge de la música instrumental 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. En esta época se desarrollan la *sonata*, el *concerto grosso* y el ballet francés.

Una característica importante fue que los detalles del arte en el Barroco no se aplicaron a la música. 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.

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.

### **El Barroco temprano (1600-1650 aprox.)**

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* 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.

La *seconda prattica*, un subgénero de monodia acompañada, esto es, una o varias voces solistas y bajo continuo, caracteriza la música de este período. Se trata de una de las épocas musicales más largas, fecundas y revolucionarias de la música occidental, así como la más influyente.

### **El Barroco medio (1650-1700 aprox.)**

El Barroco medio es el lapso comprendido entre 1650 y 1700 (aprox.); en él sobresalieron entre otros los compositores Jean-Baptiste Lully (1632-1687) y Henry Purcell (1659 - 1695), en Francia e Inglaterra respectivamente y su contemporáneo alemán Johann Pachelbel (1653 - 1706).

### **El Barroco tardío (1700-1750 aprox.)**

El Barroco tardío se sitúa entre 1700 y 1750 (aprox.) 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.

### **El auge de la música instrumental**

La música instrumental, que en la época anterior dio el primer asomo en la música académica, tiene un auge sin precedentes en los siglos XVII-XVIII; por primera vez en la historia, la música vocal e instrumental están en plena igualdad.

La música instrumental alcanzó su primera madurez, hay un gran florecimiento en géneros, técnicas, intérpretes y compositores que se acercaban a un profundo conocimiento de los instrumentos.

El cultivo de la música puramente instrumental llevó a un importante desarrollo de la técnica, al servicio de una fuerte expresión emocional. Se destacó el caso del violinista Arcangelo Corelli quien, según el testimonio de François Ragueneau, cuando tocaba en público "perdía el dominio de sí mismo", tenía los ojos enrojecidos y, pese a todo esto, lograba expresarse a la perfección.

### **Sonata, Cantata, Toccata**

La sonata barroca —que no debe ser confundida con la sonata clásica de forma sonata— denota una composición para uno o dos instrumentos de cuerda o viento y bajo continuo, dividida en tres o cuatro movimientos de carácter contrastante, habitualmente allegro-adagio-allegro (*sonata da camera*) o adagio-allegro-adagio-allegro (*sonata da chiesa*). La alternativa contrastante de movimientos sucesivos es herencia de la suite o serie de movimientos de danza, que habitualmente alternaban una danza baja o de paso, más lenta —como la pavana— con otra alta o de salto, más rápida —como la gallarda.

De un modo equivalente a la sonata, la cantata es una composición para canto solista y bajo continuo, cuya estructura habitual es *recitativo-aria da capo*. El equivalente en la música para instrumentos de teclado es la toccata.

También aparecen intérpretes virtuosos que por su gran destreza técnica explotan al máximo el instrumento, como Johann Sebastian Bach y Dietrich Buxtehude en el caso del órgano; Domenico Scarlatti, Jean Philippe Rameau y François Couperin al clavecín; Gottfried Reiche a la trompeta; y Antonio Vivaldi, Arcangelo Corelli y Giuseppe Torelli en el violín.

### **La Triosonata o sonata en trío**

La heredera del género polifónico renacentista y la principal forma de cámara del Barroco es una sonata para dos instrumentos agudos (frecuentemente violines), uno bajo y el continuo, (el clavecín en la sonata *da camera* y el órgano en la sonata *da chiesa*) que era el encargado de completar las armonías, de modo que la triosonata requiere cuatro

ejecutantes, pues la línea del bajo era interpretada por la viola de gamba, el bajón o un instrumento similar y el continuo doblaba esta línea y realizaba el "relleno armónico". Se destacan las obras de Corelli, Pergolesi, Sammartini, Händel, Buxtehude y Bach.

### **El concerto grosso**

A mediados del siglo XVII se convierte en el género instrumental más típico de la época. A diferencia de la música de cámara, cada parte es ejecutada por más de un instrumento, como ocurre típicamente en la orquesta. La ejecución a *tutti* alterna con pasajes a *solí* a la manera de la tríosónata.

## 1.2 ASPECTOS BIOGRAFICOS

**J. S. BACH**

**(1685-1750)**

**Johann Sebastian Bach (Eisenach, Turingia, 21 de marzo de 1685 – Leipzig, 28 de julio de 1750)**

Johann Sebastian nació el 21 de marzo de 1685. La fecha de su nacimiento corresponde al calendario juliano, pues los alemanes aún no habían adoptado el calendario gregoriano, por el cual la fecha corresponde al 31 de marzo.

Su madre, María Elisabetha Lämmerhirt, murió cuando él tenía nueve años de edad, y su padre falleció al año siguiente, huérfano fue a vivir y estudiar con su hermano dieciséis años mayor, Johann Christoph Bach, organista en Ohrdruf. Allí copiaba, estudiaba e interpretaba música; aprendió teoría musical y composición, además de tocar el órgano, y aparentemente recibió valiosas enseñanzas de su hermano, que le adiestró en la interpretación del clavicordio. J.C. Bach le dio a conocer las obras de los grandes compositores del Sur de Alemania de la época, como Johann Pachelbel (que había sido maestro de Johann Christoph) y Johann Jakob Froberger, y de los franceses, como Jean-Baptiste Lully, Louis Marchand y Marin Marais, así como del clavecinista italiano Girolamo Frescobaldi.

**Período de Weimar a Mühlhausen (1703–1708 aprox.)**

En enero de 1703, después de terminar los estudios, Bach logró un puesto como músico de la corte en la capilla del duque Johann Ernst III, en Weimar, Turingia. Durante sus siete meses de servicio en Weimar, su reputación como organista se extendió. Se le invitó a inspeccionar y dar el concierto inaugural en el flamante órgano de la iglesia de San Bonifacio de la cercana ciudad de Arnstadt. En agosto de 1703, aceptó el puesto de organista en dicha iglesia, con obligaciones ligeras, un salario relativamente generoso y un buen órgano nuevo y afinado. Se estima que fue entonces cuando compuso su conocida obra Toccata y fuga en re menor. Por esa etapa viaja a la ciudad de Lübeck a escuchar al gran maestro Dietrich Buxtehude. Le ofrecieron un puesto mejor pagado como organista en la iglesia de St. Blasius (San Blas, Divi Vlasi) de Mühlhausen, Turingia. Su estancia en la ciudad terminaría el mismo año, cuando le fue ofrecido un puesto mejor en Weimar.

### **Período en Weimar (1708–1717 aprox.)**

El puesto de concertino, un excelente salario y la posibilidad de trabajar con músicos profesionales fueron motivo suficiente para dejar su puesto en Mühlhausen. Después dejará este puesto y viajará a Köthen a solicitud del príncipe Leopoldo de Anhalt-Cöthen.

### **Köthen (1717–1723 aprox.)**

En esta ciudad el príncipe Leopold de Anhalt-Cöthen contrató a Bach como Maestro de capilla. La mayoría de las obras de Bach de este período fueron profanas. Como ejemplo están las Suites orquestales, las seis Suites para violonchelo solo y las Sonatas y partitas para violín solo. El 7 de julio de 1720, mientras Bach estaba de viaje con el príncipe Leopold, la tragedia llegó a su vida: su esposa, Maria Bárbara Bach, murió repentinamente. Algunos especialistas señalan que en memoria de su esposa compuso la Partita para violín solo nº 2 BWV 1004, en especial, su última sección, la Chacona.

### **Leipzig (1723–1750 aprox.)**

Bach fue contratado por los monárquicos, en particular por el alcalde de aquella época, Gottlieb Lange. Coincidiendo con el nombramiento de Bach, a la facción de la ciudad-estado se le otorgó el control de la Escuela de Santo Tomás, siendo requerido para varios compromisos con respecto a sus condiciones de trabajo. En un sorprendente arranque de creatividad, escribió más de cinco ciclos de cantatas anuales durante sus primeros seis años en Leipzig (dos de los cuales aparentemente se han perdido). En 1747 llegó a ser invitado a la corte de Federico II el Grande en Sanssouci, donde uno de sus hijos, Carl Philipp Emanuel, estaba al servicio del monarca como clavecinista de la corte en donde al pedirle que realizara unas improvisaciones con un tema escogido por el propio Federico II, más adelante Bach le manda de regreso la obra que hoy se conoce con el nombre de “Ofrenda Musical”.

Bach murió de apoplejía el 28 de julio de 1750 después de una intervención quirúrgica fracasada en un ojo, realizada por un cirujano ambulante inglés llamado Taylor. Se fue quedando ciego hasta perder totalmente la vista y pocas horas antes de fallecer la recuperó, para después morir.

## **Composiciones.**

La obra de Bach, se puede dividir en tres grandes períodos bien diferenciados, marcados por las influencias y la asimilación de los estilos de su época, desarrollo, búsqueda y la evolución de su estilo personal, que en los años 1713 y 1739/1740 son capitales para la evolución de su estilo.

El primer período, el de aprendizaje y estudio, va desde 1700 hasta 1713 (aprox.), estando ya en Weimar. En este período, que está centrado en la música para clave y órgano y cantatas sacras, asimila y supera la música alemana del siglo XVII y principios del XVIII en el ámbito instrumental y vocal religioso, además de Frescobaldi y algunos músicos franceses del siglo XVII.

El segundo período, el de maestría, empieza en 1713, en Weimar, y acaba en 1740 (aprox.), afincado ya en Leipzig. En este período, después de haber asimilado y superado completamente el estilo alemán del periodo anterior, a partir de 1713 asimila y es influenciado por la música italiana de finales y primer cuarto del siglo XVIII, cuando, tomando y sintetizando las características del estilo italiano (claridad melódica y dinamismo rítmico) y del estilo alemán (sobriedad, contrapunto complejo y textura interna), logra hacer su estilo personal inconfundible, adaptable perfectamente a todos los géneros y formas de su tiempo menos el género de la ópera. En Leipzig y Köthen, ya forjado su estilo personal, adquiere un dominio técnico cada vez más profundo conforme pasa el tiempo.

El último período de su música va desde la publicación de Clavier- Übung III en 1739 y acaba con la muerte del compositor en 1750, componiendo el Arte de la Fuga. En este período, se centra significativamente en la música instrumental, y su estilo personal se vuelve más contrapuntístico, con una leve influencia de la nueva música galante naciente en aquellos momentos.

## **Música vocal.**

La música vocal de Bach, que ha llegado hasta nuestros días, se manifiesta en 525 obras, aunque sólo se han conservado 482 completas. La componen:

224 cantatas, 10 misas, 7 motetes, 2 Pasiones completas (de la BWV 247, la de San Marcos, sólo existe el Libreto, y la BWV 246, la de San Lucas, es apócrifa), 3 oratorios, 188 corales, 4 lieder, 1 quodlibet, 58 cantos espirituales.

Toda su música vocal es semirreligiosa —sólo 24 cantatas, 4 lieds y 1 quod líbet son profanos— y está compuesta en el seno de la Iglesia luterana alemana, donde era una tradición muy fuerte.

### **Música instrumental**

De la música instrumental de Bach se conservan 227 piezas para órgano, 189 piezas para clavecín, 20 para instrumentos a solo, 16 para cámara, 30 orquestales y 18 especulativas. En total son 494 las obras instrumentales completas, que se reparten en:

7 canon para diversos instrumentos, 2 sinfonías orquestales, 4 suites orquestales, 24 conciertos para teclado, violín, flauta solistas y orquesta, 16 sonatas para violín, flauta y viola da gamba solistas y teclado o bajo continuo, 17 suites y partitas para violín, laúd, violonchelo y flauta a solo, 1 fuga para laúd, 2 obras teóricas especulativas para diversos instrumentos (El arte de la fuga (BWV 1080) y la Ofrenda musical (BWV 1079)), 9 sonatas en trío para órgano, 26 preludios, tocatas, fantasías y fugas para órgano, 10 fugas, fantasías y preludios sueltos para órgano 1 ejercicio para pedal para órgano, 1 pasacalle y fuga para órgano, 1 canzona, allabreve, aria y pastoral para órgano 6 conciertos para órgano solo, corales para órgano, 3 partitas-corales para órgano, 1 variación canónica para órgano, 30 invenciones y sinfonías para clavecín, 4 dúos para clavecín, 27 suites y partitas para clavecín, 3 minuetti para clavecín, 56 preludios, fantasías y fuga o fughettas para clavecín, 34 tocatta, preludios y fugas sueltas para clavecín, 4 sonatas para clavecín, 18 conciertos para clavecín solo, 3 arias con variaciones, 2 caprichos para clavecín y 1 applicatio para clavecín.

La instrumentación de Bach es típica del barroco de la primera mitad siglo XVIII, incluyendo instrumentos modernos para su época, o antiguos, que después de 1750 caerían en desuso.

Toda su obra está destinada básicamente para siete instrumentos: órgano, clavecín, cuerdas, violín y flautas (dulce y traversa), la voz humana y el coro. Otros instrumentos que tienen menor importancia en aparición como la trompeta, laúd, fagot, corno, timbal,

oboe y otros, son testimoniales, estando destinados únicamente a un número muy reducido de obras.

Como todo compositor del barroco, dirigía sus obras desde el clavecín u órgano cuando interpretaban sus piezas más de un instrumento solista, y componía basado en ellos todas sus obras, de manera que la importancia de estos dos instrumentos se acentuó todavía más en la producción bachiana. También solía dirigir la orquesta tocando simultáneamente la viola.

Violín solo: Las obras son las tres Sonatas y partitas para violín solo BWV 1001-1006. Escritas en Köthen en 1720, estas obras son uno de los ejemplos cumbres de este instrumento, donde una polifonía muy refinada, técnica y virtuosismo componen pasajes muy memorables, como la célebre chacona de la partita 2.

El violín consta y tiene notable papel en la música de cámara, en la especulativa, en la vocal religiosa y en la vocal profana. En la música de cámara, el violín, al igual que en el caso del clave, hace un papel novedoso en las 6 Sonatas para clave y violín BWV 1014-1019, una de las cimas de la música de cámara del siglo XVIII y una de las obras más queridas e interpretadas por su propio autor e hijos.

Entre las características sobresalientes de Bach se encuentra su dominio de complejos e ingeniosos contrapuntos. Llevó a su culminación el género de la fuga en su obra El clave bien temperado, que consiste en 48 preludios y fugas, un preludio y una fuga para cada tonalidad mayor y menor. Otro trabajo importante es El arte de la fuga, que quedó inconcluso, al morir mientras lo componía. Compuesto con la idea de que fuese un conjunto de ejemplos de las técnicas del contrapunto, El arte de la fuga consta de 14 fugas con diferentes formas, pero todas con el mismo tema básico.

También revisten gran interés sus conciertos, que compuso basándose en la forma de los conciertos de Antonio Vivaldi. Así, por ejemplo, los Conciertos de Brandeburgo se caracterizan por estar dedicados cada uno de ellos a un grupo diferente de instrumentos solistas. Bach escribió mucha de su música para la Iglesia luterana.

En particular sus cantatas fueron compuestas para los cultos dominicales, y sus Pasiones para las ceremonias de viernes Santo. Además de las ya citadas, otras de sus obras célebres son las Suites para orquesta, las Suites para violonchelo, los Conciertos para violín y la Misa en si menor.

El registro o catálogo de sus obras, que abarca en total 1127 obras, fue elaborado por Wolfgang Schmieder en 1950, después de la Segunda Guerra Mundial. Se conoce por las siglas "BWV", que significan *Bach Werke Verzeichnis* o Catálogo de las obras de Bach. El catálogo es un sistema de numeración usado para identificar las obras de Johann Sebastian Bach. A diferencia de otros catálogos que están ordenados cronológicamente, el de Schmieder está clasificado por tipo de obra de la siguiente forma:

1-200: Cantatas religiosas

201-215: Cantatas profanas

216-224: Otras cantatas

225-231: Motetes

232-242: Misas

243: El Magnificat

244-247: Pasiones

248-249: Oratorios

250-438: Composiciones corales

439-524: Lieder y arias

525-771: Obras para órgano

772-994: Obras para clavecín

995-1000: Obras para laúd

1001-1013: Obras para solistas instrumentales

1014-1040: Música de cámara

1041-1071: Conciertos

1072-1080: Obras de contrapunto (es decir, cánones y otros)

1081-1127: Obras encontradas después de 1950

Por esta razón, un número BWV menor no indica una obra cronológicamente temprana. También existe el catálogo elaborado por Christoff Wolff, de menor difusión. Cronología de su resurgimiento póstumo 1801, primera impresión de “El clave bien temperado”, (*Das wohltemperierte Klavier*); 1829, uno de los genios musicales del romanticismo, Félix Mendelssohn, rescató del olvido la Pasión según San Mateo y la interpretó, iniciando una senda que acabaría con el reconocimiento, redescubrimiento y el acercamiento de la música del genio al resto del mundo, rescatándola del olvido que tenía el gran público desde la muerte de Bach.

### 1.3 ANALISIS MUSICAL

#### CHACONA EN RE MENOR DE J. S. BACH

La chacona es una obra que se basa en tema con variaciones, es similar a la pasacaglia que se basa en el uso de progresiones en acordes y tiene el ritmo de una danza.

Se dice que la chacona llego de Latinoamérica importada por España e Italia.

Esta en compás ternario y por lo general en tono mayor con una base de acordes (I-V-IV-V) que hacían el papel de ostinatos melódico-armónicos sobre el cual se realizan una serie de variaciones.

En 1627 aparecen las primeras composiciones escritas ya como una chacona, uno de los primeros autores en mencionarla como tal fue Frescobaldi en su obra titulada "Partite sopra ciaconna" compuesta para el teclado.

A diferencia de las chaconas escritas para la guitarra que estaban basadas en acordes registradas en libros españoles en el siglo XVII aproximadamente, las chaconas compuestas para el teclado hicieron uso mas del contrapunto y un ostinato un poco mas elaborado.

En Francia la chacona era mucho mas tranquila que la compuesta en España, se presentaba en tipo Rondo con la reaparición de la primera sección como un estribillo después de unas coplas que pueden realizar modulaciones o hasta cambiar el material de la primera parte.

Mas adelante las chaconas comenzaron a utilizarse de manera mas instrumental utilizando los modelos de variación y de rondo logrando gran alcance en Inglaterra, Alemania y Austria.

El ostinato adopto un diseño de ocho compases que varios compositores utilizaron como: Purcell, Haendel y Gottlieb Muffat por mencionar algunos.

J. S. Bach adoptó este modelo de chacona logrando dejar escrita la Chacona de la partita número 2 en Re menor.

Esta chacona de J. S. Bach ha sido desde la época del compositor y hasta nuestras fechas una pieza de renombre, tanto, que es incluida en los concursos internacionales de violín.

Es considerada una pieza virtuosa en todos sus aspectos pues presenta el gran desarrollo que la técnica del violín había alcanzado hasta ese momento, es una de las composiciones de mayor trascendencia en el ámbito musical.

Según los teóricos mencionan que la obra fue compuesta después del fallecimiento de la esposa de J. S. Bach llamada Maria Bárbara por lo que la han llegado a considerar un lamento o tombeau. No se sabe a ciencia cierta que tan verdadera sea esta afirmación, lo que si se esta seguro es el grado de importancia que la obra tiene en nuestra actualidad.

Es una obra única dentro del repertorio para violín y en especial para violín solo, la chacona tiene una duración aproximada de 15 minutos, que es mas de lo que los 5 movimientos juntos suman, basada en un tema de 8 compases y derivando 32 variaciones la hacen única en su genero.

Grandes compositores la han usado de modelo a tal grado que la han transcrito a diversos instrumentos como las que han hecho para el piano tanto Ferruccio Busoni, como Brahms en su transcripción para la mano izquierda, una transcripción para la guitarra de Andrés de Segovia, para piano y violín por Schumann, existe una transcripción para órgano y orquesta realizada por el director Leopold Stokowsky, así como estos ejemplos podemos encontrar muchos mas lo que nos da una idea de la grandeza y alcance de esta Chacona compuesta por J. S. Bach.

### 1.3.1. ANALISIS ARMONICO

La Chacona en re menor de Bach esta formada por 256 compases los cuales se dividen a su vez en tres partes, una en modo menor formada por ocho compases que son el tema mas 124 compases, una segunda parte que esta en modo mayor que consta de 76 compases y una tercera parte en modo menor formada de 48 compases.

El tema consta de 8 compases y las variaciones también están ordenadas de la misma manera de 8 compases excepto las variaciones 15, 19 y 29 (Ver ejemplo 1, 2, 3) que solo están formadas por 4 compases que a continuación se muestran:

Ejemplo: 1 Variación 15 de la Chacona en re menor de J. S. Bach para violín solo.

Ejemplo 2: Variación 19 de la Chacona en re menor de J. S. Bach para violín solo.

Ejemplo 3: Variación 29 de la Chacona en re menor de J. S. Bach para violín solo.

El esquema armónico empleado por Bach es:

i-ii2-V6-i-VI-iv-i6/4-V7-i

O de otra manera colocado en la música impresa (Ver ejemplo 4):

Ejemplo 4: Tema de la Chacona en re menor de J. S. Bach para violín solo.

La base de esta chacona posiblemente sea la zarabanda basándose en el ritmo que caracteriza a la misma que es de “negra-negra con punto-octavo-negra”, se dice esto por el tipo de acentuación que presenta la obra, es decir, el acento se presenta en el segundo tiempo realizado en un tempo lento, este “acento” (por así decirlo) se debe mas a la tensión armónica y en la duración de la nota.

Esto lo podemos observar en la imagen anteriormente presentada en donde se distingue la base rítmica de “negra con punto-octavo” en el primer compás, “negra-negra con punto-

octavo” en el segundo compás notando que la mayor tensión recae en el segundo tiempo para relajarla en el octavo subsiguiente.

Aparte de manejar el comienzo en forma de acordes a manera de polifonía, en las variaciones se van a encontrar también el uso del bajo de manera oculta, por así decirlo, como en la variación 9 en la cual el comienzo de cada compás es tanto el final como el inicio de la frase, como a continuación se puede observar (ejemplo 5):

Ejemplo 5: Variación 29 de la Chacona en re menor de J.S. Bach para violín solo.

El esquema armónico en el modo mayor el patrón que sigue es el siguiente:

I-V-VI-V

En ocasiones cambia el “VI” por “iv” haciendo uso de progresiones armónicas.

Utiliza el motivo del tema principal para después realizar nuevamente una serie de variaciones a partir del compás 141.

El regreso al modo menor en el compás 209 lo realiza por medio de arpeggios presentando nuevamente el tema inicial solo que en esta ocasión un poco variado respecto al tema original.

De esta manera sintetizada se puede apreciar un poco la gran obra que Bach compuso para el violín, obteniendo de un instrumento meramente melódico todo un completo mundo armónico único en su categoría.

(Todos los extractos utilizados en los ejemplos fueron tomados del libro "Sechs Sonaten und Partiten, Violine solo BWV 1001-1006, Johann Sebastian Bach, Herausgegeben von/Edited by Klaus Röhnau, G. Henle Verlag, Pgs. 35, 36, 37, 38, 40 y 41).

#### 1.4. SUGERENCIAS TÉCNICAS E INTERPRETATIVAS.

Para abordar el estudio de la Chacona recomiendo lo siguiente:

1.- Revisar los acordes de manera arpegiada sin hacerlos en bloque hasta que se tenga control de la digitación de cada uno, de preferencia hay que revisar lento cada cambio de acorde para asegurar bien la continuidad de los mismos.

2.- En los pasajes donde aparecen treintaidosavos la sugerencia es revisar primero suelto todo ese pasaje y después ir añadiendo las ligaduras y al final subir poco a poco la velocidad sin perder claridad ni dirección en las notas.

3.- Para lograr un sonido continuo en la obra es bueno estudiar primero utilizando poco arco y muy recargado en las cuerdas para lograr un control completo y ya que se ha hecho este estudio, entonces se podrá manejar mas arco y se liberara del peso extra, de esta manera se tendrá un sonido más lleno y sin esfuerzo.

5.- Al pasar de una variación a otra hay que hacer uso de los diferentes ataques del arco para dar variedad a la obra y al mismo tiempo lograr una diferencia entre cada variación como puede ser un buen *detasche* en los primeros dieciseisavos, un cambio de presión del arco, menos vibrato y más ligero el arco al cambio a mayor, un *stacatto* a la cuerda, combinación de *martelle* y *detasche*, un *stacatto volante* en los arpeggios, un juego de matices, cambio de velocidad dependiendo la variación, etc....

6.- No hacer rápida la ejecución de la chacona pues perdería su intención de danza antigua, se puede llevar a un límite de velocidad pero es mejor mantener más calmado el tiempo en esta obra, esto ayudará a que se le dé mayor continuidad a cada pasaje.

7.- Es preferible no utilizar todo el arco, y en la medida de lo posible no llegar a la punta para lograr mejor dominio en la obra y más control en los pasajes.

De esta manera se puede obtener un buen resultado al enfrentarse a la Chacona teniendo la seguridad de conseguir el mayor aprovechamiento en el estudio.

## 2.1. CONTEXTO HISTORICO

## FINALES DEL ROMANTICISMO

La característica fundamental del Romanticismo son sus fuertes cambios. Cambios anunciados y gestados en el pasado pero que tendrían efecto en este siglo (XIX). Hubo cambios en todos los ámbitos de la vida y del conocimiento. Acontecieron distintas revoluciones de todas las índoles.

La ciencia y la economía se retroalimentarían, la economía sufriría dos fuertes revoluciones industriales, la primera ocurrida entre 1750 y 1840, y la segunda entre 1880 y 1914. En política, las nuevas ideas del anterior siglo sentarían las bases para las revoluciones burguesas, revoluciones que se extenderían por el mundo, en filosofía surgirían los principios de la mayor parte de las corrientes de pensamiento contemporáneas, corrientes como el idealismo absoluto, el materialismo dialéctico, el nihilismo y el nacionalismo; el arte demoraría en iniciar el proceso de vanguardización pero quedaría cimentado en movimientos como el Impresionismo. Las principales formas musicales del Romanticismo fueron las siguientes: preludio, bagatela, estudio promptu, nocturno, lied, sinfonía y concierto, música programática, poema sinfónico.

Se puede considerar como movimiento de finales del siglo XIX y principios del XX que se diferencia del Romanticismo por la exuberancia orquestal y la desmesura en los desarrollos sinfónicos, también se caracteriza por un intenso cromatismo que supera a Richard Wagner y acaba en la atonalidad. En los compositores post-románticos se observa la melancolía que les produce la pérdida de la cultura romántica. Hacia el final de la época romántica comenzó un nuevo movimiento musical llamado música impresionista. Compositores como Claude Debussy y Maurice Ravel tendieron a centrarse en la atmosfera y en el estado de ánimo, en lugar de la emoción en sus composiciones. Aunque a veces visto como reacción al romanticismo, el impresionismo se considera a veces una extensión de la época romántica.

## 2.2 ASPECTOS BIOGRAFICOS

## EUGÈNE YSAÏE

(1858-1931)

Violinista, director de orquesta y compositor belga, nacido en Lieja el 16 de julio de 1858, fallecido en Bruselas el 12 de mayo de 1931.

Hijo de un violinista del Teatro Real de Lieja, recibe sus primeras clases de violín con Massard en el Conservatorio de su ciudad natal. En 1874 gana el primer lugar y una beca de estudio con la cual se perfecciona con el violinista H. Wieniawski (1873) antes de marchar a París para estudiar con Vieuxtemps (1876-79).

Contratado como violín solista en la orquesta de la cervecería Bilse de Berlín, pasa tres años en esa ciudad y conoce a la elite musical del momento. Anton Rubinstein le lleva de gira a Escandinavia y Rusia; este encuentro desempeñará un importante papel en la formación musical de Ysaïe. Cuando regresa en 1883, se afianza en París, donde trabaja amistad con todos los grandes compositores franceses del momento (Franck, D'Indy, Chausson, Fauré...). En Bruselas es nombrado profesor del Conservatorio en el año de 1886 al 98, cátedra que tuvieron antes los violinistas Vieuxtemps, Wieniawski y Hubay, funda el Cuarteto Ysaïe con Crickboom, Van Hout y Joseph Jacob (1886). Toca en sonata con Raoul Pugno e impone una literatura para violín totalmente nueva que escriben para él los mejores compositores franceses.

En 1894 lleva a cabo su primera gira por Estados Unidos y rechaza la dirección de la Orquesta Filarmónica de Nueva York que le ofrecen. A su regreso, funda la Orquesta de Conciertos de Ysaïe en Bruselas (1895), que se convertirá en el pivote de la vida musical belga. Sus giras se multiplican y la dirección de orquesta desempeña un papel cada vez más importante en el conjunto de sus actividades.

Durante la Primera Guerra Mundial se refugia en Londres de 1917 a 1922 donde ocupó el puesto de director de orquesta de la Sociedad de grandes Conciertos, en ese año es nombrado maestro de la Capilla Real y asesor musical de la reina Isabel de Bélgica, apoyó en la construcción de una sala de conciertos y se dedicó a la enseñanza. Reumatismo de la mano derecha y la amputación de su pierna derecha en 1924 acaba con su carrera de concertista.

Sólo Casals logrará que vuelva a mostrarse en público en 1927 con motivo del centenario de la muerte de Beethoven en Barcelona donde tocó el Concierto para violín en Re mayor y dirigió la Sinfonía "Heroica" y el Triple Concierto con la colaboración del Tríó Cortot-Thibaud-Casals. Se dedicará desde entonces a la composición y a la enseñanza.

En su recuperación de la amputación realizada escribió el libreto y la música de un drama lírico llamado Pierre le mineur (Pedro el minero), obra escrita en el dialecto valone, que se presentó en el Teatro de Lieja el 4 de marzo de 1931.

Heredero de una ilustre tradición instrumental, siendo gran violinista poseedor de un gran sonido fue capaz de obtener los matices más sutiles, supo adaptar a los imperativos de su época logrando que la técnica del violín evolucionara acabando con los excesos del romanticismo. Sus alumnos, virtuosos o pedagogos, se dispersaron por el mundo entero y han transmitido a las generaciones actuales esa inestimable aportación: Louis Persinger, el primer profesor de Menuhin, Mathieu Crickboom, Gabriel Bouillon, Joseph Gingold. Aunque no hayan sido realmente alumnos suyos, Thibaud, Milstein, Kreisler y Primrose están profundamente marcados por su influencia.

A Ysaÿe se le dedicaron numerosísimas partituras de importancia y él las estrenó e impuso: la Sonata de Franck (1886), la de Lekeu (1892), el Concierto (1892) y el Poema (1896) de Chausson; Istar, de Vincent d'Indi (1897), el Cuarteto de Debussy (1893), el Quinteto no. 1 para piano y cuerdas de Fauré (1906) y obras de Busoni, Magnard, Lazzari, Kreisler... Mas siguiendo los pasos del gran violinista J. Joachim, incluyó en su repertorio las Sonatas y partitas para violín solo de J. S. Bach aún y cuando el público no fuera tan conocedor de la obra de Bach. Pero el mayor mérito de Ysaÿe fue el de dar a conocer y difundir la música de los más grandes compositores franceses del Siglo XIX

Escribió diversas composiciones a lo largo de su vida como 6 conciertos para violín y orquesta, Variaciones sobre un tema de Paganini, el Poema Nocturno y el Poema Elegiaco, por mencionar algunas de sus composiciones, pero lo mejor compuesto por Ysaÿe fueron las 6 Sonatas para violín solo Op. 27 (Bruselas 1924), cada sonata pareciera un pequeño poema queriendo formar parte de las grandes obras para el violín siendo de un gran virtuosismo. Cada una está dedicada a un violinista famoso que admiraba Ysaÿe: J. Szigeti, J. Thibaud, G. Enescu, F. Kreisler, M. Crickboom y el español M. Quiroga.

Las primeras dos en sol y la menor, son en forma sonata compuestas por cuatro movimientos cada una, en la primera encontramos una compleja fuga mientras que en la segunda está basada el primer movimiento en el Preludio de la Partita en Mi mayor de J. S. Bach, el segundo que es una “Malinconía” terminando con un canto gregoriano *Dies Irae* que va a servir de tema para el siguiente movimiento llamado “Danse des ombres” y el último movimiento “Les Furies” (escrito en el idioma original del compositor, “Danza de hombres” y “las Furias”).

La cuarta sonata está compuesta por tres movimientos en mi menor, de la cual el último movimiento, Finale, es una especie de Moto Perpetuo. La quinta sonata está compuesta en Sol mayor, se divide en dos partes, la primera llamada “L’Aurore” y la segunda llamada “Danse rustique” (escritas en el idioma original del compositor “La Aurora” y “Danza Rústica”), mientras que las sonatas tercera y sexta están compuestas en un solo movimiento, respectivamente “Ballade” y un “Allegro giusto non troppo vivo”, en dos octavos.

David Oistrak, refiriéndose a las 6 Sonatas de manera particular, ha dicho que Ysaÿe ha determinado una renovación del arte violinístico enriqueciendo la posibilidad técnica y polifónica del instrumento. Tales enriquecimientos los enumera de la siguiente forma:

- 1.- El uso de variaciones significativas en las escalas y arpeggios tradicionales plantean problemas técnicos nada despreciables.
- 2.- Nuevas combinaciones polifónicas, incluyendo el uso de escalas de tonos enteros, el uso de cuartas y quintas así como cromatismos.
- 3.- Cambio de pizzicato al arco dando variedad de contrastes (Segunda Sonata –Danse des ombres-, Cuarta Sonata Sarabande)
- 4.- El uso de cuartos de tono (Sonata III y V)
- 5.- Radical renovación de la digitación

En 1967 el hijo de Ysaÿe, Antoine, publicó un fascículo que recuperó de un alumno de su padre en el cual menciona ejercicios de calentamiento que hacía en las mañanas, es el único auténtico que constituye una guía útil llamado “Exercices et gammes. Travail journalier (Bruselas, Schott 1967).

Como formidable intérprete tenía un Guarnerius del Gesù; se distinguió por su gran sonido y el gran brío de sus interpretaciones. Este violín después perteneció al violinista Isaac Stern, y un Stradivarius de 1732, llamado el “Hércules”, que le robaron en 1908 en San Petersburgo y no se ha vuelto a encontrar.

## 2.3. ANALISIS MUSICAL

### SONATA No. 3 “BALADA” a George Enescu

La palabra “balada” proviene del siglo XIV y era ya usada en la poesía en España. La balada tiene la particularidad de repetir un mismo verso o estribillo al final de cada tres estrofas.

El tipo más característico presenta estrofas de cuatro versos octosílabos con asonancia en los versos pares. En el siglo XVIII comenzó a utilizarse más como forma de composición musical, como un poema lírico estrófico pudiendo ser tragedia corta, como poema de amor o una melodía simple.

Más adelante entre los siglos XVIII y XIX se conforma como una obra instrumental de carácter lírico en tempo lento, la forma puede ser A-B-A, rondo o variaciones, en ocasiones forma parte de una obra completa como sinfonía de diversos movimientos. Por lo general suele ser una pieza más íntima y menos elaborada que un aria.

A la balada también se le da el nombre de romanza, refiriéndose a la época en que tiene su comienzo como composición situándola en el Romanticismo y refiriéndose más a la intención que el compositor haya querido que como a la forma misma de composición, utilizando este nombre en piezas cuya base es la melodía. No tiene ritmo de danza por lo que no se define una estructura como tal sino el valor que le da el compositor a la obra. Ver cuadro del análisis estructural a continuación:

Introducción		Exposición		Desarrollo		Variación del tema		Re-exposición		Coda	
34											
La obra comienza con una introducción dividida en dos partes, la primera es el primer compás en donde podemos observar la utilización de dobles cuerdas en el violín utilizando en una voz cromatismos mientras que en la otra voz hace escalas de tonos enteros presentando la tonalidad de “la menor” es decir la dominante de la tonalidad y la segunda parte abarca del compás 2 al 11 siguiendo con cromatismos y escalas de tonos enteros haciendo uso también de intervalos de sextas y cuartas.		Inicia en el compás 12 en la tonalidad de “re menor” haciendo un pequeño desarrollo del compás 15 al 29 para regresar nuevamente al motivo de la exposición. En el compás 28 realiza nuevamente un desarrollo que regresará de nuevo al motivo inicial para dar pie al siguiente periodo de la obra.		El desarrollo como tal inicia en el compás 44 haciendo uso de escalas de terceras quebradas y cuartos de tono comenzando en la tonalidad de “re menor” y realizando distintas modulaciones llegando a un cambio de tiempo en el compás 58 para ahora hacer una variante del desarrollo a dos voces en el compás 56 y extendiéndolo hasta el compás 68 por medio de progresiones armónicas.		Esta variante del primer tema comienza en el compás 69 en la tonalidad de “la menor” (V de la tonalidad) usando pequeños cromatismos y presentando un contracanto en una tercera voz inferior, a partir del compás 72 comienza un nuevo tema ahora más tranquilo, termina este nuevo tema y realiza una especie de puente que va a llegar a una codetta.		Después de pasar una codetta en el compás 91, va a ser conducida a la re-exposición en el compás 96 presentando el tema en “re menor”, después pasa a “Re mayor” en el compás 102 terminando ésta re-exposición en el compás 106 y dar paso a la coda.		La coda comienza en el compás 107 la cual haciendo uso de cromatismos con una nota pedal con “re” y después “re y la” llega a una cadenza en “sol menor” (IV grado) deja en suspenso la cadenza para dar paso a una serie de arpeggios de séptima de dominante para dar paso en el compás 119 a una variante del primer tema tanto en terceras como en sextas y después en décimas para terminar la obra por medio de un pasaje de acordes triples en “re menor” y después en “la menor” para terminar en “re menor” con un acorde y después la nota de “re”.	
Tonalidad	La menor	Tonalidad	Re menor	Tonalidad	Re menor	Tonalidad	La menor	Tonalidad	Re menor y Re mayor	Tonalidad	Re menor, progresión de arpeggios de séptima, re menor, la menor y re } menor

La obra empieza con una introducción la cual está dividida en dos partes, la primera es una especie de recitativo en un compás de cuatro cuartos el cual sirve para tener un pulso estable pues no es de forma libre. Se va a comenzar con dobles cuerdas, una voz va a moverse en cromatismos mientras la otra va a ir en escala de tonos enteros, se queda una voz realizando una línea melódica para después intercalar nuevamente la segunda voz en escalas de tonos enteros y en cromatismos, todo esto llevará a la segunda parte de esta introducción pero ahora con una indicación de “Molto moderato quasi lento” y un

compás de 5/4, va a realizar por medio de intervalos de sextas y más adelante de cuartas un desarrollo de la primera parte utilizando nuevamente escalas de tonos enteros y de cromatismos para dar paso a la exposición en el compás 12.

La exposición la presenta en la tonalidad de la obra que es “re menor”, va a utilizar un compás de 3/8 desde este comienzo de la exposición hasta el término de la obra y el motivo base del tema va a ser dieciseisavo - dieciseisavo con punto-treintaidosavo, figura que será de uso frecuente ya sea de manera originalmente escrita o aumentada.

Después de realizar una variación de este primer motivo va a regresar a la célula del tema en el compás 38 para continuar con un desarrollo que va del compás 44 al 68, este desarrollo lo va a realizar por medio de escalas de terceras quebradas a modo de progresión cromática, ya sea descendente o ascendente, a partir del compás 56 aparece un contracanto inferior pues el tema se va a mover cromáticamente con diferencia de una cuarta, una tercera menor de diferencia entre compás y compás, en el compás 60 va a ir de manera ascendente y cromáticamente hasta desembocar en el compás 66 en una sucesión de dobles cuerdas en sextas y decimas para dejar de nuevo el tema principal de la exposición en la dominante de la obra es decir, en la menos, esto acontece en el compás 69, en esta parte el tema inicial va a estar de manera aumentada y con la indicación de “Dolce con express.” En el compás 72 de nuevo presenta el tema de igual modo para conducirnos ahora a un puente modulante que nos llevará a una codetta en el compás 91 para volver en el compás 96 a una re exposición en la misma tonalidad, esto es en el compás 96, en el compás 102 el motivo lo va a realizar en modo mayor con lo cual nos dará un paso a la coda que inicia en el compás 107 de la tonalidad de re menor con lo cual va a comenzar una escala en cromatismos al ascender y mantener una nota pedal primero con la cuerda “Re” y después con las cuerdas “Re y La” logrando crear la mayor tensión en el compás 103 con un acorde sobre “Sol” para dar paso a unos arpeggios de séptima y realizando una modulación que conducirá al compás 119 donde se puede observar nuevamente el motivo del tema de la exposición el cual, en un intercambio realizado cada compás, primero va a aparecer en intervalos de terceras, luego lo presentará en intervalos de sextas, después lo vuelve a presentar en intervalos de terceras ahora en una octava arriba y después lo presentará nuevamente en intervalos de sextas una octava arriba, todo esto sucede del compás 119 al compás 122, después de este juego de intervalos lo va a presentar en intervalos de decimas para que en el compás 125 realice una progresión de acordes basados en una escala ascendente,

primero en “la menor” en el compás 125 y después en “re menor” compás 126 para dar fin en el compás 127 con un acorde en re menor y dobles cuerdas al unísono sobre la nota “re”.

Para tener una idea más clara de la obra con respecto a los acordes incluyo a continuación unos extractos de la partitura de la obra (ejemplo 6):

**SONATE Nº 3** 21

( Georges Enesco Opus 27 Nr. 3

**Ballade**  
Lento molto sostenuto  
♩ = 60

Molto Moderato quasi Lento  
♩ = 60

*rubato*

\*\* Cresc. et dec. with bow for compass, possible intervals. I see unindicated bow.

\*\* cresc. and dec. with bow for compass, possible intervals. I see unindicated bow.

**(Ex)** Allegro in tempo giusto e con bravura ♩ = 128

*sempre f*

\* If in Rhythmic Tempo replace and tighten. with unindicated whole position.

\* If added to Taty's personal may be possibly added Baroque.

\*\* Don't complete personal of Taty, repeat de 48' plus appoggiatura possible.

(Todos los extractos utilizados en los ejemplos fueron tomados del libro “Sechs Sonaten für Violine solo Opus 27/Six Sonatas for Violin Solo op. 27, Herausgegeben von/ Edited by Norbert Gertsch, Vorwort von/ Preface by Michel Stockhem, Fingersatz und Strichbezeichnung von/ Fingering and bowing by Eugene Ysaÿe, G. Henle Verlag, Pgs. 21 y 22).

## 2.4. SUGERENCIAS TÉCNICAS E INTERPRETATIVAS.

Para abordar el estudio de la “Balada” recomiendo lo siguiente:

- 1.- Antes de abordar por completo la obra es bueno hacer escalas en dobles cuerdas, sobre todo de quintas y de cuartas para preparar la mano a los pasajes de la obra.
- 2.- Tener contacto del arco sobre la cuerda evitando llegar a tener un sonido frágil o ligero.
- 3.- Los acordes de preferencia estudiarlos arpegiados y lento para obtener el máximo aprovechamiento de la obra.
- 4.- El silencio de treintaidosavo que aparece en el “Allegro in tempo giusto e con bravura” hay que hacerlo como la intención de una respiración corta, o como si solo se levantara el arco para atacar el siguiente pasaje, tratando de evitar el hacer un hueco o espacio amplio ya que se perdería la continuidad de la obra.
- 5.- Cuando aparece el pasaje de treintaidosavo es benéfico revisarlo primero suelto todo, incluyendo la parte que tiene dobles cuerdas y después incluir la ligadura, este trabajo siempre en lento teniendo cuidado de articular muy bien todas las notas.
- 6.- En los pasajes donde aparecen combinadas sextas con decimas hay que tener mucho cuidado de no lastimarse la mano, esto se evitará revisando el pasaje por separado y abriendo los dedos de manera lenta, sin hacer esfuerzo.
- 7.- En el “Piu mosso” del final es de mejor resultado si se hace un acelerando paulatino llegando a una velocidad controlable que si se hace rápido casi desde el principio, esto solo acarreará que se atropelle el pasaje y no se logre de manera favorable.

De esta manera se puede lograr un buen resultado y algo que recomiendo también es que se aborde la obra como si fuera Bach, esto enriquecerá la interpretación de la obra.

### 3.1 CONTEXTO HISTORICO

### ROMANTICISMO

El Romanticismo es un movimiento cultural y político originado en Alemania y en el Reino Unido a finales del siglo XVIII como una reacción revolucionaria contra el racionalismo de la Ilustración y el Clasicismo, dando paso a los sentimientos. Su característica fundamental es la ruptura con la tradición clasicista basada en un conjunto de reglas estereotipadas. La libertad auténtica es su búsqueda constante, por eso que su rasgo revolucionario es incuestionable. Debido a que el Romanticismo es una manera de percibir y concebir la naturaleza, la vida y al hombre mismo, por eso que se presente de manera distinta y particular en cada país que se desarrolla.

En la relación etimológica entre romántico y el término en francés para novela romántica, no toda la crítica se pone de acuerdo. Pareciera que la primera aparición del término se debe a James Boswell a mediados del siglo XVIII, y aparece en forma adjetiva, esto es, romantic o romántico. Este término hace referencia a lo inefable, aquello que no se puede expresar con palabras. La difusión del término es irregular por países; en España podemos encontrar romanescos junto a romántico, estabilizándose el segundo ya en 1918.

En este movimiento se da un gran aprecio de lo personal, un subjetivismo e individualismo absoluto, un culto al yo fundamental y al carácter nacional o *Volksgeist*, frente a la universalidad y sociabilidad de la Ilustración en el siglo XVIII; los héroes románticos son, con frecuencia, prototipos de rebeldía y los autores románticos rompen cualquier normativa o tradición cultural que ahogue su libertad, prefieren los ambientes nocturnos y luctuosos, los lugares sórdidos y ruinosos (siniestrismo); venerando y buscando tanto las historias fantásticas como la superstición, que los ilustrados y neoclásicos ridiculizaban. El movimiento literario Sturm und Drang (en alemán: "Tormenta e ímpetu"), desarrollado durante la última mitad del siglo XVIII, fue el precedente importante del Romanticismo alemán.

Los autores importantes fueron Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Schiller, Friedrich Gottlieb Klopstock, Ludwig van Beethoven, Novalis, Ludwig Tieck, Friedrich Schlegel, Clemens Brentano, August Wilhelm Schlegel, Achim von Arnim, E. T. A. Hofmann y Friedrich Holderlin.

En el siglo XIX sobresalieron los escritores Charles Nodier, Victor Hugo, Alphonse de Lamartine, Alfred Victor de Vigny, Alfred de Musset, George Sand, Alexandre Dumas (tanto hijo como padre), entre otros; son los mayores representantes de esta estética literaria.

El Romanticismo italiano tuvo su manifiesto en la Lettera semiseria di Grisostomo al suo figlio de Giovanni Berchet (1816) y destaca, sobre todo, por la figura de los escritores Ugo Foscolo, autor del famoso poema Los sepulcros, y Giacomo Leopardi, cuyo pesimismo se vierte en composiciones como "El infinito" o "A Italia". El romanticismo italiano tuvo también una gran novela histórica, I promesi sposi (Los novios), de Alessandro Manzoni. En la música podemos encontrar como representantes de este periodo a Rossini por mencionar a uno de los más importantes compositores, otros compositores notables italianos son: Valentini, Trovanti, José Nicolini, Paer, Spontini, Morlacchi, Carrafa, Coccia, Generali, Mercadante, Paccini, Rellini y Donizetti por nombrar algunos. Entre los grandes músicos que aportó Italia al mundo de ésta época y que en la actualidad sigue teniendo gran relevancia por su grado de maestría tanto por su trayectoria como interprete como por su legado por las composiciones que dejó encontramos a N. Paganini nacido en Génova en 1784 y muerto en 1840, quien haya sido el violinista más extraordinario que ha existido.

### 3.2. ASPECTOS BIOGRAFICOS

### NICOLÓ PAGANINI

(1782-1840)

Nace en Génova el 27 de Octubre de 1782, muere en Niza el 27 de mayo de 1840.

Fue el cuarto de seis hijos de un modesto comerciante aficionado a tocar la mandolina. Su padre le inició con cinco años, en el estudio de la Mandolina y, más adelante del violín. Ofreció su primer concierto contando sólo ocho años de edad. Solía actuar en la iglesia. Con once años se presentó como concertista en el Teatro Sant Agostino, para solicitar la ayuda económica de sus conciudadanos pues pensaba marchar a otro lugar para mejorar su formación.

Su primer idilio se llamaba Eleonora Bucchianeri; Paganini se hospedaba en casa de la familia de Eleonora, familia con la que le unía una afectuosa amistad. El joven y ya distinguido virtuoso dedicó a Eleonora Sonatas para violín y guitarra.

Elisa Baciocchi, hermana de Napoleón, que se convirtió en su protectora. Ella fue elevada a la dignidad de duquesa de Toscana y se rodeó de artistas y músicos; refundió en una sola agrupación las dos orquestas existentes en Lucca. En esta nueva formación, Paganini fue nombrado segundo violín, y poco después recibió los nombramientos de capitán honorario de la guardia, "virtuoso de cámara" y profesor privado del nuevo duque.

Las aventuras de faldas de Paganini en Lucca parece ser que no terminaron con Elisa Baciocchi, probablemente tuvo relaciones con una mujer cuyo nombre se desconoce, para la que compuso un dueto para violín donde se establecía un dúo entre la cuerda más aguda, que simbolizaba a Venus, y la más grave, que se identificaba con Adonis. Finalmente el virtuoso de cámara de Elisa Baciocchi termina en el virtuoso de teatro de la bailarina y cantante Antonia Bianchi con quien llega a tener un hijo que le llamará Aquiles Ciro Alejandro.

Tras sus éxitos en Milán, Paganini retornó a su Génova natal. Su faceta de artista seguía con notables éxitos, pero como hombre parecía estar especialmente dotado para meterse en líos, particularmente de faldas o de dinero.

Se fuga de Génova en dirección a Parma con una joven de veinte años llamada Angelina Cavanna. La dejó embarazada y ante esa situación, se fue con ella a Fumeri, pero el padre de Angelina denunció al violinista por raptó y estupro, y consiguió que fuera arrestado y encarcelado. Sólo pudo salir de la prisión firmando un acuerdo con el señor Cavanna en el cual Paganini le garantizaba el pago de mil doscientas liras, mitad al contado, mitad con una letra de cambio. Cuando Paganini se vio liberado de la cárcel, intentó evitar el segundo pago y ello provocó una demanda judicial contra él que obligó a Nicolás a pagar la suma de tres mil liras. El bebé de Angelina, nació muerto o murió nada más al nacer. Ella se caso más tarde con otro Paganini, que no tenía vínculo familiar alguno con Nicolás.

Paganini fue un revolucionario de salón. No se identificó nunca con ninguna postura política, por lo que la derrota de Napoleón no le afligió en absoluto. No es de extrañar que en 1815 aceptara dirigir en Génova una Cantata para celebrar la llegada de los reyes Víctor Manuel I y María Teresa, que habían recuperado el trono de Saboya.

Para Paganini continuaron los asuntos de faldas. En 1821, en Nápoles, se enamoró de una muchacha, Carolina Banchieri, con quien se fugó a Parma. Pero cuatro días después, posiblemente recordando la amarga experiencia con Angelina Cavanna, decidió separarse de Carolina, enviándola a vivir con una campesina, cuya discreción fue remunerada. Tras esta desventurada historia, Paganini fue preso de la angustia y se sintió seriamente enfermo. Se hizo visitar por un famoso médico que le diagnostica una sífilis, que en aquella época se trataba de una enfermedad irreversible, y Paganini, atormentado por la idea de que el matrimonio resultaba ahora imposible, cayó en un estado de postración psíquica, al que se sumaba su delicado estado de salud, y estuvo dos años apartado de los escenarios.

En 1828, aunque no logro curarse, se recuperó y pudo reemprender sus recitales, aunque había perdido mucha vista, llevaba unas gafas de lentes azuladas que acentuaban el aspecto misterioso y algo tétrico de su persona.

En París se reencontró con Rossini. Se relacionó con el entonces joven Liszt, sobre quien ejerció una profunda influencia. Admiró a Beethoven...

Durante esta época, se establece una breve pero fructífera relación artística, entre Paganini y el joven Berlioz. Las composiciones de Paganini tuvieron altibajos para ser aceptadas tanto en la sociedad de la época como en la posteridad. Fueron a menudo maltratadas y cambiadas por concertistas ligeros y editores sin escrúpulos.

Cuando se ha tratado de hallar violinistas anteriores a Paganini se ha señalado al maestro italiano Pietro Locatelli, llamado “el terremoto” por el grado de acrobatismos mecánicos, que Paganini desarrollo hasta un punto increíble. Así lo sostienen Pasquali y Principe, quienes se apoyan en las creaciones de Paganini como por ejemplo: empleo de la cuerda de sol en piezas de dimensiones colosales; uso de los armónicos naturales y artificiales, simples y dobles manejados con una habilidad y una audacia completamente nuevas, pizzicatos de mano izquierda, combinaciones de staccato acompañados por el pizzicato, octavas digitadas, trinos en las octavas, trinos en unísonos, etc.

Fue fundador de la escuela de violín del Conservatorio de Milán, entre sus alumnos figuran:

Bernardo Ferrara, Eugenio Caballini, Andrea Restori, Giuseppe Anzoletti, Achile Simonetti y su hijo Antonio, sucesor en Dresde de G. B. Polledro en la orquesta de la corte y maestro del violinista y compositor Francesco Schubert.

En octubre de 1839, Paganini retornó por unas semanas a su Génova natal. En noviembre del mismo año se trasladó a Niza. En la Costa Azul, la tisis y la degeneración infecciosa producida por la sífilis aceleraron su muerte. Era el fin de una vida de éxitos y honores, pero también el fin de una extensa lista de conflictos sentimentales morales y económicos.

Después de su muerte, acaecida en Niza en 1840, su influencia se dejó sentir notablemente en los compositores occidentales tanto en el siglo XIX como en el XX. Uno de los primeros que experimentó tal influencia fue Verdi, también Saint-Saëns y Ravel y sobre todo Brahms que compuso las 28 variaciones sobre un tema de Paganini en La menor, Op.35 para piano.

Principales obras:

Veinticuatro *Capricci* para violín solo, Op.1 (n.9 *La caccia*, n.13 *La risata del diavolo*), Seis Conciertos para violín y orquesta, Le *Dstreghe*, Op.8, inspirada en el ballet de *Süssmayr Il noce di Benevento*, Fantasía para la cuerda en Sol, sobre el Mosé de Rossini, para violín y orquesta, *Perpetuum Mobile* en Do, allegro di concerto, Op.11 para violín y orquesta, Sonata *appassionata* y otras para violín y piano, Doce sonatas y dos sonatinas para violín y guitarra, Catorce cuartetos para violín, viola, violoncelo y guitarra, Variaciones sobre la plegaria del Mosé de Rossini, en la cuarta cuerda, para violín y piano, Variaciones sobre “Di tanti palpiti”, del Tancredi de Rossini, para violín y piano, Variaciones sobre “*Nel cor Piu non mi sento*”, de la bella molinara, de *Paisiello*, para violín y piano, Variaciones sobre el Carnaval de Venecia, Variaciones sobre la Carmagnola, *Cantabile* en Re mayor, Divertimento carnavalesco o Alessandrino.

### 3.3 ANALISIS MUSICAL

#### Capricho No. 20 en Re mayor Op. 1 de N. Paganini

Exposición y Reexposición		Desarrollo	
<p>El capricho comienza en la Tónica (Re mayor) con un tema a dobles cuerdas imitando una gaita, la voz superior lleva la melodía y la cuerda inferior hace el bordón, sed divide en dos partes, la primera comprende del compás 1 al 16 la cual presenta el tema de manera simple que ya se describió anteriormente y la segunda parte comienza en el compás 17 el cual es ahora presentado en acordes teniendo la voz principal la parte aguda del instrumento, manteniendo el bordón en la cuerda de re al aire y haciendo una segunda voz la cuerda de la finalizando en el compás 24 reafirmando la tonalidad de Re mayor.</p>		<p>El desarrollo se divide en dos partes. La primer parte esta en el relativo menor de Re mayor, si menor que se presenta del compás 25 al 32 en la cual se desarrolla un motivo de seisillos de dieciseisavos, tres ligados y tres sueltos con indicación de stacattos y en el segundo dieciseisavo de cada grupo se presenta con un trino, de esta forma se sigue hasta llegar a las barras de repetición en el compás 32 terminando esta primera parte con octavas en “si”.</p> <p>La segunda parte vuelve a ocupar el mismo modelo de seisillos de dieciseisavos, de igual manera ligando los tres primeros con un trino en el segundo dieciseisavo y tres sueltos con la indicación de stacatto pero ahora realizando modulaciones cada dos compases desde el compás 33 hasta el 52 para regresar después de este recorrido de modulaciones y progresiones, al motivo con que comienza la segunda parte en si menor terminando en el compás 57 llegando a las barras de repetición reafirmando con octavas en “si” la tonalidad.</p> <p>Después de repetir se va a proceder a repetir la exposición siendo ahora la reexposición.</p>	
Tonalidad	Re mayor	Tonalidad	Si menor

Los caprichos de N. Paganini están considerados dentro de la literatura violinística como estudios de alta escuela del violín, siendo utilizados como piezas de concierto por su gran elaboración y nivel de virtuosismo.

El capricho No. 20 que a continuación cito es uno de los caprichos que tienen la complejidad de imitación, el violín tiene la tarea de imitar el sonido de una gaita la cual el autor lo lleva a cabo por medio de dobles y triples cuerdas.

La forma que podemos observar en este capricho es A-B-A', es decir, forma binaria simple, también podría tener la forma de "Aria da capo" por las características del capricho.

Esta es la primera parte del capricho que comprende del compás 1 al 24 y que a su vez se divide en dos partes.

En la primer parte podemos observar que la voz principal se desarrolla en la cuerda de "la" por medio de una melodía que tiene la indicación de "dolce" acompañada de la cuerda de "re" como una especie de bordón, es decir, una nota pedal de la cual se sirve la melodía para desarrollar un tema, y que se expondrá hasta el compás 16, a partir del compás 17 se vuelve a presentar una variante de este tema pero ahora en triples cuerdas o acordes en donde la voz principal será realizada en la cuerda de "mi" mientras que con la cuerda de "la" se lleva una segunda voz y se mantiene la cuerda de "re" con el bordón, esta parte termina con una especie de codetta en el compás 21 y dando fin a esta primera parte en el compás 24.

A partir del compás 25 se va a llevar a cabo un desarrollo que esta basado en una figura de seisillos de dieciseisavo que a su vez se divide en dos partes, la primera son tres seisillos ligados con un trino en el segundo seisillo y los otros tres seisillos sueltos con la indicación de staccato. Comienza en el relativo menor "si menor" que será presentado del compás 25 al 32 terminando con octavas sobre la nota de "si" y repitiendo según la indicación en la partitura.

Después se pasará a una especie de puente modulante en la cual por medio del motivo inicial de esta segunda parte se realizaran las modulaciones ocupando progresiones en

escala descendente y presentando la dominante de Re mayor, La mayor en el compás 40 al 45 para regresar por medio de un arpeggio realizado en octavas sobre las notas si bemol-re-fa-si bemol dando paso a una codetta y terminando de nuevo con el primer motivo de esta segunda parte en el compás 53 haciendo la función de coda dando fin así la segunda parte leyéndose en las barras de repetición “D. C. al Fine”, es decir, Al principio hasta el final.

Caprice No. 20 in D Major

*D.C. al Fine.*

38 Paganini, Caprices

En seguida incluyo la parte impresa del capricho en donde se podrá ver los compases citados en el análisis descrito. (Ver ejemplo 7)

Ejemplo 7: Capricho no. 20 Op. 1 de N. Paganini para violín solo.

(Todo el extracto utilizado en el ejemplo fué tomado del libro “Caprices and Etudes for Solo Violin, Nicolo Paganini and Henryk Wieniawski, Dover Publications, Inc, New York, Pg. 38).

### 3.4. SUGERENCIAS TÉCNICAS E INTERPRETATIVAS

Lo que recomiendo para lograr un buen resultado del capricho es lo siguiente:

- 1.- Estudiar de manera lenta el principio cuidando la afinación de los intervalos entre la cuerda al aire y la cuerda pulsada.
- 2.- Para la limpieza de los acordes es mejor utilizar arpeggios que si se estudia en bloque.
- 3.- Tener cuidado en los trinos evitando que convierta la figura de seisillo de dieciseisavo en cualquier otro ritmo menos el escrito.
- 4.- Para colocar las octavas que aparecen en los compases 28, 32, 34, 36, 40, 41, 42, 43, 46, 47 y 56 del capricho es mejor llegar lento y asegurar bien su ubicación logrando mejores posibilidades de tener bien la afinación, colocando primero la nota inferior, después colocando la octava superior sonando solo la octava inferior y por último haciendo sonar la octava como está escrita.
- 5.- Incluir variedad de golpes de arco como: *detasche*, *stacattos* varios combinados con cambios de velocidad, *sutille*, etc., para dar mayor fantasía al capricho.

Con estas pequeñas recomendaciones se puede lograr un buen desempeño de la obra al momento de su ejecución.

#### 4.1 CONTEXTO HISTORICO

#### ROMANTICISMO – NACIONALISMO

El Romanticismo en Alemania, partiendo de Beethoven y siendo seguido por Carl Maria von Weber en 1786 y Félix Mendelssohn como ya lo mencioné anteriormente. Es un estilo musical imaginativo y novelesco. Este movimiento afectó a todas las artes y se desarrolló sobre todo en Francia y Alemania.

El estilo romántico desarrolla la música programática y el cromatismo de una forma predominante. Se da a lo largo de todo el siglo XIX aunque al principio del siglo XX se entra en el impresionismo, sobresalió todo en los géneros líricos y dramáticos; en este se crearon géneros nuevos como el drama romántico que mezcla la prosa y el verso. La atención al Yo hace que empiecen a ponerse de moda las autobiografías como las Memorias de ultratumba de François René de Chateaubriand. También surgió el género de la novela histórica y de la novela gótica o de terror así como la leyenda, y se prestó atención a los géneros medievales como la balada y el romance.

El estilo vital de los autores románticos despreciaba el materialismo burgués y predominaba el amor libre y el liberalismo en política, aunque hubo también un Romanticismo reaccionario representado por Chateaubriand donde sobresalía la vuelta de los valores cristianos de la Edad Media. El idealismo extremo y exagerado que se buscaba en todo el romanticismo, encontraba con frecuencia un violento choque con la realidad miserable y materialista lo que causaba a menudo que el romántico acabara con su propia vida mediante el suicidio. La mayoría de los románticos murieron jóvenes, amaban la naturaleza frente a la civilización como símbolo de todo lo verdadero y genuino.

En Rusia, el Romanticismo supuso toda una revolución pues autorizó como literaria el hasta entonces poco cultivado idioma ruso. El artífice de este cambio fue el gran escritor ruso Alejandro Pushkin, acompañado de numerosos seguidores e imitadores.

Muchos compositores del romanticismo a partir de la segunda mitad del siglo XIX, escribieron música nacionalista, que tenía una conexión particular con su país. Esto se manifestó en varias maneras. Los temas de las óperas de Mikhail Glinka por ejemplo, son específicamente rusos, mientras que Bedrich Smetana y Antonin Dvorak, utilizaron ritmos y temas de las danzas y canciones populares checas. A finales del siglo XIX, Jean

Sibelius escribió su obra llamada "Kullervo", música basada en la épica finlandesa (la "Kalevara") y su pieza "Finlandia" se convirtió en un símbolo del nacionalismo finés.

Pasando la segunda mitad del siglo XIX acontecieron muchos cambios sociales, políticos y económicos que se iniciaron en la era post- napoleónica. EL telégrafo y las vías ferroviarias unieron a Europa mucho más. El Nacionalismo, que fue una de las fuentes mas importantes del principio se formalizó el elementos políticos y lingüísticos. La literatura que tenía a la clase media como público se convirtió en el objeto principal de la difusión de libros, incluyendo el ascenso de la novela como la principal forma literaria.

La noción de la música alemana o italiana ya estaba largamente establecida en la historia de la música, pero fue a partir de fines del siglo XIX que se crearon los subgéneros rusos (Mihkail Glinka, Músorsgski, Rimski – Kórsakov, Tchaikovsky y Borodin); Checo, finlandés y francés entre otros. Muchos compositores fueron expresamente nacionalistas en sus objetivos, buscando componer ópera o música asociada con la lengua y cultura de sus tierras de origen.

También se usa el término nacionalismo para referirse a la época del nacionalismo que comprende el período histórico de formación de las naciones y el surgimiento de la ideología y movimientos nacionalistas, lo que ocurrió en torno al siglo XIX, coincidiendo con las revoluciones liberales o revolucionarias burguesas.

Se dice también del nacionalismo musical, que es la expresión artística de la segunda mitad del siglo XIX donde coincide también con el nacionalismo político con respecto a la valoración del folklore.

## 4. 2. Aspectos Biográficos

**Peter Ilich Tchaikovsky**

**(1840-1893)**

Nace el 7 de mayo de 1840 y fallece el 6 de noviembre víctima de un ataque de cólera nueve días después de haber estrenado su sinfonía "Patética"

Hijo de un ingeniero ruso y de una dama francesa en la provincia de Viatka, primero estudio Jurisprudencia y más adelante estudio de manera seria la música pues su talento musical se manifestó impetuosamente, empezó las lecciones de piano a los cuatro años; solo entre los quince y dieciocho años estudio sistemáticamente el piano.

En 1850, la familia decidió enviarlo a la Escuela Imperial de Jurisprudencia de San Petersburgo. Esta institución atendía principalmente a la pequeña nobleza y prepararía a Tchaikovsky como funcionario. El 25 de junio de 1854, Tchaikovsky se vio profundamente afectado por la muerte de su madre Alexandra a causa del cólera. Unos meses después de la muerte de su madre, realizó el primer intento serio de composición, un vals en su memoria. Mientras estuvo estudiando en la Escuela Imperial de Jurisprudencia asistía regularmente al teatro y a la ópera con otros estudiantes. Se aficionó a las obras de Rossini, Bellini, Verdi y Mozart. El fabricante de pianos Franz Becker realizaba visitas de vez en cuando a la Escuela como profesor de música simbólico. Esta fue la única instrucción formal sobre música que recibió allí. Tchaikovsky se graduó el 25 de mayo de 1859 con el rango de consejero titular, el rango más bajo en la carrera de funcionario. El 15 de junio fue admitido en el Ministerio de Justicia. Seis meses más tarde alcanzó el puesto de asistente subalterno y dos meses después de esto, asistente superior.

Su padre le convenció para que abandonara su actividad de funcionario en el Ministerio de Hacienda y se dedicara a la música. En 1863 abandonó su carrera de funcionario y se dedicó a estudiar música de tiempo completo, graduándose en diciembre de 1865. Estudió composición con Anton Rubinstein y entró al conservatorio de Moscú, para ocupar una cátedra de teoría musical que desempeñó hasta 1877, Rubinstein estaba impresionado por el talento musical de Tchaikovsky, pero esto no evitó tanto los conflictos con él como con Zarembo acerca de la Primera Sinfonía del joven compositor, escrita tras su graduación, cuando la envió para que le dieran una lectura concienzuda.

La sinfonía recibió su primera interpretación completa en Moscú en febrero de 1868, donde fue bien recibida. En este periodo de su vida estrenó sus primeras composiciones (entre ellas la Obertura de Romeo y Julieta)

En 1868, Tchaikovsky conoció a la soprano belga Désirée Artôt, que por aquel entonces se encontraba en una gira por Rusia. Se encapricharon el uno del otro y se comprometieron al matrimonio. El compositor le dedicó su Romance en fa menor para piano, Op. 5. Sin embargo, el 15 de septiembre de 1869, sin decirle nada, Artôt se casó con un miembro de su grupo, el barítono español Mariano Padilla y Ramos. La opinión generalizada es que Tchaikovsky superó el asunto bastante pronto. Sin embargo, se ha postulado que codificó su nombre en el Concierto para piano No. 1 en si bemol menor y el poema sinfónico Fatum. Se volvieron a ver, más tarde, en varias ocasiones y en octubre de 1888 escribió Seis canciones francesas Op.65 para ella, como respuesta a su simple petición de una única canción. Tchaikovsky más tarde llegó a decir que fue la única mujer que jamás amó.

En abril de 1877, el alumno favorito de Tchaikovsky, Vladimir Shilovsky, se casó de repente. La boda de Shilovsky pudo incitarle en cambio a plantearse tomar también tal paso. Declaró su intención de casarse en una carta a su hermano. A esto le siguió el desdichado matrimonio que tuvo con una de sus antiguas estudiantes de composición, Antonina Miliukova. El poco tiempo que duró con su mujer le llevó a una crisis emocional, seguida de una estancia en Clarens (Suiza) para descansar y recuperarse.

Permanecieron casados legalmente pero nunca volvieron a vivir juntos ni tuvieron ningún hijo, aunque ella más tarde tendría tres hijos con otro hombre. Cuando estuvo en Clarens además compuso su Concierto para violín, recibiendo para ello ayuda técnica de uno de sus antiguos estudiantes, el violinista Iósif Kotek. Kotek posteriormente le ayudaría a establecer contacto con Nadezhda von Meck. Nadezhda von Meck era la viuda de un rico empresario de ferrocarriles ruso y una mecenas influyente en las artes. Tras oír alguna obra de Tchaikovsky, fue animada por el violinista Kotek para que le encargara algunas piezas de música de cámara. Su apoyo llegó a significar un elemento importante en la vida de Tchaikovsky; finalmente von Meck le acabaría pagando un subsidio anual de 6.000 rublos, lo que le permitió dejar el puesto en el Conservatorio de Moscú en octubre de 1878 y concentrarse en la composición.

Con el mecenazgo de von Meck se inició una relación que, debido a la insistencia de ella, fue principalmente epistolar: ella estipuló desde un principio que nunca se conocieran cara a cara. Intercambiaron unas 1.000 cartas desde 1877 hasta 1890. En estas cartas Tchaikovski fue mucho más abierto sobre su vida y proceso creativo que con ninguna otra persona. Tuvo una pensión sustanciosa lo que le facilitó el vivir tanto en Rusia como en Suiza e Italia.

La fama de Tchaikovski entre las audiencias de conciertos empezó a expandirse fuera de Rusia y continuó creciendo. Hans von Bülow se convirtió en un ferviente defensor de la música del compositor tras escuchar algunas de sus obras en un concierto en Moscú durante la cuaresma de 1874. En un periódico alemán a finales de ese año, alabó el Primer cuarteto de cuerda, Romeo y Julieta y otras obras, e interpretaría algunas otras obras de Tchaikovsky tanto como pianista como director. En Francia, Camille Benoit empezó a introducir la música de Tchaikovsky a los lectores de la *Revue et gazette musicale de Paris*. La música también recibió bastante publicidad durante la Exhibición Internacional de 1878 en París. Mientras, la reputación de Tchaikovski crecía, el aumento correspondiente de interpretaciones de sus obras no tuvo lugar hasta que empezó a dirigir las él mismo. Por cuestión de nervios pocas veces se hizo cargo de la orquesta en turno que estrenaba sus obras mientras fue joven, ya más maduro en el año de 1887 actuó como director llegando a ser uno de los más requeridos por las grandes empresas de conciertos, desde Moscú hasta Nueva York. Sin embargo, en el año 1880 todas las óperas que Tchaikovski había completado hasta la fecha ya habían contado con una puesta en escena y todas sus obras orquestales habían tenido interpretaciones recibidas con comprensión. La herencia rusa y francesa que se percibe en su música no lograron mezclarse por completo; consciente de esta situación, buscó el ideal de sus aspiraciones artísticas entre París y Moscú, en Alemania.

En enero de 1887 se produjo el debut de Tchaikovsky como director invitado, realizando una sustitución de última hora en el Teatro Bolshói de Moscú para las primeras tres interpretaciones de su ópera *Cherevichki*. Dirigir era una actividad que el compositor quería conquistar desde hace una década, dado que se dio cuenta de que obtener éxito fuera de Rusia dependía hasta cierto punto de dirigir uno mismo sus propias obras. En un año de interpretaciones de la obra *Cherevichki*, Tchaikovsky contaba con considerable demanda por toda Europa y Rusia, que le ayudaron a superar el miedo escénico que tenía desde siempre y potenciar su confianza en sí mismo. Le escribió a von Meck, -¿Reconocerías ahora en este músico ruso que viaja por toda Europa a aquel

hombre que, solo unos años atrás, huyó de la vida en sociedad y vivió recluido en el extranjero o en el país?.- En 1888 dirigió el estreno de su Quinta Sinfonía en San Petersburgo, repitiendo la obra una semana más tarde con el estreno de su poema sinfónico Hamlet. A pesar de que ambas obras fueron recibidas con gran entusiasmo por la audiencia, los críticos se mostraron hostiles, con César Cui tildando la sinfonía de «rutinaria» y «rimbombante». No obstante, Tchaikovsky continuó dirigiendo la sinfonía en Rusia y Europa. Esta etapa como director le llevó a América en 1891, donde dirigió la orquesta de la Sociedad de la Orquesta Sinfónica de Nueva York en su Marcha Eslava en el concierto inaugural de la sala de conciertos Carnegie Hall de Nueva York. En 1893, la Universidad de Cambridge en Reino Unido le otorgó al compositor un grado honorario como Doctor of Music. Tchaikovsky murió en San Petersburgo el 6 de noviembre de 1893, nueve días después del estreno de su Sexta Sinfonía, la Patética. Fue enterrado en el Cementerio Tíjvinskoye en el Monasterio de Alejandro Nevski, cerca de las tumbas de sus compañeros compositores Aleksandr Borodín, Mikhaíl Glinka, Nikolái Rimski-Kórsakov, Mili Balákirev y Modest Músorgski. Debido a la innovación formal de la Patética y el contenido emocionalmente incontenible en sus movimientos centrales, la obra fue recibida por el público con silenciosa incompreensión durante su primera interpretación. La segunda interpretación, dirigida por Nápravnik, tuvo lugar 20 días después en un concierto memorial y fue aceptada de manera más favorable. La Patética desde entonces se ha convertido en una de las obras más conocidas de Piotr Ilich Tchaikovsky.

Tuvo una vasta obra que va desde piezas pequeñas para piano hasta terminar su sinfonía número 6 llamada “Patética”

Entre sus obras más famosas están:

La sinfonía 4, 5 y 6, la operas Eugenio Onegin y La dama de Picas, su Concierto No. 1 para piano y orquesta sinfónica, su Concierto para violín y orquesta sinfónica entre otras obras más.

Tiene un vasto repertorio para música de cámara y ha sido considerado como un continuador de Rimski-Korsakov.

Su concierto para violín lo compuso en su estancia en Clarens a las orillas del lago Ginebra, en un momento complicado en su vida matrimonial.

Un amigo del compositor llamado Joseph Kotek lo asesoró durante la creación de dicho concierto y Tchaikovsky ya había sugerido al maestro Leopold Auer acerca de la dedicatoria del concierto a él, pero al revisar la obra este eminente violinista le hizo notar que era monstruosamente complicada para tocarse y se negó rotundamente a estrenarla, declaró que era imposible de tocar la obra. Este comentario hizo que el violinista Kotek evitara la obra, aun y con el entusiasmo de querer tocarla.

El maestro Leopold Auer logró disuadir al violinista francés Emile Sauret de tocar el concierto.

Solo hasta después de tres años de haberse compuesto el concierto hubo un violinista llamado Adolf Brodski el cual no se libró de la persuasión del maestro Auer de evitar tocar el concierto.

Haciendo caso omiso de esto el violinista Adolf Brodski estudio el concierto y el 4 de diciembre de 1881 fue por fin estrenado el concierto en la ciudad de Viena bajo la dirección de Hans Richter.

Brodski le escribió a Tchaikovsky lo siguiente:

“Es maravillosamente bello. Uno puede tocarlo una y otra vez sin aburrirse, y esto es de la máxima importancia para conquistar sus dificultades.” (*Extraído del programa de mano de la Temporada 1993 de la Orquesta Sinfónica de Minería*).

El crítico vienes Eduard Hanslick escribió al estreno del concierto:

“Durante algún tiempo marcha del modo habitual, incluso es musical y no le falta inspiración. Pero luego la crudeza toma la delantera y domina hasta el fin del primer movimiento. No se toca mas el violín, se le desgarran, se le hacen moretones. No sé si sea posible mostrar claramente las terribles dificultades de la obra, pero se con toda certeza que, al intentarlo, el señor Brodski nos sometió a un tormento idéntico al suyo. El adagio, con su tierna melodía eslava, nos trajo de nuevo a la calma y al encanto; pero estos fueron bruscamente rotos para dar paso a un final que nos precipita en la brutal y deplorable alegría de una francachela en un día festivo. Vemos caras salvajes, vulgares, oímos juramentos soeces y percibimos la peste del alcohol barato.” (*Extraído del programa de mano de la Temporada 1993 de la Orquesta Sinfónica de Minería*).

El maestro Leopold Auer llegó a tocar el concierto para violín en el "Concierto Homenaje" que tuvo lugar dos semanas después del fallecimiento de Tchaikovsky, enseñó a sus discípulos que lo hicieron famoso durante la primera cuarta parte del siglo XX.

Actualmente es uno de los conciertos con más demanda entre el público llenando salas enteras para escucharlo en vivo.

### 4.3. ANALISIS MUSICAL

#### Concierto para violín y orquesta en Re mayor

##### Primer movimiento

Introducción	Exposición	Desarrollo	Re exposición	Coda
Comienzo del concierto en los violines (1-7) Entrada de alientos madera con el motivo de los violines (11-14) Entrada del violín solista con una pequeña cadenza (23-27)	Tema A presentado con el solista (28-31) Tema A en cuerdas dobles y triples (41-44) Tema B (69-72)	Presentan de nuevo el tema A la cuerda (127-131) teniendo a los alientos metales en una fanfarria en los mismos compases siguiendo con un dialogo entre cuerdas y alientos que lleva a la cadenza del solista en el compas 211	Tema A´ en la flauta (213-216) Respuesta de violín solista (216-219) y le continua un desarrollo hasta la entrada del Tema B´ (252-255)	Comienza en el compas 304 haciendo un cambio de tempo y poco a poco acelerando hasta terminar el primer movimiento
V de Re	Tema A en Re mayor Tema B en La mayor	En La mayor y la cadenza en la V de Re mayor	Tema A´ en Re mayor Tema B´ en Re mayor	En Re mayor

El concierto comienza con una introducción de la orquesta en un diálogo entre los violines primeros y la demás cuerda, después cede a los alientos el mismo motivo creando todo un dialogo de preguntas y respuestas, hacen un primer bosquejo de lo que será el tema A los primeros violines manteniendo una gran tensión prolongada del acorde de dominante que poco a poco se desvanecerá hasta la primer intervención del solista en una semicadanza para dar pauta a la entrada del Tema A que por fin presenta el solista después de una elaborada introducción. (Ver ejemplo 8 y 9)

## Concerto

Revised and fingered by  
Philipp Mittel

P. Tchaikowsky, Op. 35

Allegro moderato (♩ = 120)

Violin

Piano

*p*

*cruc.*

32478

Copyright, 1918, by G. Schirmer, Inc.  
Printed in the U. S. A.

Ejemplo 8: Introducción del concierto para violín y orq. (red. a piano) P. I. Tchaikovsky

Moderato assai (♩ = 50)

*dolce*

*mf*

Ejemplo 9: Tema A Concierto para violín y orq. (red. a Piano) P. I. Tchaikovsky

Por medio de dobles cuerdas y acordes vuelve a presentar el Tema A el solista para después desarrollarlo por medio de tresillos de dieciseisavo y con treintaidosavos teniendo la orquesta el papel de respuesta después de una elaborada escala del solista.

Después de una presentación de pirotección en el solista se da pie a la presentación del Tema B que le acompaña la cuerda al violín solo, este segundo tema está relacionado con el primer tema y al mismo tiempo tiene un carácter opuesto al primero, siendo más cantáble este segundo tema. (Ver ejemplo 10)

The image shows a musical score for a violin and piano. It consists of two systems of music. The first system is marked 'p molto espressivo' and features a violin melody in the upper staff and piano accompaniment in the lower staff. The second system continues the piece with similar instrumentation and dynamics.

Ejemplo 10: Tema B del concierto para violín y orq. (red. Piano) P. I. Tchaikovsky

Con algunas respuestas en el clarinete el violín solista comienza a emprender el camino a una codetta que se presentará por medio de dobles cuerdas en tresillos de dieciseisavos no sin antes haber tenido todo un diálogo de preguntas y respuestas entre el solista y la orquesta por medio de una escala presentada por el solista y respondiendo la orquesta con un tresillo a modo de confirmación.

A la entrada de la codetta en el compas 111 también hay un cambio de tiempo que acelerará el solista hasta llevar a lo que será el desarrollo del tema A con la orquesta y los metales haciendo un contracanto en forma de fanfarria todo al mismo tiempo y dándole paso a un dialogo entre la cuerda y las maderas teniendo un puente modulante hasta llegar a la entrada del violín solista en unas variaciones del Tema A en el compas 162 para continuar en el compas 188 con la entrada nuevamente de la orquesta presentando de nuevo el Tema A pero ahora con un desarrollo que desembocara en la respuesta del

violín solista con unos acordes en la dominante y dejarlo solo para la presentación de la cadenza en la dominante de Re en el compas 211.

Al termino de la cadenza el solista se queda en un prolongado trino sobre la nota de “La” para dejar que la flauta presente ahora el Tema A´ dando con esto inicio a la reexposición en el compas 213 y que el solista responderá en el compas 216 y llevando de la misma manera que en la exposición el desarrollo y conducción al Tema B´ en el compas 253.

Ahora presenta este Tema B´ en la tónica de la tonalidad, realiza los mismos motivos que la primera vez solo que en la tónica pero ahora después de la codetta que inicia en el compas 284 se va a ir a una coda por completo en el compas 304.

Al entrar en la coda el solista comienza con un cambio de tiempo haciendo que la orquesta lo siga en un *accelerando* progresivo que llegara hasta el compas 325 para establecer el tiempo de *piú mosso* y terminar por fin este primer movimiento con la confirmación de la tonalidad de Re mayor con acordes tanto en la orquesta como en el solista.

## Segundo Movimiento

### Canzonetta

Introducción	Tema A	Tema B	Tema A´	Coda
Comienza con un coral en las maderas (1-12)	Entrada del violín solista (13-20) Desarrollo del Tema A y puente al Tema B(21-39)	Lo presenta el violín solista por medio de un arpeggio descendente (40-45)	Re exposición en el compas 70 Contracanto elaborado que hace el clarinete (70-85)	Se presenta en una semicandenza en el violín solista (90-96) Conclusión del segundo movimiento
V de sol menor	sol menor	Mi bemol mayor	sol menor	sol menor

El segundo movimiento esta escrito en forma tripartita en la tonalidad de sol menor.

Comienza con una especie de coral en los alientos madera que va a dar la pauta de entrada al violín solista presentando el Tema A en donde será apoyado por la demás cuerda en figuras de blancas con punto dando la sensación de tranquilidad dejando que el solista elabore el tema y lo presente 4 veces, las primeras 3 en el registro grave del violín y la cuarta vez que lo presenta realiza un pequeño puente primero en sol menor y después regresa al homónimo de la tonalidad del concierto, es decir a re menor resolviendo en el compas 34 en donde ahora toma en tema principal la flauta para después hacer un enlace que nos conducirá al Tema B en el compas 40 donde el violín solista lo va a presentar en forma de arpeggio descendente en donde la cuerda apoyara el acompañamiento por medio de sincopas teniendo figuras que darán la sensación de movimiento sin necesidad de cambiar el pulso de la Canzonetta. (Ver ejemplo 11)

## Canzonetta

Andante (♩ = 84)

The musical score is arranged in five systems. The first system is the piano introduction, marked 'Andante' with a metronome marking of 84 quarter notes per minute. The second system begins with the violin melody, marked 'p con sordino'. The third system continues the violin melody with some piano accompaniment. The fourth system shows the violin playing a scale-like figure. The fifth system concludes the piece with a 'dim.' marking and a final piano accompaniment.

Ejemplo 11: Segundo Movimiento del concierto para violín y orq. (red. a piano) P. I. Tchaikovsky

Por medio de figuras ascendentes como escalas y arpeggios el solista acerca al escucha a un retorno al Tema A' en donde ahora hace unas pequeñas variantes sobre el mismo tema que será acompañado en un contracanto del clarinete y con la cuerda teniendo ahora contratiempos como acompañamiento, culminando en una semicadencia que el violín solista elaborará en el compas 90 para que la orquesta entre en el compas 96 llevando a la conclusión de este segundo movimiento de la misma manera en que comenzó haciendo ahora un diminuendo hasta el final dejando el ambiente preparado para la entrada súbita del tercer movimiento en un forte de toda la orquesta.

### Tercer movimiento

#### Allegro vivacissimo

Introducción	Tema A	Tema B Tema C	Tema A´	Tema B´ Tema C´	Tema A´´	Coda
Comienza con un acorde en La mayor donde presenta la formula rítmica de semitonos que predominara este movimiento hasta el final.	Presentación del tema por el solista en el compas 53	Comienzo del segundo tema (148-152)  El oboe, el clarinete y el fagot presentan el segundo tema (196-208)	Regresa de nuevo al primer tema (243)  Desarrollo en dobles cuerdas por el solista (315-329)  Puente al segundo tema (333-349)	Segundo tema (352-360)  Entrada del oboe, clarinete, el fagot y ahora con la flauta van a dar inicio al tercer tema (400-416)	Regreso al primer tema (460)  Ahora seguirá como en el principio pero desembocara en la coda por medio de un puente de la cuerda (540-564)	Con la célula rítmica del tercer movimiento inicia la coda (564)  Dando fin al concierto en el compas 639
V de Re mayor	Re mayor	La mayor	Re mayor	Sol mayor	Re mayor	Re mayor

Este tercer movimiento está en forma de Rondo comenzando la orquesta con un motivo rítmico que será desarrollado a lo largo del movimiento así como el semitono “la-si bemol” que será presentado en diversas fases de este último movimiento.

El violín solista entra con una nota larga que será precedida por los semitonos antes mencionados y que darán pauta a la entrada del Tema A en el compas 53 y que la orquesta le acompañara por medio de contratiempos en una danza que recuerda al galope europeo. Hará la función de estribillo del rondo, apareciendo a cada ritornelo como es característico en esta forma rondo. (Ver ejemplo 12)

Allegro vivacissimo (♩ = 150) 393

The image shows a page of a musical score for the third movement of Tchaikovsky's Violin Concerto. The tempo is marked 'Allegro vivacissimo' with a metronome marking of quarter note = 150. The score is in 3/4 time and G major. It features a piano introduction with a bass line of sustained notes and a violin melody. The score includes dynamic markings like 'p' and 'ff', and performance instructions such as 'arco' and 'pizz.'.

Ejemplo 12. Tercer Movimiento del concierto para violín y orq. (red. Piano) P.I. Tchaikovsky

El segundo tema será ahora de tiempo contrastante al primero, siendo lento con una base de bordón hecho por la cuerda baja y exponiendo el violín solista el nuevo tema. En seguida un tercer tema aun más tranquilo que primero presentan el oboe, el clarinete y el fagot para después el violín solista tomarlo y desarrollarlo recibiendo imitaciones de los violonchelos, este tema le ayuda al solista a tener un poco de respiro para regresar al primer tema que es muy vivo.

Al regreso del Tema A el solista lleva ahora a la orquesta a un pequeño desarrollo del primer tema pero ahora en dobles cuerdas recibiendo la respuesta de la orquesta con la célula base de este tercer movimiento y realizando un puente de enlace al Tema B pero ahora en la tonalidad de sol mayor volviendo con el bordón en la parte baja de la cuerda.

En el compas 196 volvemos a escuchar al oboe, al clarinete y al fagot presentando el tercer tema pero ahora se les añade la flauta reiterando este segundo tema dejando al

violín solista el desarrollo regresando nuevamente al primer tema pero ahora para llevarnos a una coda precedida por un puente que harán las cuerdas en un elaborado pasaje de dieciseisavos que culminaran en la presentación de la célula rítmica en el compas 564 y que ahora el violín solista responderá con dobles cuerdas en dieciseisavos.

Por medio de elaboradas escalas ascendentes realizadas por el violín solista poco a poco nos lleva a la conclusión del concierto reiterando la tonalidad en que fue compuesto de Re mayor dando fin al concierto por medio de una gran escala en el solista y la orquesta respondiendo con la célula base del movimiento y juntos terminando en un acorde en Re mayor.

(Todos los extractos utilizados en los ejemplos fueron tomados del libro "Tchaikovsky Op. 35 Concerto for Violin and Piano, Revised and Fingered by Philipp Mittel, Vol. 1185, G. Schirmer, Inc. Hal Leonard Corporation, 7777 W. Bluemound Rd. PO Box 13819 Milwaukee, WI 53213, Copyright, 1918, by G. Schirmer, Inc. Printed in the U. S. A., Pgs. 3, 4, 8, 29 y 33).

#### 4.4. SUGERENCIAS TÉCNICAS E INTERPRETATIVAS

El abordar este concierto es necesario contar con ciertas bases técnicas para poder lograr el objetivo, enseguida sugiero algunas de las que me sirvieron para dominar los pasajes:

1.- La limpieza de los pasajes tanto de treintaidosavos como de dieciseisavos es buen resultado si se ven primero lento y suelto, después se revisara ligando de dos en dos, ya que se domino entonces se agregara ligar de cuatro en cuatro, después se hará una suelta y cuatro ligadas y al final se tocará como está escrito, esto en el primer movimiento y en el tercero es muy bueno tener lento todo el movimiento hasta que se tenga un control de todo para poder subirle la velocidad.

2.- En los pasajes con dobles cuerdas es mejor si se revisa de forma lenta realizando el cambio de posición lento y cuidando que la afinación corresponda en cada intervalo.

3.- Revisar por separado los pasajes que tienen escalas o que son semejantes a una escala para que primero se logre dominar la articulación para después incluir la interpretación.

4.- Es más sencillo abordar pasajes en forma de bloque que si se quiere lograr en una cuerda, la limpieza será mejor.

5.- Evitar hacer acelerandos no sugeridos ayudará que el acompañamiento no se nos vaya encima.

6.- Para limpiar los acordes, una recomendación es estudiar en forma de arpeggios, esto dará mayor seguridad y desempeño al ejecutarse la obra.

7.- El hacer la versión original o la versión sugerida por el Mtro. Leopold Auer dependerá del ejecutante pues una implica más estudio y mayor cuidado.

8.- Es recomendable hacer estudios del vibrato para enriquecer la parte cantáble del concierto.

9.- El uso del metrónomo no lo recomiendo mucho, solo si es para ubicar la velocidad en que se va a tocar o estudiar y después quitarlo, esto evitara que se vuelva mecánica la ejecución.

De esta forma se podrá obtener un mejor resultado, teniendo en cuenta la dificultad de la obra, mientras más control y dominio se logre en los pasajes, mayor será el resultado al momento de su ejecución en público.

## CONCLUSIONES

Después de realizar el presente trabajo concluyo que el acercamiento que tuve a cada uno de los compositores, desde conocer su vida, obra, los aspectos socio-culturales y el análisis hecho puedo decir acertadamente que ahora conozco más, podría decir que a un 80%, el propósito de cada composición propuesta.

La concepción que hay que tener de cada composición respecto al periodo en que fue creada ahora la tengo más presente, ahora tengo más idea que una “Chacona” proviene del continente americano y que fue adoptada por Europa y mejorada a través del tiempo por medio de los compositores.

También sé ahora que el concierto para violín de P. I. Tchaikovsky no fue bien recibido en su época, desde los más grandes violinistas que se negaron a tocarlo por considerarlo simplemente simplemente intocable hasta las críticas que se despertaron entre los oyentes del momento. Entendí que los caprichos de N. Paganini no solo son simples estudios hechos para estudiantes de nivel intermedio, sino que son todo un compendio del arte que este gran violinista dejó plasmado en 24 pequeñas obras que son base de todo violinista que se haga llamar como tal.

El acercamiento que tuve en la sonata llamada “Balada” de E. Ysaÿe fue el que más provecho he obtenido, casi no se encuentra material de este compositor, violinista y director, puedo decir que es el compositor que más me ha enriquecido conocer, el saber que fue un niño prodigio y que estudió con los mejores violinistas de su época como fueron H. Wieniawsky y H. Vieuxtemps, el conocer que su vida fue de compartir su arte con todo el mundo, desde ser pedagogo y formar muy buenos violinistas hasta ser considerado como un director de renombre, son cosas que me maravilló saber de este compositor.

Por último solo me resta decir que la técnica del violín desde antes de Bach ya tenía un recorrido con los compositores violinistas como Corelli, Locattelli, Tartini, por mencionar algunos pero que a la llegada de Paganini se elevó la técnica a niveles nunca antes vistos y más increíble que creyendo que no habría quien impulsara nuevamente la técnica, aparece Ysaÿe y le da todavía realce más al violín, a tal nivel que el gran violinista David Oistrakh comentó en algún momento que “después de Paganini quien vino a revolucionar la técnica del instrumento fue Eugene Ysaÿe.”

## ANEXO 1

### Programa de mano

#### Partita No. 2

Johann Sebastian Bach

#### en re menor BWV 1004 “Chacona”

(1685-1750)

La Chachona perteneciente a la Partita No. 2 en re menor constituye una obra cumbre dentro del repertorio violinístico incluida en los concursos internacionales de violín como pieza obligatoria.

Bach compuso sus partitas durante su estancia en Köthen cuando el príncipe Leopoldo contrato a Bach como maestro de capilla. Compuso en este periodo las “Suites orquestales”, las “Suites para violonchelo solo” y sus “Sonatas y Partitas para violín solo”. El 7 de julio de 1720, mientras Bach estaba de viaje con el príncipe Lepololdo, la tragedia llegó a su vida: su esposa, María Bárbara Bach, murió repentinamente.

Algunos especialistas señalan que en memoria de su esposa compuso la Partita para violín solo No. 2 BWV 1004, en especial, su última sección, la Chacona.

#### Sonata No. 3 “Balade” Op. 27

E. Ysaÿe

#### Lento molto sostenuto

(1853-1931)

Eugene Ysaÿe fue violinista, director y compositor belga, alumno de H. Wieniawsky y más delante de H. Vieuxtemps. Fue profesor del Conservatorio de Bruselas en donde fundó el Cuarteto Ysaÿe con Crickboom, Van Hout y Joseph Jacob. Escribió diversas composiciones a lo largo de su vida como 6 conciertos para violín y orquesta, Variaciones sobre un tema de Paganini, el Poema Nocturno y el Poema Elegiaco, por mencionar algunas de sus composiciones, pero lo mejor compuesto por Ysaÿe fueron las 6 sonatas para violín solo Op. 27 (Bruselas 1924), cada sonata pareciera un pequeño poema queriendo formar parte de las grandes obras para el violín siendo de un gran virtuosismo.

La Sonata no. 3 o más conocida como “Balada” está dedicada al gran violinista George Enescu, fueron tan innovadoras sus seis sonatas que el violinista David Oistrakh llegó a mencionar que –después de Paganini, el siguiente violinista que vino a revolucionar la técnica del violín fue Ysaÿe.

**Capricho No. 20****N. Paganini****en Re mayor Op. 1****(1782-1840)**

Nicoló Paganini fue un gran violinista italiano que causó revuelo cada vez que se presentaba en público, se dice que provocaba tal impresión verlo ejecutar sus obras al violín que la gente se desmayaba. También se menciona que tenía “pacto con el diablo” por el grado tan alto de virtuosismo. Después de su muerte, su influencia se dejó sentir notablemente en los compositores occidentales, tanto que en el siglo XIX como en el XX. Uno de los primeros que experimentó tal influjo fue Verdi, también Saint-Saëns y Ravel y sobre todo Brahms que compuso las 28 variaciones sobre un tema de Paganini en la menor Op. 35 para piano. La obra más importante que compuso fue “Los 24 caprichos para violín solo “ Op. 1.

**Concierto para violín y orquesta****P. I. Tchaikovsky****en Re mayor Op. 35****(1840-1893)**

Uno de los más grandes conciertos compuestos para violín ha sido el que compuso P. I. Tchaikovsky, junto con el concierto para violín de L. van Beethoven y el compuesto por J. Brahms, son de las obras que más se ha grabado en todo el mundo.

En la época del compositor no fue tan bien recibido como en nuestra época este concierto, hubo un crítico vienés llamado Eduard Hanslick quien escribió lo siguiente al estrenarse el concierto:

“Durante algún tiempo marcha del modo habitual, incluso es musical y no le falta inspiración. Pero luego la crudeza toma la delantera y domina hasta el fin del primer movimiento. No se toca mas el violín, se le desgarran, se le hacen moretones. No sé si sea posible mostrar claramente las terribles dificultades de la obra, pero sé con toda certeza que, al intentarlo, el señor Brodski nos sometió a un tormento idéntico al suyo. El adagio, con su tierna melodía eslava, nos trajo de nuevo a la calma y al encanto; pero estos fueron bruscamente rotos para dar paso a un final que nos precipita en la brutal y deplorable alegría de una francachela en un día festivo. Vemos caras salvajes, vulgares, oímos juramentos soeces y percibimos la peste del alcohol barato.”

El concierto fue dedicado al gran violinista Leopold Auer quién se negó a tocarlo, finalmente lo estrenó el violinista Adolf Brodski quien en una carta al compositor le externó lo siguiente:

“Es maravillosamente bello. Uno puede tocarlo una y otra vez sin aburrirse, y esto es de la máxima importancia para conquistar sus dificultades.”

## BIBLIOGRAFIA

BAS, JULIO. **“Tratado de la forma musical”** Editorial Ricordi Americana S.A.E.C.-  
BUENOS AIRES Ed.1947 p.300 a 305.

BASSO, ALBERTO, **“La época de Bach y Haendel”** CONACULTA D.G.E. Turner Libros  
Tomo 6 Ed. 1999 p.3, 4,5 y 132 a 135.

DOWLEY, TIM, **“Grandes compositores, Bach”**, editorial MA NON TROPPO, Impreso en  
España, 2001 Ediciones Robinbook Págs. 73 a la 90, y de la 167 a 190

**“Enciclopedia de la música”** Dirigida por Fred Hamel y Martin Hürlimann Editorial  
Grijalbo S.A. Ed. Grijalbo 1987 p. 63 a 65 y 153.

FLEMING, WILLIAM, **“Arte Música e Ideas”**, autor, Editorial McGraw-Hill. Edición 1989.  
p.192 a 229.

FORKEL, J.N. **“Juan Sebastian Bach”** Fondo de Cultura Económica Ed. 1949 p.82 a  
84 y 117.

**“La gran Música 3”** Romanticismo y piano (Mendelssohn, Schumann, Chopin, Liszt) Ed.  
Asuri de ediciones, S.A., Impreso en España Nervion, 3-48001 Bilbao.

Por Artes Graficas.Texto: Giovanni Calendoty y Ricardo Malipiero

p. 87 a 106 vol. 3

“**The Oxford companion to Music**” Edited by Alison Latham. Editorial Oxford. 1ra reimpresión 2002. P. 1101 sarabanda y partita p. 930.

“**Pequeño Larousse en color**” Por Ramón García-Pelayo y Gross, Editorial Noguera Barcelona, Ed. Larousse 1975

RANDEL, MICHAEL “**Diccionario Harvard de Música**” versión española de Luis Carlos Gago Alianza Editorial ed. 2001.

STOWELL, ROBIN. “**The Early Violin and Viola**”. A practical Guide. Ed. Cambridge University Press 2001. Cambridge. P. 165

“**Sechs Sonaten für Violine solo**” Opus 27/Six Sonatas for Violin Solo op. 27, Herausgegeben von/ Edited by Norbert Gertsch, Vorwort von/ Preface by Michel Stockhem, Fingersatz und Strichbezeichnung von/ Fingering and bowing by EUGENE YSAYE, G. Henle Verlag, Pgs. 21 y 22

“**Sechs Sonaten und Partiten, Violine solo**” BWV 1001-1006, JOHANN SEBASTIAN BACH, Herausgegeben von/Edited by Klaus Rönnau, G. Henle Verlag, Pgs. 35, 36, 37, 38, 40 y 41

“**Caprices and Etudes for Solo Violin**”, NICOLO PAGANINI and HENRYK WIENIAWSKI, Dover Publications, Inc, New York, Pg. 38

“**Tchaikovsky Op. 35 Concerto for Violin and Piano**”, Revised and Fingered by Philipp Mittell, Vol. 1185, G. Schirmer, Inc. Hal Leonard Corporation, 7777 W. Bluemound Rd. PO Box 13819 Milwaukee, WI 53213, Copyright, 1918, by G. Schirmer, Inc. Printed in the U. S. A., Pgs. 3, 4, 8, 29 y 33

Obtenido de: “[http://es.wikipedia.org/wiki/George\\_Enescu](http://es.wikipedia.org/wiki/George_Enescu)”

Obtenido de: “<http://aam.blogcindario.com/2008/03/01093-g-enescu-rapsodia-rumana-n-1-en-la-mayor-op-11.html>”

Obtenido de: "<http://aam.blogcindario.com/2008/01/00960-p-i-chaikovski-concierto-para-violin-y-orquesta-en-re-mayor-op-35.html>"

Obtenido de: <http://es.wikipedia.org/wiki/Barroco>

Programa de mano de la Temporada de Conciertos de 1993 de la Orquesta Sinfónica de Minería.

Tesis "**J. S. Bach, Chaconne de la partita para violín solo BWV 1004 transcrita para guitarra: Consideraciones Históricas, Analíticas, Técnicas e interpretativas**", Por Edgar Mario Luna Espinosa, México, abril de 2002.