



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

OPCION DE TITULACIÓN

“NOTAS AL PROGRAMA”

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO INSTRUMENTISTA EN VIOLÍN

PRESENTA:

ERÉNDIRA VARGAS LÓPEZ

DIRECTOR DE TESIS: DR. FELIPE RAMÍREZ GIL



MÉXICO, D.F.

NOVIEMBRE 2011

AGRADECIMIENTOS.

A mis padres por haberme enseñado el camino hacia ésta noble carrera.

A mi esposo por su apoyo incondicional.

A mis hijos por darme la fuerza necesaria para llegar a éste momento.

A mis suegros por todo su apoyo incondicional.

A la maestra Victoria Horti por haberme aceptado y enseñado los conocimientos para poder titularme.

Al Doctor Felipe Ramírez Gil por todo su apoyo y conocimientos brindados para la culminación de éste trabajo.

ÍNDICE.

INTRODUCCIÓN. -----1

1. Partita para violín solo en Re menor.

Johann Sebastián Bach.

| | |
|---|----|
| 1.1 Contexto histórico. _____ | 3 |
| 1.2 Aspectos biográficos. _____ | 7 |
| 1.3 Análisis de la obra. _____ | 12 |
| 1.4 Sugerencias técnicas e interpretativas. _____ | 19 |

2. Sonata para violín y piano en mi menor K304.

Wolfgang Amadeus Mozart.

| | |
|---|----|
| 2.1 Contexto histórico. _____ | 21 |
| 2.2 Aspectos biográficos. _____ | 25 |
| 2.3 Análisis de la obra. _____ | 29 |
| 2.4 Sugerencias técnicas e interpretativas. _____ | 34 |

3. Jeunesse para violín y piano.

Manuel María Ponce.

| | |
|---|----|
| 3.1 Contexto histórico. _____ | 36 |
| 3.2 Aspectos biográficos. _____ | 41 |
| 3.3 Análisis de la obra. _____ | 46 |
| 3.4 Sugerencias técnicas e interpretativas. _____ | 48 |

4. Concierto para violín y orquesta Op. 35

Piotr Ilitch Tchaikovsky.

| | |
|---|----|
| 4.1 Contexto Histórico..... | 49 |
| 4.2 Aspectos biográficos..... | 54 |
| 4.3 Análisis de la obra..... | 57 |
| 4.4 Sugerencias técnicas e interpretativas..... | 64 |
| • Conclusiones..... | 66 |
| • Bibliografías..... | 68 |

INTRODUCCIÓN.

Estas notas al programa están conformadas por 4 obras de diferentes periodos que son: el barroco, el clásico, el romántico y el nacionalista, de esta manera quiero hacer notar las diferentes formas de abordar las obras tanto técnicas como interpretativamente.

Como instrumentista es importante tener un repertorio que abarque los diferentes periodos en la música para tener una idea más amplia de los diferentes estilos y de cómo se ha ido transformando la música a través del tiempo, y al final tener una decisión de poder darle la interpretación que uno cree que es la correcta, sin alejarnos de los principios fundamentales, y sin perder la esencia de lo que el compositor quería transmitir de cierta obra musical.

En la Obra de Johann Sebastián Bach, abordaré la Partita no. 2 y haré una interpretación de la obra, de acuerdo a la investigación de los recursos que se utilizaban en su época y de acuerdo a la vida que llevó el compositor, así formaré mi propia interpretación de la obra.

En cuanto a Wolfgang Amadeus Mozart lograré una investigación de su vida y su entorno, para poder entender el significado de su obra y así poder tocar la Sonata para violín y piano en mi menor de una forma en la que pueda hacer sentir al público, lo que en mi experiencia personal de acuerdo a lo antes mencionado, quiso el compositor expresar.

En la obra de Manuel María Ponce, pieza para violín y piano Jeunesse, me apegaré a su vida para poder darle el sentido romántico que se refleja en cada nota, ya que por sí misma es una obra hermosa, pero difícil en su interpretación, la meta en ésta obra es lograr que el público logre sentir cada nota.

En el Concierto para violín y orquesta en Re mayor de Piotr Ilitch Tchaikovsky, se necesitará comprender la vida y entorno social en el que vivió el compositor, para poder comprender la obra y darle una interpretación lo más cercana a lo que quería el compositor.

A través del tiempo el violín y el arco han sufrido varias transformaciones, las cuales se han ido adaptado a los requerimientos técnicos de los diferentes periodos hasta llegar a lo que hoy conocemos como violín moderno y arco moderno, lo cual nos lleva a un problema en cuanto a la interpretación de las obras barrocas ya que en muchas ocasiones se necesita cambiar un poco el estilo, ya que no se cuenta con un instrumento original, además de que hay un problema en cuanto a la interpretación, ya que no hay un sólo criterio para tocar la música del barroco en cuanto si hay que tocar con vibrato o no, en especial la música de Bach, que en mi caso lo interpretaré siguiendo las normas , pero respetando lo más posible el espíritu de Bach.

Sin embargo con el violín moderno se puede dar una interpretación muy decorosa y apegada a la música de los compositores de los diferentes periodos musicales, pero sobre todo del periodo barroco.

Es por eso que me enfocaré en estas notas al programa para poder encontrar una interpretación lo más apegado a la realidad del contexto del compositor.

Programa:

Para obtener el Título de: Licenciada Instrumentista en Violín.

Nombre del alumno: Vargas López Eréndira.

**Partita No.2 para violín solo en re menor,
BWV 1004.**

J. S. Bach. 20'
(1685-1750)

Allemande.
Courante.
Sarabande.
Gigue.

**Sonata para violín y piano No. 21 en mi menor,
K304.**

W. A. Mozart. 15'
(1756-1791)

Allegro.
Tempo de minueto.

Jeunesse para violín y piano.

M. M. Ponce 8'

Allegretto mosso.

(1882-1948)

INTERMEDIO

Concierto para violín y orquesta Op.35

P.I.Tchaikovsky. 35'
(1840-1893).

Allegro moderato.
Canzonetta.
Finale: Allegro vivacissimo

1. PARTITA PARA VIOLÍN SOLO EN RE MENOR No. 2.

1.1 Contexto Histórico.

El Barroco es la época que sucede en la historia de la cultura después del Renacimiento y que en música comienza en una época simbólica, el 1600¹. Antes de este año se dan fenómenos que se pueden considerar como barrocos, por lo que esta fecha se debe de tomar como simple símbolo. El término Barroco empleado desde muy temprano en otras artes, no se va a aplicar a la música hasta el 1620 aproximadamente.²

El hombre del Barroco vive una época de crisis tanto económica como espiritual. Económica porque en ésta época se va a dar una recesión muy importante, malas cosechas, mala producción, etc., y espiritual, porque la Iglesia se dividió en protestantes y católicos, con la gigantesca lucha que siguió; por ese motivo en diversos lugares de Europa harán que las conciencias tengan un sentimiento de culpabilidad y de crisis. Esta situación social que también se ha dado en otras épocas de la Historia tiene necesariamente un reflejo en todas las artes, y lleva por ejemplo, en España a escribir obras críticas como el *Quijote*, o en pintura las temibles obras de Valdés Leal.

Este periodo es una de las épocas más importantes de la historia de la música por el enorme espíritu de creación que hay en él. La importancia trascendental que se le da a este arte y por los músicos de primerísima línea que surgen: Johann Sebastian Bach, Friedrich Händel, Antonio Vivaldi, Henry Purcell, Arcangelo Corelli, etc.

Esta situación produce en todas las artes una fuerte tendencia a la expresión, lo que llamamos en estética “expresionismo”, que no es más que una manera de dar la realidad exagerándola, deformándola en cierto sentido, la música a través del sonido, que es el elemento material del que se sirve, tratará de dar un sentido igualmente dramático, expresionista.

¹ Casares Rodicio Emilio. Música y actividades musicales. Pag.57

² Op. Cit.

La música en el barroco:

Manfred Buckofzer ha definido la música barroca según las siguientes cualidades:

- A diferencia del Renacimiento la música no tratará de servir sin más a la palabra, sino de sobrepasarlas, de cantarlas “afectivamente”.
- Se impone el sistema armónico, es decir, la tendencia vertical no horizontal, como en el Renacimiento, por lo que las voces tendrán una importancia diferente, habrá una principal y las demás la sirven con el acompañamiento armónico, esto se llama *monodia acompañada*, y este acompañamiento lo realiza el *Bajo Continuo*.
- Se emplea la disonancia tanto en las partes fuertes como débiles del compás.
- Se busca un ritmo muy marcado, que se llama *ritmo mecánico*, por sus pulsaciones fuertes y normalmente repetidas.
- La música instrumental se independiza de la música vocal y así comienza a diferenciarse plenamente estos dos estilos.

Existen 3 periodos en la música Barroca.

a) Barroco Temprano, 1580-1630. Se empieza a dar este valor afectivo y violento a las palabras a través de la música. Se busca la disonancia, las obras aún son de poca extensión, comienza la diferencia entre música vocal e instrumental³.

b) Barroco Medio, 1630-1680. La época de la Ópera y la Cantata y con él la distinción entre aria, arioso y recitativo⁴.

³ Casares Rodicio Emilio. Música y actividades musicales. Pag. 58

⁴ Op. Cit.

c) Ultimo Barroco, 1680-1750. Las formas adquieren unas dimensiones largas, aparece el estilo Concerto ya bien constituido y con ello el énfasis en el ritmo mecánico. La música instrumental domina a la vocal⁵.

Con el Barroco la música alemana llega a permanecer hasta nuestros días. El gran móvil de éste Barroco musical es la religión; al servicio de la música religiosa surgen los músicos más importantes de este periodo, que a la hora de componer se acogen ante todo a las formas de tipo religioso.

El gran género musical de los protestantes seguirá siendo el Coral, sobre el que se harán todas las reformas que exigía la estética barroca, es decir, la aplicación del estilo concertato, de la monodia, del acompañamiento orquestal, etc.

La influencia italiana, especialmente de Arcangelo Corelli y Claudio Monteverdi es enorme, el músico alemán, mira durante esta época a Italia⁶.

Bach cierta vez afirmó que el propósito y la razón definitiva de la música debían ser “únicamente la gloria de dios y la recreación de la mente”⁷.

⁵ Op. Cit.

⁶ Casares Rodicio Emilio. Música y actividades musicales. Pag. 69

⁷ Schoenberg Harold C. Los grandes compositores. Pag. 33



Johann Sebastián Bach (1685-1750)

1.2. Aspectos Biográficos.

Johann Sebastián Bach (1685-1750).

Sigue siendo para muchos historiadores la encarnación más grandiosa del espíritu musical que se haya dado en un solo hombre.

Efectivamente hay que considerar a J. S. Bach como una de las figuras cumbres que ha producido

La Historia de la Música. Nace el veintiuno de marzo de 1685 en Eisenach, miembro de una familia de músicos, a los 10 años queda huérfano, viviendo bajo la tutela de su hermano mayor que era organista de Ohrdruf. Inicia sus estudios de música y humanidades e ingresa como cantor en la iglesia de San Miguel en Lüneburgo. A los 18 años entra al servicio del duque Johann Ernest como músico de capilla y en 1707 se casa con María Bárbara Bach, su prima segunda. Al año siguiente se encarga del violín y el órgano de la capilla del duque Wilhelm Ernest, convirtiéndose en maestro de concierto. Durante estos años escribe sus "Conciertos de Brandenburgo" y el primer libro del "Clave bien temperado". Su formación culminó en el convento de San Miguel de Lüneburgo, donde estudió a los grandes maestros del pasado, entre ellos Heinrich Schütz, al tiempo que se familiarizaba con las nuevas formas instrumentales francesas que podía escuchar en la corte.

A partir de estos años, los primeros del siglo XVIII, Bach estaba ya preparado para iniciar su carrera como compositor e intérprete. Una carrera que puede dividirse en varias etapas, según las ciudades en las que el músico ejerció: Arnstadt (1703-1707), Mühlhausen (1707-1708), Weimar (1708-1717), Köthen (1717-1723) y Leipzig (1723-1750).

Si en las dos primeras poblaciones, sobre todo en Mühlhausen, sus proyectos chocaron con la oposición de ciertos estamentos de la ciudad y las propias condiciones locales, en Weimar encontró el medio adecuado para el desarrollo de su talento. Nombrado organista de la corte ducal, Bach centró su labor en esta ciudad sobre todo en la composición de

piezas para su instrumento músico: la mayor parte de sus corales, preludios, tocatas y fugas para órgano datan de este período, al que también pertenecen sus primeras cantatas de iglesia importantes.

En 1717 Johann Sebastian Bach abandonó su puesto en Weimar a raíz de haber sido nombrado maestro de capilla de la corte del príncipe Leopold de Anhalt. en Köthen, uno de los períodos más fértiles en la vida del compositor, durante el cual vieron la luz algunas de sus partituras más célebres, sobre todo en el campo de la música orquestal e instrumental: los dos conciertos para violín, los seis *Conciertos de Brandemburgo*, el primer libro de *El clave bien temperado*, las seis sonatas y partitas para violín solo y las seis suites para violoncelo solo.

En 1720 se queda viudo y al año siguiente vuelve a contraer matrimonio con Ana Magdalena Wülken, naciendo trece hijos de éste matrimonio. En 1723 es nombrado cantor de la escuela de canto de Santo Tomás en Leipzig, viviendo en esta localidad hasta su muerte. Se dedicó a la composición de obras de carácter religioso pero pasará desapercibido, siendo más conocido como intérprete que en su faceta de compositor mientras Friedrich Haendel triunfa.

Conocedor de la música que se hacía en su época y en momentos anteriores, Bach llevó a la música del Barroco a su máxima expresión. Bach realizó una música caracterizada por el misticismo, la exuberancia de las formas y la inocencia expresiva. Resume y corona la época polifónica y el contrapunto al realizar la síntesis de la fuga barroca.

Sus más importantes obras están entre las más destacadas y trascendentales de la música europea y de la música universal. Toda su obra está perfectamente acabada y destaca por su originalidad y perfección técnica, si bien cabe mencionar como especialmente relevantes los Conciertos de Brandemburgo, el Clave bien temperado, la Misa en si menor, la Pasión según san Mateo, El arte de la fuga, La ofrenda musical, las Variaciones Goldberg, "El Oratorio de Navidad", "Arte de la fuga", cinco misas entre las que sobresale la "Misa en si menor", unas 222 cantatas, cuatro suites y 13 sonatas. Su influencia ha sido importante para músicos posteriores como Mozart, Beethoven, Mendelssohn o Chopin.

Bach es un músico que se inspira en todo el pasado musical: en las adquisiciones de la Edad Media, de la Época contrapuntística y en la concepción armónica barroca y va a unificar dentro de su estilo la triple trayectoria del Barroco: el estilo italiano, el francés y el alemán, haciendo una síntesis de todo lo anterior.

Para entender a Bach hay que partir de un punto clave: Bach es un hombre religioso y un protestante convencido, su obra está marcada por esta realidad. Conocedor profundo de la teología luterana, dedica la mayor parte de su obra a una función religiosa y litúrgica. Para estudiar su inmensa creación podemos distinguir: Música directamente religiosa en la que destacan sus conciertos y suites.

Las aportaciones y características más importantes de Bach las podemos resumir así:

- Bach recoge y resume en su música todos los estilos y formas que se habían dado desde el comienzo del Barroco.
- Lleva a un gran equilibrio principios que parecen contrapuestos: armonía y contrapunto, melodía y polifonía, a pesar de cierto predominio de los elementos contrapuntísticos.
- En él se combinan una invención gigantesca, con una claridad de concepción formal y un uso de los valores simbólicos y expresivos de la música.
- Bach deja una gran producción musical y ha de ser considerado como uno de los mayores artistas que ha producido la humanidad.

Su fecunda obra es considerada como la cumbre de la música barroca y una de las cimas de la música universal, no sólo por su profundidad intelectual, su perfección técnica y su belleza artística, sino también por la síntesis de los diversos estilos internacionales de su época y del pasado y su incomparable extensión. Bach tendrá enorme influencia en músicos posteriores, en especial a raíz de su redescubrimiento, debido al músico Félix Mendelssohn.

Bach tomó las formas que la música le aportaba y las amplió, modificó y perfeccionó de manera constante. Compuso conciertos para órgano, violín y clave, a menudo a partir de las obras de otros compositores, entre ellos Vivaldi, y en el proceso les incorporó su propio genio. Nadie ha podido superar la inventiva, la complejidad y la dificultad de su música para instrumentos de cuerda. Uno se pregunta cuál era el nivel de Bach como violinista. Es indudable que sólo un maestro del instrumento pudo haber concebido esas formas. Y también cuántos violinistas pudieron haber ejecutado, con cierto grado de exactitud, composiciones que presentaban tan tremendas dificultades. La inmensa Chacona de la partita en re menor para violín solo es la más conocida de estas piezas para cuerda solista, pero la fuga de la Sonata en do mayor es una concepción igualmente intensa y grandiosa.

Las **Sonatas y Partitas para violín solo** forman un conjunto de seis obras compuestas por Johann Sebastián Bach: tres sonatas da chiesa en cuatro movimientos y tres partitas consistentes de movimientos basados en danzas. El conjunto completo fue publicado por primera vez en 1802. Hoy en día, las *Sei Solo – a violino senza basso accompagnato*, como Bach las llamó originalmente, son una parte integral del repertorio para violín y nuevas interpretaciones y grabaciones se realizan con frecuencia.

El intérprete original de las seis sonatas y partitas es desconocido. J.G. Pisendel y J.B. Volumier fueron sugeridos, al ser ambos violinistas talentosos de la corte de Dresden. También pudo haber sido Joseph Spiess, líder de la orquesta en Köthen. Sin embargo, han habido algunos investigadores que sugieren que el mismo Bach fue el primer intérprete de sus propias obras, apuntando a sus talentos como violinista. Su padre Johann Ambrosius Bach, era violinista, y de acuerdo a su hijo Carl Philipp Emanuel Bach, "en su juventud, hasta acercarse a la ancianidad, tocaba el violín limpia y poderosamente".

Bach fue uno de los que afirmó definitivamente la afinación bien temperada que hoy se emplea. Los compositores habían estado trabajando en esa dirección, pero tocó a Bach demostrar la practicidad, y la imposibilidad de evitar el sistema.

Uno de los grandes problemas propuestos por la música de Bach en la actualidad tiene que ver con las cuestiones de práctica de la ejecución. Sin duda resulta imposible recrear una ejecución que repita las que se ofrecían en la época de Bach, un número excesivo de factores han cambiado, y cada época tiene su estilo de ejecución. Como en todos los románticos adoptaban una forma muy libre frente a Bach, y lo ejecutaban a su propia imagen. La práctica romántica de la ejecución se ha prolongado hasta nuestros días y sólo durante las últimas décadas se realizaron intentos serios de afrontar los problemas.

Gracias a la intensa investigación musicológica, los músicos saben ahora más que las generaciones precedentes acerca de los puntos destacados del estilo de ejecución de Bach. Pero no se conoce bastante.

Como correctivo aplicado a la práctica de ejecución de la época romántica, una generación de artistas se formó ejecutando, cantando y dirigiendo a Bach con rigidez mecánica, utilizando ediciones aprobadas y núcleos relativamente reducidos, en un intento de ser “auténticos”. Pero en este caso el inconveniente consistió en que la música parece estéril, es decir, se trata de un Bach despojado de la humanidad, de gracia, de estilo y de línea. Si algo sabemos de Bach, es que fue un hombre apasionado y un compositor apasionado. Es indudable que dirigió y ejecutó su propia música con brío, libertad y espontaneidad infinitamente mayores de lo que está dispuesta a reconocer la ejecución moderna.

Vive y muere en la pobreza y sólo durante su vida se le reconoce la faceta de gran organista, muere en Leipzig el veintiocho de agosto de 1750. Su reevaluación como músico comenzará 50 años después de su muerte y aún no termina, dado que varios grupos y músicos modernos y contemporáneos se siguen inspirando en lo que hizo este genio.

1.3 Análisis Musical.

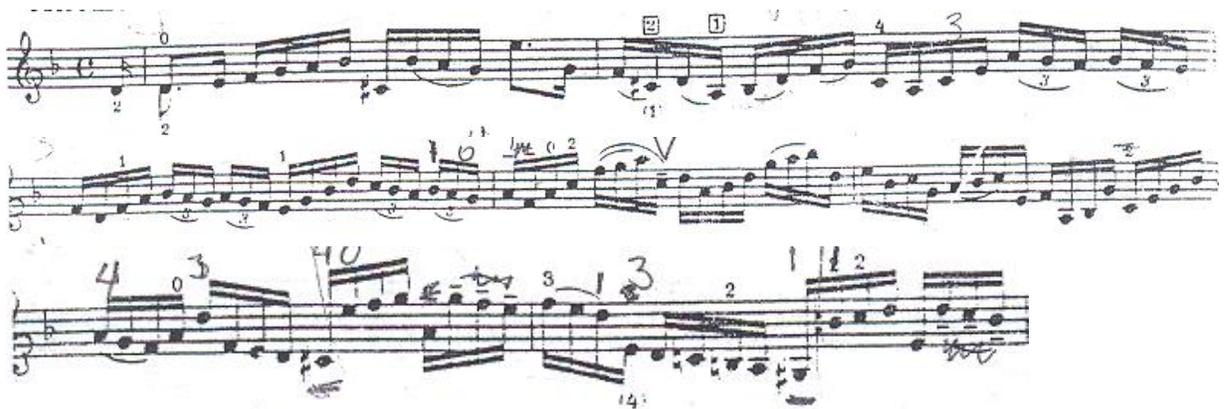
La palabra Partita es otra denominación de lo que originalmente es la Suite (en Francés; sucesión o secuencia), que encierra una agrupación de parejas de danzas. Cada una está formada por una danza lenta: *allemanda* en 4/4, seguida de una rápida *corrente* en 3/4 ó 3/2, después viene la *sarabanda* en 3/4 ó 3/2 y por último la *Giga* en 6/8 ó 12/8. Éstas danzas darían lugar más tarde a la Suite Clásica instrumental, cada una de ellas tiene forma binaria con repeticiones en las que Bach utiliza el estilo Francés; muy contrapuntístico, ornamentado y formal.

Además de éstas 4 danzas, la partita en re menor contiene la famosa Chacona, obra monumental que por su extensión y dificultad, en algunas ocasiones se toca en las salas de concierto como obra aislada.

A continuación me enfocaré al análisis de los cuatro primeros movimientos de la partita en re menor y presento las frases principales de cada movimiento.

Allemanda:

Ésta danza de origen alemán apareció a principios del S. XVI y a partir del S. XVII encuentra su lugar iniciando la Suite Clásica. Empieza por lo regular con anacrusa y su esquema tonal es tónica - dominante; dominante - tónica.



The image displays a handwritten musical score for the Allemanda movement. It consists of three staves of music. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The music is written in a single system with various annotations, including fingerings (e.g., 0, 2, 1, 3, 4, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 2), slurs, and dynamic markings like 'V'. There are also some boxed numbers (2, 1) and a '14' at the bottom. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and slurs, indicating a complex rhythmic pattern.

SECCIÓN A.

| Compás 4/4 | Frase 1 | Frase 2 | Frase 3 | Frase 4 | Codetta |
|----------------------|---|---|--|--|--|
| No. De Compás | 1-6 | 6-7 | 8-10 | 11-15 | 15-16 |
| ESTRUCTURA | Comienza anacrúsicamente tomando la nota re en 16vo. Para irse desarrollando por medio de 16vos. y tresillos terminando la frase 1 con la primera nota del compás 6, con la cual se inicia la frase 2 | Utiliza la nota final (la) de la frase 1 para iniciar la frase 2. Terminando ésta frase con la tonalidad original | Ésta frase consta de un periodo de progresiones. | Siguen las progresiones armónicas en 16vos. y 32vos. | Retoma el motivo introductorio para finalizar la parte A |
| Región Tonal: | D menor F mayor | F mayor D menor | A menor E Mayor (V) | A menor D menor | D menor A Mayor |

SECCIÓN B.

| Compás de 4/4 | Frase 1 | Frase 2 | Frase 3 | Codetta |
|---------------------|---|--|--|--|
| No. de Compás | 17-20 | 20-22 | 23-31 | 31-32 |
| ESTRUCTURA | Empieza anacrúsicamente con un 16vo., repitiendo la misma figura rítmica de la parte A, para continuar con el desarrollo. | Sigue su desarrollo con 16vos. y 32vos. alternadamente con progresiones. | Comienza con el motivo introductorio de 8vo. Con puntillo seguido de 16vos.. También esta conformada por progresiones. | Sigue con el mismo motivo rítmico de 16vos. y 32vos. terminando con un acorde octavado de negra con puntillo |
| Región Tonal | A menor Bb Mayor | G menor | G menor Bb Mayor D menor | D menor |

Corrente:

Ésta danza de origen francés, se remonta al S. XVI. En Francia era a dos tiempos y rápida, pero en el S. XVII adoptó un tiempo más moderado para convertirse en una danza extremadamente popular a tres tiempos (3/4 ó 3/2), y de carácter más aristocrático durante el reinado de Luis XIV.

Ésta Corrente tiene dos motivos rítmicos principales que son tresillos y corchea con puntillo seguida de un 16vo.



SECCIÓN A.

| Compás en 3/4 | Frase 1 | Frase 2 | Frase 3 | Codetta. |
|---------------|--|---|---|--|
| No. De compás | 1-4 | 5-12 | 13-21 | 22-24 |
| ESTRUCTURA | Comienza anacrúsicamente con la dominante (la) de re menor. Se conforma por 4 compases principales. En ésta frase se plantea el material temático que se irá desarrollando durante todo el movimiento. | Se conforma por una progresión en tresillos continuando con el motivo de 8vo con puntillo seguido de un 16vo. | Sigue utilizando el motivo rítmico de 8vo. Con puntillo seguido de 16vo. Seguido de tresillos para llegar a una progresión armónica, para así llegar a la coda. | Se conforma por tres compases con el mismo motivo de tresillos |
| Región Tonal | D menor | D menor BbMayor | D Mayor A Mayor | Dominante de D menor (V grado). |

SECCIÓN B.

| Compás en 3/4 | Frase 1 | Frase 2 | Frase 3 | Coda |
|---------------|--|--|---|--|
| No.de Compás | 25-28 | 29-37 | 38-48 | 49-54 |
| ESTRUCTURA | Es la misma estructura rítmica de la parte A | Los motivos rítmicos se siguen presentando alternadamente presentando una progresión armónica. | Continúa el desarrollo con una progresión | Comienza con un acorde de dominante de re menor, como recapitulación de los motivos iniciales. |
| Región Tonal | A mayor | G menor D Mayor G menor | V de re menor (A mayor) D menor | A Mayor D menor. |

Sarabanda:

Generalmente lenta y grave a tres tiempos cuyo origen se considera español, de la región de Andalucía, otros afirman que viene de Oriente e incluso se ha hablado de una procedencia Novo hispana. En el S. XVI en España se conocía ya como lo atestiguan los escritos de Cervantes en dos tipos de Sarabanda; una rápida y otra más lenta, hasta finales de ese siglo se introdujo en las cortes francesas en su forma grave y noble con ritmo moderado.



SECCIÓN A.

| Compás en 3/4 | Frase 1 | Frase 2 |
|---------------|---|---|
| No. de Compás | 1-4 | 4-8 |
| ESTRUCTURA | Lo presenta en forma polifónica a 2 y 3 voces generalmente. Técnicamente para el violinista se interpretan en forma quebrada los acordes | El desarrollo en éste movimiento es muy libre. El compás 9 se puede considerar como casilla sin serlo para finalizar el periodo A |
| Región Tonal | D menor | D menor A mayor (V) |

SECCIÓN B.

| Compás de 3/4 | Frase 1 | Frase 2 | Frase 3 | Codetta |
|---------------|--|--|--|--|
| No. de Compás | 10-16 | 16-21 | 22-26 | 28-29 |
| ESTRUCTURA | El desarrollo de los elementos rítmicos y melódicos es completamente diferente a la sección A, pero sigue respetando la misma forma polifónica de 2 y 3 voces. | Sigue el desarrollo en forma polifónica, terminando con acordes. | Continúa regularmente en 16vos. Empieza a definir en una sola voz (en forma homofónica). | Sigue con 16vos y 32vos. Para concluir octavando con re. |
| Región tonal | G menor | G menor D menor | D menor G menor D menor | D menor |

Giga:

De origen inglés o irlandés se introdujo rápidamente en Francia e Italia. Entre los Ingleses la Giga podía adoptar medidas binarias o ternarias; sin embargo en Francia generalmente, el ritmo era con puntillo y se anotaba como 6/8 ó 12/8.



SECCIÓN A.

| Compás 12/8 | Frase 1 | Frase 2 | Frase 3 | Frase 4 | Codetta |
|--------------|--|--|---|---|---|
| No.de Compás | 1-5 | 5-9 | 10-14 | 14-19 | 19-20 |
| ESTRUCTURA | Empieza anacrúticamente con una corchea. El motivo rítmico siempre está formado por octavos y dieciseisavos. La frase 1 tiene una progresión en 16vos. conformada del modelo rítmico presentado en los dos primeros compases. En el cual expone el material a desarrollar. | En esta frase aparecen pequeñas progresiones | Sigue con 16vos. en forma continua utilizando ligaduras de fraseo. Presenta una pequeña progresión. | Continúa desarrollándose y aparece otra pequeña progresión. | Comienza en el compás 19 siguiendo con los 16vos. |
| Región Tonal | D menor | D menor | F Mayor (V) | D menor | V (dominante de re menor) |

SECCIÓN B.

| Compás en 12/8 | Frase 1 | Frase 2 | Frase 3 | Frase 4 | Codetta |
|----------------|---|--|--|--|--|
| No. de Compás | 21-24 | 25-30 | 30-35 | 35-39 | 40 |
| ESTRUCTURA | Comienza en anacrusa igual que la primera sección con la diferencia que en el segundo compás retoma los 16vos. para empezar el desarrollo | Continúa el desarrollo, tiene dos progresiones | Sigue con los 16vos. y tiene una progresión larga. | A partir de la segunda mitad del compás 36 empieza una progresión para finalizarla en la primera mitad del compás 37 | Continúa con un arpeggio de re menor abarcando todo el compás. |
| Región Tonal. | V A mayor | G menor | G menor D menor | D menor | D menor |

1.4 Sugerencias Técnicas e Interpretativas.

Para la interpretación de los diferentes estilos, se debe comenzar con la técnica, estudiando escalas, arpeggios, golpes de arco, etc.

En la partita es de vital importancia mantener el tiempo, las notas pedal son la clave para lograr lo antes mencionado, no se debe descuidar ninguna nota, todas tienen que tener vida.

El estudio de ésta pieza con metrónomo es muy importante, pero no hay que tomarlo como un esclavizante, ya que cuando se logra tener toda la pieza en tiempo, uno puede darse la libertad de respirar y mover un poco las notas, siempre y cuando sigan en tiempo. Lo cual hace que la música fluya y así nos podemos percatar con más facilidad en dónde se encuentra cada voz, para poder darle más énfasis en dónde se requiere exaltar la voz principal.

En la interpretación moderna el vibrato se debe usar de forma continua para enfatizar momentos emotivos. En general el estilo es ligero y articulado, esto se logra estudiando nota por nota lento, para que así al llegar al tiempo deseado los dedos no se entorpezcan, el fraseo expresivo se logra con un buen manejo del arco, éste siempre pegado a la cuerda, hay que estudiar con cuerdas sueltas el cambio de cuerda hasta lograr que éste sea casi imperceptible, esto se logrará estudiándolo muy lento.

Las disonancias, los ornamentos, las notas cromáticas y las cadencias, hay que destacarlas con un poco de vibrato.

En la alemanda sugiero localizar primero las notas pedal y después las voces principales, para así lograr la diferencia entre voces y resaltar en cada pasaje la voz principal. Las notas pedal hay que resaltarlas con un poco de vibrato y darles el valor correcto, no debemos cortarlas antes de tiempo, ya que si lo hacemos corremos el riesgo de empezar a correr.

En el Corrente lo más importante es diferenciar los trecillos de las corcheas con puntillo ligados a un dieciseisavo, ya que se corre el riesgo de que si no lo estudiamos lento primero y con metrónomo, se puede perder el pulso y por lo general se atrecillan las corcheas con punto ligados a un diesiseisavo. En el compás 7, 8, 17 y 18 se debe de tener mucho cuidado en darle su tiempo a cada nota, sobre todo después de la ligadura se debe de tener especial cuidado con las corcheas siguientes, ya que se corre el riesgo de cortarlas antes de tiempo y empezar a correr.

En la Sarabanda sugiero separar las voces de los acordes en las cuerdas dobles, esto nos dará la idea de qué es lo que tiene que sobresalir, y así poder afinar correctamente, hay que tener mucho cuidado de no acentuar cada vez que haya acorde, esto lo lograremos siempre y cuando no descuidemos la melodía, ya que ésta tiene siempre que escucharse sin interrupciones, esto se logrará teniendo especial cuidado con el arco, debemos observar que el arco no se desprege de la cuerda, en especial cuando hay pasajes con acordes.

En la Giga es muy importante saber dónde termina una frase, para así poder darle el descanso necesario y empezar la frase siguiente, también es muy importante estudiar los cambios de posición muy lentos, incluso con desmangues primero, para así fijar los dedos correctamente, y después cuando aceleremos el tiempo no correr el riesgo de que se desafinen los pasajes. En el compás 35 hay que tener mucho cuidado de que no salga sucio el pasaje, esto lo lograremos estudiando muy lento las notas, después haciéndolo en cuerdas dobles y por último como se muestra el pasaje.

Siguiendo éstas sugerencias se puede llegar a una interpretación acertada de la obra.

2. Sonata para violín y piano en mi menor K.304.

2.1 Contexto histórico.

La Revolución Francesa, fue el cambio político más importante que se produjo en Europa a fines del siglo XVIII, influenciado por la revolución estadounidense. No fue sólo importante para Francia, sino que sirvió de ejemplo para otros países, en donde se desataron conflictos sociales similares, en contra de un régimen anacrónico y opresor, como era la monarquía. Ésta revolución significó el triunfo del pueblo pobre, oprimido y cansado de injusticias, sobre los privilegios de la nobleza feudal y del estado absolutista.

Durante el reinado de Luis XIV (1643-1715), Francia se hallaba bajo el dominio de una monarquía absolutista, el poder del rey y de la nobleza era la base de este régimen, pero en realidad el estado se encontraba en una situación económica bastante precaria, que se agravó por el mal gobierno de Luis XV (bisnieto de Luis XIV), y que tocó fondo durante el reinado de Luis XVI, gobernante bien intencionado, pero de carácter débil, por lo que se lo llamaba el buen Luis.

Consecuencias de la Revolución Francesa

1-Se destruyó el sistema feudal

2-Se dio un fuerte golpe a la monarquía absoluta

3-Surgió la creación de una República de corte libre

4-Se difundió la declaración de los Derechos del hombre y los Ciudadanos

5-La separación de la Iglesia y del Estado en 1794 fue un antecedente para separar la religión de la política en otras partes del mundo

6-La burguesía amplió cada vez más su influencia en Europa

7-Se difundieron ideas democráticas

8-Los derechos y privilegios de los señores feudales fueron anulados

9-Comenzaron a surgir ideas de independencia en las colonias iberoamericanas

10-Se fomentaron los movimientos nacionalistas

El Clasicismo se dará en artes plásticas donde surgen genios como los pintores franceses David e Ingres, o el escultor italiano Canova, cuyo lenguaje es el mismo que en música van a emplear Haydn y Mozart aunque con distintos medios.

Es un periodo artístico en el que se tiende a expresar la idea de perfección formal de la realidad, con la fuerza más absoluta; es decir, se tiende a expresar el mundo como un ser bello, perfecto y dar a través del arte el sentido de perfección, de tranquilidad, de lo ideal. El clasicismo refleja al hombre como un ser armónico y a la humanidad como sociedad perfecta y sin problemas; por ello es un periodo que lleva consigo una contradicción y es que va a surgir durante la Revolución Francesa, un periodo de rupturas, de cambios de todo tipo y no los refleja en su estética. El hombre Clásico es pues, el ideal de lo bello, lo único que tiende a expresar.

Lo esencial en este periodo es el respeto por las formas, a la ley y a la norma, dado que, para llegar a esa perfección que pretende el clasicismo, lo primero que hay que hacer es respetar las leyes musicales. Es así como en éste periodo va a tomar una enorme importancia la sonata y la Sinfonía.

Cualidades que definen la música clásica.

Se busca una música delicada, muy brillante, alegre y plástica.

Para ello la melodía toma una importancia enorme y se convierte en el elemento básico de ésta música. “La melodía es el alma de la música clásica”, dice Blume.

Para encontrar estas melodías se va a recurrir a la música popular, música Folk.

Estas melodías se construyen de tal manera que reflejan esa perfección, con frases de ocho compases (divididos en dos periodos de cuatro en cuatro) de dieciséis (ocho mas ocho) o de seis (tres mas tres).

Se pierde el ritmo mecánico del Barroco, en favor de ritmos más naturales y variados proviniendo muchas veces precisamente de la melodía.

Se buscan tonalidades fáciles y simples, con preferencia de los tonos mayores sobre los menores, éstos sólo se usan cuando la música quiere llegar a fuertes esferas de la expresión; ésta es una de las razones por lo que la música clásica aparece como algo alegre, brillante y claro.

El clasicismo se expresa sobre todo a través de la forma Sonata y la Sinfonía y secundariamente con otras formas de carácter popular como la Serenata, la Canción y el Divertimento.

La norma del clasicismo es construir una música lo más simple posible, y por ello simboliza al hombre como ser armónico y sin problemas.

El clasicismo ayudado de los ideales de la Revolución Francesa va a conseguir extender la música a la mayor cantidad posible de público.

El clasicismo se va a ver reflejado en las obras de tres grandes músicos Haydn, Mozart y Beethoven; hay muchos otros compositores a quien habría de tener en cuenta y que vivirán en las famosas escuelas: la Italiana con Sammartini, Rinaldo de Capua, Jommelli; la Austriaca donde surgen los Haydn y Mozart y la de Mannheim, gran centro musical de esta época, con los Stamiz, Cramer, etc.



Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791).

2.2 Aspectos Biográficos.

Wolfgang Amadeus Mozart. (1756-1791).

Nació el 27 de enero de 1756 en Salzburgo, una ciudad por entonces situada en territorio bávaro (actualmente en el oeste de Austria). Salzburgo era sede de un arzobispado, una de las numerosas unidades políticas semi-independientes del Imperio Austro-Húngaro; tenía una larga tradición musical, y en tiempos de Mozart era un activo centro artístico provincial. Su padre, Leopold Mozart, era miembro de la capilla arzobispal¹. Desde su más temprana infancia, Wolfgang demostró un talento musical tan prodigioso, que su padre abandonó toda otra ambición para consagrarse a la educación del niño, y a exhibir sus habilidades en una serie de viajes que poco a poco les fueron llevando a Francia, Inglaterra, Holanda e Italia, así como a Viena y a las principales ciudades de Alemania.

El pequeño Mozart viajó y realizó exhibiciones durante más de la mitad del tiempo transcurrido entre los seis y los quince años de edad. Hacia 1762 era un virtuoso del clave, y pronto también se convirtió en un buen organista y violinista. Sus presentaciones públicas infantiles no sólo incluían la ejecución de piezas previamente preparadas, sino así mismo la lectura de conciertos a primera vista y la improvisación de variaciones, fugas y fantasías.

Produjo sus primeros minuetos a los seis años, su primera sinfonía poco antes de cumplir nueve, su primer oratorio a los once y su primera ópera a los doce. Sus más de 600 composiciones están registradas y numeradas en el catálogo temático compilado por primera vez por L Von Köchel en 1862, los números de Köchel o “K” se utilizan universalmente para identificar las composiciones de Mozart.

Gracias a las excelentes enseñanzas de su padre, y más aún a los muchos viajes efectuados durante sus años de formación, el joven Mozart tomó contacto con toda clase de música que se escribía o escuchaba en la Europa occidental contemporánea. Absorbió todo cuanto

¹ Historia de la música universal. Edit. Alianza. Pag. 543

congeniase con él con una capacidad pavorosa. Imitaba, pero al hacerlo mejoraba sus modelos; y las ideas que ejercían influencia sobre él no sólo resonaban en sus producciones inmediatas, sino que seguían creciendo en su mente, a veces dando frutos muchos años más tarde. De esta manera, su obra llegó a ser una síntesis de estilos nacionales, un espejo en el cual reflejaba la música de toda una época, iluminada por su propio y trascendente genio. Por este cosmopolitismo peculiar, Mozart difiere de Haydn, cuyo trasfondo era más exclusivamente austriaco.

El estilo musical propio de Mozart se vincula con lo que podríamos denominar la *musicalidad absoluta*. Ésta expresión exige algunas precisiones. Buena parte de la música de Beethoven, así como la de algunos compositores románticos como Berlioz y Chopin, es, en cierto sentido, autobiográfica. La música de Mozart lo es en grado mucho menor. Es difícil hallar huella específica alguna de las dificultades y decepciones a que fue sometido durante su vida, en particular durante sus últimos diez años.

Como todos los grandes artistas, pero en mayor medida que muchos compositores, Mozart vivió su vida real en el mundo interior de su música, y su existencia cotidiana a menudo sólo parece un paralelo perturbado y ensombrecido de la misma.

Un monumental estudio de Mozart distingue, en su vida y obra, no menos de treinta y cinco periodos estilísticos. Para nuestros fines bastará una división más amplia y sencilla: 1) Infancia y juventud, hasta 1774; 2) El periodo de sus primeras obras maestras, 1774-81; y 3) Sus años en Viena, 1781-1791.

Infancia y juventud de Mozart.

Las primeras obras de Mozart.

El primer periodo puede considerarse como el de los años de aprendiz y oficial de Mozart. Durante todo éste periodo estuvo sometido a la tutela de su padre, por completo en lo que a cuestiones prácticas concierne, y también en grado considerable en cuestiones

musicales. La relación entre padre e hijo es sumamente interesante. Leopold reconocía y respetaba plenamente el genio de niño. Otra influencia importante y duradera fue la de Johann Christian Bach, a quién conoció el niño hallándose en Londres. Su influencia se manifestó inmediatamente en las sinfonías que Mozart comenzó a componer en Londres, y en las composiciones clavecinísticas del mismo periodo; además, el espíritu de la música italiana, y en especial el estilo operístico italiano, que J. C. Bach fue el primero en presentarle, se transformó en un factor fundamental y permanente en su obra.

Una visita a Viena en 1768 llevó, entre otras cosas, a que el precoz doceañero compusiese una *ópera buffa* italiana, *La finta semplice* (la simple fingida; no se presentó hasta el año siguiente, en Salzburgo) y el atrayente singspiel alemán *Bastien und Bastienne*. Los años que mediaron entre 1770- y 1773 estuvieron ocupados en gran parte con viajes por Italia, de los que Mozart volvió más italianizado que nunca, y profundamente inconforme con sus limitadas perspectivas en Salzburgo. Los sucesos principales de estos años fueron la producción de dos óperas en Milán en 1770-1772, y algunos estudios de contrapunto con el padre Martini en Bolonia. Los primeros cuartetos para cuerda de Mozart también datan de estos años pasados en Italia.

La influencia de los sinfonistas italianos, como por ejemplo, Sammartini, sobre Mozart pueden reconocerse en sus sinfonías escritas entre 1770-1773, en especial las K, 81, 95, 112, 132, 162 y 182; pero una influencia nueva la de Joseph Haydn, se hace manifiesta en algunas otras sinfonías de este periodo, en particular la K 133. Otra estancia en Viena durante el verano de 1773 aportó a Mozart una renovada comprensión y sensibilidad por las cualidades características de la música sur-alemana; a partir de esta época, las obras de Haydn se convirtieron en un factor de creciente importancia en la vida creadora de Mozart, y después de 1781 su influencia se intensificó a causa de su amistad personal con este compositor, mayor que él.

Las primeras obras maestras de Mozart.

A fines de 1773 y comienzos de 1774, Mozart compuso dos sinfonías que fueron sus primeras obras maestras en esta forma. Una de ellas, en Sol menor (K 183) es un producto

del clima de *Sturm und Drang* que hallaba su expresión en las sinfonías contemporáneas de Haydn, y la Sinfonía en La mayor (K 201). En general Mozart era menos aventurado que Haydn en materia de experimentos formales, así mismo y a diferencia de Haydn, Mozart casi siempre tiene un segundo tema (ó temas) lírico contrastante en sus movimientos allegro de forma sonata, aunque es capaz de dar término a la exposición con una reminiscencia del tema inicial; y una vez más a diferencia de Haydn, rara vez sorprende al oyente efectuando grandes cambios en el orden o tratamiento de sus materiales en la recapitulación.

Sonatas para piano y violín.

Entre 1774 y 1781, Mozart vivió principalmente en Salzburgo, donde crecía cada vez más su impaciencia para con la estrechez de la vida provinciana y la falta de oportunidades musicales. En una infructuosa tentativa por mejorar, emprendió otro viaje, en septiembre de 1777, en compañía de su madre, esta vez a Munich, Augsburgo, Mannheim y París. Todas sus esperanzas de lograr un buen cargo en Alemania quedaron en nada, y las perspectivas de una carrera de éxito en París concluyeron igualmente en un fracaso. La estancia en Paris se vio más entristecida aún por la muerte de su madre en julio de 1778, y Mozart regresó a Salzburgo a comienzos de 1779. Entre las obras importantes de éste periodo se hallan sus sonatas para piano K. 279-284, K309 y 311, K 310 y 330-333, y varias series de variaciones para piano, que incluyen las compuestas sobre el aire francés K. 265.

Las sonatas para piano están estrechamente emparentadas con sus sonatas para piano y violín; en realidad, durante sus primeros años, éstas últimas de acuerdo con la costumbre, no habían sido más que piezas para piano con acompañamiento de violín ad libitum. Las primeras obras de Mozart donde empiezan a tratarse a ambos instrumentos sobre una base igualitaria, son las sonatas escritas en Mannheim y Paris, en 1777 y 1778, de las cuales la sonata en mi menor (K 304) puede destacarse por la excepcional intensidad emotiva de su primer movimiento y por ser concebida en tono menor, lo que no sucede en la mayoría de sus sonatas para violín y piano, escritas en tonalidades mayores.

Conciertos para violín.

Entre las composiciones destacables del segundo periodo de Mozart se hallan los conciertos para violín K 216, 218 y 219, en sol, re y la.

2.3 Análisis de la Obra.

La Sonata (del italiano suonare, sonar), es una composición musical para uno o más instrumentos. Por una parte, el término forma sonata se refiere a la estructura musical de los primeros movimientos de las sonatas y de los géneros relacionados con ella en los siglos XVIII y XIX. Pero también a mediados del siglo XVIII, el término Sonata ha sido utilizado generalmente para las obras de tres o cuatro movimientos para uno o dos instrumentos, como sucede en las sonatas para piano o con la sonata para violín.

En adelante nos enfocaremos al análisis de la sonata para violín y piano de Mozart K 304.

La sonata para violín y piano en Mi menor K 304 es diferente a las demás, ya que es la única de las sonatas para violín y piano escrita en modo menor y de forma compartida con sus primeras sonatas consta sólo de dos movimientos: allegro y tempo di minuet.

Cuando Mozart compuso la sonata recientemente su madre había fallecido, lo cual se manifiesta en el carácter de la obra ya que es de carácter melancólico y dramática.

La Forma musical del Allegro es forma sonata A B A' su melodía es estrechamente unida y podemos ver como nunca se presenta el tema de la misma manera, sino que se va transformando y desarrollando. La apertura de 8 compases (frase a) relacionados con su perfil rítmico y por su dirección hacia arriba, ocurre 5 veces en el movimiento sin sufrir ninguna modificación, excepto en la armonía que la acompaña.

La exposición comienza con el tema principal presentado al unísono por el violín y el piano, a manera de introducción. (Compás 1-12).

Con la anacrusa del compás 13 al 21 el tema A comienza a desarrollarse, primero el tema se presenta al unísono y en la segunda ocasión es el violín el que presenta el tema, mientras que el piano tiene un acompañamiento hecho a base de terceras y sextas.

El tema principal se manifiesta nuevamente para el desarrollo en el compás 85, esta vez es presentado por el piano en la dominante y en la segunda parte del tema un pedal en el piano da pie al inicio del desarrollo general de la sonata.

La reexposición inicia en el compás 113 al 120, sin embargo podemos ver como sigue desarrollándose el tema principal. En esta ocasión, el tema nuevamente es modificado mediante el uso de matices fortepianos, los cuales junto con los acordes del piano dan peso y dramatismo a la reexposición.

Finalmente, el tema principal es utilizado como coda en el compás 193 esta vez el tema deja a un lado el carácter fuerte y dramático y es presentado en una forma ligera, en donde el piano vuelve a tener un acompañamiento discreto.

TEMA A

The image displays two systems of musical notation for 'TEMA A'. The first system includes a violin part and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Allegro. $\text{♩} = \text{ss.}$ '. The piano part features a steady accompaniment of thirds and sixths. The second system continues the piano accompaniment with various fingering numbers (1, 2, 3, 4) and includes a first ending marked 'A'.

TEMA B

| Compases | Sección | material | Descripción | Región tonal |
|-------------|----------------------------|---|---|---|
| 1-8 8-13 | Exposición | Material contrastante al tema A | Se presenta el tema al unísono el cual puede tener la doble función de | E menor |
| 13-20 | Tema A | | introducción y presentación del tema A | |
| 21-28 | Segunda frase del tema | Similar al tema A | Segunda frase del tema A la cual tiene la función de pequeño puente. | G menor- G mayor V-I-VI7-I-IV- V |
| 29-37 | Puente | Material nuevo | | |
| 37-45 | Transición | Combinación de materiales usados en el puente | | |
| 45-59 | Tema B | | Presentado solo por el primer violín a manera de exposición. | E menor |
| 73-76 | Codetta | Hecha a base de materiales del tema B y de los puentes | Presentada por el piano a manera de respuesta a la primera frase del tema A. | |
| 77-84 | Extensión de la codetta | Material canónico | Tema utilizado a manera de canon el cual concluye la coda | Modulación a sol mayor. |
| 85 | Desarrollo | | | Si menor |
| 89 | Tema A del | Pequeña fuga | | |

| | | | | |
|------------|-----------------------------------|---|---|---|
| | desarrollo | de 3 compases entre el piano y el violín | | |
| 100 | Desarrollo | Progresiones armónicas | Materiales tomados de la segunda frase del tema A el cual servía como puente al tema B y que ahora sirve como puente a la re exposición | |
| 104 108 | | Cromatismos Material tomado del puente del tema A | | |
| 113 | Puente Sección | | | |
| 121 136 | Re exposición | Tema A` | Se presenta de nuevo el tema A pero esta vez con forte pianos | Mi menor |
| 173 | | | | |
| 183 | Segunda frase del tema A` Tema B` | Construida con material del tema B | | |
| | | Canon a manera de fuga | | |
| | Coda de la re exposición | Material del tema A | | |
| | | | Se presenta el | Mi menor con VI napolitana en el compás |

| | | | | |
|---------|------|--|---|------|
| 193-209 | Coda | | tema principal como coda general cambiando únicamente la manera en que el piano acompaña al violín quien vuelve a presentar el tema A | 207. |
|---------|------|--|---|------|

El minueto es una danza antigua tradicional que fue insertada a la música culta en el periodo barroco, originaria de Francia alcanzó su desarrollo entre 1670 y 1750. Fue introducida con el nombre de minueto en la corte francesa por Jean Baptiste Lully que la incluyó en sus óperas y ballets.

El segundo y final movimiento es un rondó A, B, A', C, A'' y el carácter de este movimiento es melancólico y poco a poco comienza a desarrollarse adquiriendo gran intensidad.

TEMA A

Tempo di Minuetto. ♩ = 132.

p
sotto voce

tr

TEMA B



Análisis estructural.

| | | | | | |
|---------------|----------|----|-----------|-------------|------------|
| Forma Musical | A | | B | | A' |
| No. de compás | 1 | 17 | 33 | 69 | 70-90 |
| Región Tonal | Mi menor | | Sol mayor | V- mi menor | Transición |

| | | | | | | |
|---------------|----------|-----|----------|-----|----------|-----|
| Forma musical | C | | A'' | | | |
| No. de Compás | 94 | 111 | 128 | 140 | 149-163 | 164 |
| Región Tonal | Mi mayor | | Mi menor | | Mi menor | |

2.4 Sugerencias técnicas e interpretativas.

Al igual que en Bach, es muy importante el estudio con metrónomo, hay que tener mucho cuidado que los octavos no se apresuren, sobre todo al inicio de la pieza, debe de estar muy claro el tempo.

En cuanto a los matices, las articulaciones y las ligaduras, hay que hacer mucho cuidado en ellos, con esto lograremos dar el carácter correcto de la pieza. El violín y el piano deben de tratar igualar la articulación presentada por el compositor.

Técnicamente para la mano izquierda no hay gran problema en ésta pieza para el violinista, sin embargo interpretativamente es muy compleja, así que no hay que dejar ningún pasaje sin vida, todas las notas son importantes por lo cual hay que vibrarlas, el vibrato hay que manejarlo de una manera muy sutil, recordemos que todavía no existía el vibrato del romántico.

Para poder hacer sobresalir las líneas melódicas hay que estudiar mucho con la mano derecha, el correcto manejo del arco en ligados y detaché, harán que fluya mejor la música, esto se logrará haciendo ejercicios con escalas y estudios que nos ayuden a mantener un correcto desplazamiento del arco.

Hay que tener especial cuidado en los acordes que aparecen a lo largo de la obra, éstos deben de ser lo más limpios posible, esto se logrará separándolos de dos en dos, afinando nota por nota y después tocando el acorde completo, teniendo especial cuidado de no exagerar en el matiz (sin golpear el acorde).

Hay que articular todas las notas para que no empecemos a correr sobre todo en las corcheas, y tratar de que el comienzo no se escuche nervioso, esto lo lograremos manteniendo un buen contacto del arco con la cuerda, además del adecuado peso que le demos al arco. Hay que estudiar muchos golpes de arco, ya que en la sonata se ocupan varios tipos de golpes de arcos.

Con éstas sugerencias se llegará a una adecuada interpretación.

3. Jeunesse para violín y piano.

3.1 Contexto histórico.

El Nacionalismo Mexicano es el movimiento social, político e ideológico que se conformó desde el siglo XIX. Nace del patriotismo criollo del virreinato de la Nueva España, alimentado de una corriente anti-españolista¹.

La Revolución Mexicana estalló debido a una complicada conjunción de factores, algunos coyunturales, como la división entre las élites, otros profundos, como el estancamiento político, la falta de instituciones y la concentración del poder en manos del anciano dictador. Los factores más importantes atañían a las contradicciones sociales; la expropiación de tierras de los pueblos y la persecución de un modelo de modernización económica acelerada donde no tenía cabida el grueso de los mexicanos.

Si bien prendió por todo el país, no fue un movimiento social único, con metas claras y homogéneas y hasta contrapuestas entre sí, debido a sus marcados contrastes regionales, al origen social de sus participantes y a las diferentes aspiraciones que tenían para la nación. En la terrible lucha de facciones, triunfó la coalición encabezada por Carranza, y hubo de pasarse a reformas que, en principio, beneficiarían a las clases populares. A pesar de su derrota, el zapatismo dejó una huella importante, pues obligó a que los vencedores incorporasen las reivindicaciones agrarias. La Constitución de 1917 abrió las puertas a la reforma agraria y regresó, al dominio directo e imprescindible de la nación de las riquezas del subsuelo. El nuevo orden también modificó las relaciones laborales, la educación y el control de la iglesia.

A partir de mayo de 1920, la paulatina pacificación del país corrió paralela a la lenta pero irreversible centralización del poder y al fortalecimiento de ciertas instituciones establecidas en la nueva constitución- en particular la presidencia- y a la atrofia de otras, como fue el municipio libre. Con ritmo desigual, la producción volvió a crecer y el

¹ Moreno Rivas Yolanda. Rostros del nacionalismo mexicano.

proceso de modernización económica, detenido abruptamente por la Revolución al finalizar 1910, recuperó su vitalidad, aunque al principio de los años treinta la Gran Depresión Mundial se dejó sentir en México y las dificultades económicas reaparecieron temporalmente.

Desde la perspectiva política, la época fue denominada por la figura de dos generales sonorenses- Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles- y su círculo de políticos norteños, militares y civiles. La reforma social se aceleró, pero sin llegar nunca a convertirse en la prioridad del grupo gobernante. En efecto, cuando en 1935 el grupo sonorenses fue obligado a dejar su lugar privilegiado a otro- el encabezado por el general Lázaro Cárdenas-, todavía el latifundio dominaba la vida rural y el capital extranjero controlaba la producción y exportación de materias primas².

Los revolucionarios norteños, tras experimentar varias crisis en su relación con el poderoso vecino del norte, en 1927 llegaron finalmente a un acuerdo de fondo con Estados Unidos y entonces el mundo externo dejó de ser una amenaza y se transformó en un sostén de la recién estrenada estabilidad mexicana. En 1929 y a raíz del asesinato, el año anterior, del presidente electo-reelecto-, el general Obregón, surgió lo que terminaría por ser un poderoso partido oficial- el Partido Nacional Revolucionario (PNR)- que acapararía todos los puestos de elección y haría de las elecciones una mera formalidad. Finalmente, fue entonces cuando la Iglesia Católica perdió aún más terreno político como resultado del fracaso militar de la rebelión de los “cristeros” entre 1926 y 1929³.

En lo social, la oligarquía que se había formado a la sombra de la dictadura porfirista se encontró dispersa- algunos de sus elementos más connotados estaban exiliados en Estados Unidos y Europa- y desmoralizada. Es verdad que algunos de los grandes hacendados recuperaron sus propiedades desde la época de la presidencia de Venustiano Carranza, pero ya no su prestigio social ni su influencia política. La nueva clase gobernante venía de las capas medias y mostró poco interés hacia los vecinos. Sin embargo la burguesía comercial e industrial, como la de Monterrey, no tuvo mucho problema para que el grupo

² Zoraida de Vazquez Josefina. Historia de México. Editorial Santillana. Pag. 201

³ Op. Cit.

de revolucionarios encabezado por los sonorenses les reconociera su lugar y volvieran a recuperar su dinámica del pasado. Las clases populares, en cuyo nombre se había hecho la revolución, apenas si habían modificado su situación⁴.

Montada en una política de masas campesinas y obreras, la Revolución Mexicana llegó a su punto más alto en la segunda mitad de los años treinta. El reparto agrario destruyó, por fin, al latifundio como la forma dominante de propiedad de tierra, el apoyo presidencial al sindicalismo hizo de un movimiento obrero en expansión, una fuerza política central.

Finalmente la expropiación de la industria petrolera, en marzo de 1938, dio contenido económico real al nacionalismo revolucionario.

El resultado de las elecciones de 1940 fue todo menos transparente, pero con el apoyo abierto del gobierno, Ávila Camacho fue declarado ganador de manera abrumadora y tomó posesión del cargo el 1º de diciembre de 1940⁵.

Desde su origen, la Revolución se distinguió por su tono nacionalista, pero sería durante el sexenio Cardenista cuando ese nacionalismo lograra sus mejores triunfos, sus expresiones más concretas.

En cuanto a la cultura nacionalista se menciona lo siguiente:

Los avances en la arqueología durante el porfiriato exalta la expresión artística de las culturas precolombinas y la primera valoración de la cultura indígena después de la independencia de México, pintores, escultores, escritores y fotógrafos retrataron las primeras imágenes de lo indígena. El material histórico, arqueológico y artístico fue pieza clave de la educación mexicana durante el siglo XX.

Después del movimiento revolucionario surgen los ideólogos que buscaban infundir valores en la niñez mexicana de amor a la patria e ideales de progreso y prosperidad. Tradicionalmente, México se ha definido como nación mestiza, o como lo dijera José

⁴ Zoraida de Vázquez Josefina. Historia de México. Edit. Santillana. Pag. 221.

⁵ Zoraida de Vázquez Josefina. Historia de México. Edit. Santillana. Pag. 223

Vasconcelos Calderón (1925), el crisol de todas las razas tanto cultural como étnicamente, la exaltación del mestizaje de los mexicanos fue parte fundamental del colectivo imaginario de pertenecía a una nación entre las masas y la población urbana antes de la primera mitad del siglo XX.

La Pintura Mexicana del siglo XX ha alcanzado renombre mundial con figuras como David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Joaquín Clausell, Frida Khalo y Diego Rivera, generación de idealistas que marcaron la imagen del México moderno ante fuertes críticas sociales y económicas. La escuela oaxaqueña rápidamente obtuvo fama y prestigio, se observa la libertad de diseño en cuento al color y la textura de los lienzos y murales⁶.

Durante el Porfiriato, el arte mexicano adoptó una marcada tendencia afrancesada y elitista, manifiesta principalmente en la arquitectura y la escultura, cuyos ejemplos más representativos, en la capital del país son: el “Centro Mercantil” (hoy hotel de la Ciudad de México), el “Palacio de Bellas Artes” y el “Edificio de Correos”. Al comenzar el siglo XX, se inició en México una nueva orientación en todos los ámbitos de la vida nacional⁷.

Tras la Revolución de 1910, se hizo necesaria una revaloración de la cultura que, además de cimentar las nuevas tendencias ideológicas y políticas, permitiera iniciar el camino de la reconstrucción del país bajo una perspectiva más nacionalista e inclusora de las clases sociales marginadas en el porfiriato. En tal revaloración fue de singular importancia José Vasconcelos, como promotor de arte que daría a México renombre mundial: “el muralismo”⁸.

⁶ Moreno Rivas Yolanda. Rostros del nacionalismo mexicano.

⁷ Op. Cit.

⁸ Op. Cit.



Manuel María Ponce (1882-1948).

3.2 Aspectos Biográficos.

Manuel María Ponce (1882-1948).

Manuel María Ponce Cuéllar nació en Fresnillo, Zacatecas el 8 de diciembre de 1882, aunque vivió su infancia en la ciudad de Aguascalientes. Sus padres fueron Don Felipe de Jesús Ponce y Doña María de Jesús Cuéllar de Ponce. De vocación musical declarada desde su infancia, en 1901 ingresó al Conservatorio Nacional de Música, permaneciendo ahí hasta 1903. En 1904, fue a estudiar cursos superiores a la Escuela de Música de Bolonia, en Italia. Posteriormente viajó a Alemania, donde estudió entre 1906 y 1908, regresando finalmente a México, dedicándose a la docencia de piano e historia de la música.

Compositor controvertido, se dedicó a crear una obra musical basada en temas del folklore mexicano, combinándolos con el estilo romántico europeo de su época. Otra influencia importante en su producción es la del impresionismo, ya que junto a José Rolón los dos compositores representan la influencia más importante del impresionismo musical en México.

Entre sus obras, una de las que lo hizo famoso alrededor del mundo fue la canción *Estrellita* de la cual no recibió ningún centavo ya que, por negligencia, ni él ni su disquera registraron la obra a su nombre. La fama llegó, pero no la fortuna. Hoy en día, *Estrellita* es erróneamente considerada una melodía de dominio público. En su momento sus canciones fueron cantadas por los grandes cantantes del momento como Lily Pons, Tito Schipa⁹.

Ponce es considerado el padre del nacionalismo musical mexicano. En 1912 realizó un concierto con obras que contenían características que se consideraban por primera vez genuinamente mexicanistas. De este modo, 1912 se considera el inicio del movimiento nacionalista en la música mexicana. Por esta época tuvo como alumno al que vendría a consolidar el movimiento nacionalista, Carlos Chávez. Ponce proclamaba que los compositores debían inspirarse en la música y cantos populares de su país embelleciendo

⁹ Moreno Rivas Yolanda. Rostros del nacionalismo mexicano.

las canciones y dándoles altura artística, evitando lo vulgar, lo feo, ruin y despreciable. Por medio del refinamiento de las armonizaciones de los cantos populares, Ponce pretendía rescatar y ennoblecer la música nacional; cualidades a las que la generación de nacionalistas siguientes se opondría enérgicamente¹⁰.

Una razón lógica de este aspecto es que Ponce desarrolló gran parte de sus propuestas musicales en los años previos a la Revolución mexicana, es decir, previo los violentos cambios de las ideologías y los movimientos vanguardistas en México. El medio musical de Ponce se movía en las sociedades de la música de salón y de la élite artística de los últimos años del Porfiriato. Ponce evitaba en lo posible cualquier referencia a la música indígena por considerarla carente de refinamiento. Prefirió el mestizaje musical en lugar de realzar las características folklóricas indigenistas de la música popular mexicana. De cualquier forma, es el primer compositor mexicano que dirige su atención a los elementos propios de su nación para crear una escuela mexicana de composición.

En la producción musical de Ponce destacan 2 periodos: uno romántico que viene a cerrar el capítulo de los compositores que le precedieron, y otro moderno iniciado con su viaje a París de 1925 que abre en cambio nuevas posibilidades creativas. Si comparamos éstas dos épocas observamos notorios contrastes armónicos, tímbricos y formales¹¹.

Dentro del primer estilo cabe distinguir a su vez aquellas obras pertenecientes al romanticismo universal, de otras, en cambio, inspiradas en la música popular de su país, armonizó cantos del pueblo, introdujo dichas melodías en pequeñas y grandes formas y creó motivos propios con el auténtico sabor de los elementos folklóricos locales.

De 1915 a 1916 debido a la situación político-revolucionaria que prevalecía en el país fija su residencia en Cuba. Durante su exilio en la Perla Antillana, se nutrió de su música sensual, de la que estilizó para piano varias obras, embelleciendo como nadie antes lo había hecho, los cantos y melodías de aquel país, haciéndose merecedor a que la Sociedad de Artes y Letras de La Habana, le otorgaran una insignia y diploma.

¹⁰ Barrón Corvera Jorge y Mello Paolo. UNAM. Edición Clema Ponce.

¹¹ Op. Cit.

En la Habana ofreció muchos conciertos y también fundó la academia Beethoven, en la que colaboraron don Tomás Rubio, clarinetista de la banda municipal, su esposa Chonita Sauri de Rubio, violinista, y el profesor de canto, don Agustín C. Beltrán.

El maestro Ponce no aceptó nunca la influencia norteamericana. Sin embargo, fue el quién hizo una versión de *El Rosario*, popularizando así a su compositor Ethelbert Nevin.

En 1916 pudieron volver al país muchos exiliados, entre los que se encontró el maestro Ponce, quién llegó a la Ciudad de México el 4 de diciembre.

En el barco que regresó a Cuba por segunda vez, hizo también el viaje Clementina Maurel, de origen Francés, a quién había conocido en un concierto, con quien contrajo nupcias el 3 de septiembre de 1917. Desde entonces ella fue su inspiración y se nota en sus obras, a partir de esa fecha, la influencia francesa.

Transcurre una etapa en París de 1925 a 1932 y con ella comienza su segundo periodo el cual lo lleva a su estilo modernista, introduce adornos al nacionalismo indígena creando un ambiente de música autóctona del México Prehispánico.

El 11 de Julio de 1932, la Escuela Normal de Música de París, le expidió la Licenciatura de Composición.

A su regreso a México, en 1933, fue nombrado catedrático de Piano en el Conservatorio Nacional de Música, e igual nombramiento le fue conferido en la entonces Facultad de Música de la Universidad Nacional de México, en donde también fue designado Consejero Técnico del plantel.

En mayo de 1933 fue nombrado Director Interino del Conservatorio Nacional de Música, puesto que desempeño hasta el 30 de abril de 1934. En 1934 fue nombrado Inspector de la Sección de Música del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación, y en 1937, con la misma plaza quedó adscrito a los Jardines de Niños. En 1935 fue nombrado representante del sector de piano en el Consejo Técnico del Conservatorio. En Febrero de 1939 fue nombrado catedrático titular de Folklore Musical en la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México.

En 1941 realizó una gira por la América del Sur, invitado originalmente por las agrupaciones musicales de las repúblicas de Uruguay y Argentina. En esa gira logró un éxito indescriptible, poniendo muy en alto el nombre de México en varios países, los que visitó con el carácter de Director de Folklore del Conservatorio Nacional de Música de México.

En 1945 fue nombrado director de la Escuela Nacional de Música de la Universidad, puesto que desempeñó durante más de un año. De 1936 en adelante, en diferentes formas, su actividad en la música fue enorme, dando conciertos, sustentando conferencias o escribiendo artículos en diferentes publicaciones.

Como siempre estuvo trabajando intensamente, poco a poco se fue minando su salud, hasta que la nefritis que padeció desde 1938, lo puso realmente grave, haciendo que suspendiera todas sus actividades.

El maestro Ponce recibió muchos homenajes y premios. Recibió medallas y diplomas, no solamente en México, sino en otros países. Recibió medallas y diplomas que sería largo enumerar, de los que tan solo se mencionan los más sobresalientes que son; el diploma de la Asociación de Cultura Musical de Costa Rica, el diploma de la Asociación de Argentina de Música de Cámara, insignia y diploma de la Sociedad de Arte y Letras de la Habana, el diploma de la Normal de Música de París, la medalla de oro de la Orden Mexicana Maestro Altamirano, y otras otorgadas por la Unión de Puebla, el Conservatorio Nacional de Música, del Estado de Aguascalientes, de Durango, etc.

Ponce escribió música para instrumentos, música de cámara y orquesta. Sus obras conocidas para piano y guitarra son mucho más numerosas que para otros instrumentos. Sin embargo, cabe destacar que casi la mitad de la música de Ponce es desconocida o se ha perdido.

También escribió un concierto para guitarra *Concierto del sur* dedicado a su viejo amigo y virtuoso de la guitarra Andrés Segovia. El guitarrista y compositor mexicano Miguel Alcazar hizo un trabajo de investigación recopilando en un libro y alrededor de seis CD's la obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce.

Compuso para varios instrumentos, y dominó especialmente la guitarra gracias a la amistad que sostuvo con el guitarrista español D. Andrés Segovia, así como con otros compositores de este instrumento como Heitor Villa-Lobos, Federico Moreno Torroba y Joaquín Rodrigo. Fue el primer compositor mexicano cuya música tuvo proyección internacional, y su nombre fue ampliamente conocido en el extranjero.

Murió el 24 de abril de 1948 y su cuerpo fue sepultado en la Rotonda de los Hombres Ilustres en el Panteón de Dolores en el Distrito Federal. En su honor se encuentra una placa de reconocimiento en la parte posterior de la columna de la Exedra, junto a la fuente dedicada a este músico poeta.

3.3 Análisis de la obra.

JEUNESSE (Juventud).

Ésta obra es una pieza original para violín y piano, fue compuesta en Europa entre 1905 y 1906, y estrenada posiblemente el 3 de julio de 1909 en un recital realizado en la casa del compositor, interpretando la parte de violín Pedro Valdés Fraga y la de piano por el mismo compositor.

Jeunesse pertenece a un estilo romántico europeo, tiene forma ternaria y su melodía es de singular belleza, armoniosamente acompañada, en la primera y última parte con un vaivén de arpeggios, mismos que son sustituidos en la sección central por breves motivos melódicos que hacen un diálogo con el instrumento solista.

TEMA A

The image shows the first system of the musical score for Tema A. It consists of three staves: a single violin staff at the top and two piano staves (treble and bass clef) below. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The violin part begins with a first measure rest, followed by a melodic line starting on the second measure. The piano accompaniment features a steady eighth-note arpeggiated pattern. Performance markings include *f marc.* (forte marcato) and *p subito* (piano subito) in the piano part, and *con Eco* (with echo) in the bass line. Measure numbers 1, 7, and 5 are indicated above the violin staff.

TEMA B

The image shows the second system of the musical score for Tema B, starting at measure 30. It consists of three staves: a single violin staff at the top and two piano staves (treble and bass clef) below. The key signature remains three sharps and the time signature is 4/4. The violin part features a melodic line with a *scherzando* (playful) marking. The piano accompaniment continues with arpeggiated patterns. Performance markings include *f sostenendo* (forte sostenuto) in both the treble and bass piano parts. Measure numbers 30, 31, 32, and 33 are indicated above the violin staff. A circled number 1 is placed below the piano part with the text "Segunda opción de arcada." (Second option of arpeggio).

JEUNESSE

| Compás 4/4 | Introducción | Tema A | Desarrollo del tema A | Tema B | Tema A' | Coda |
|------------------|--|--|--|---|---|---|
| No. de Compás | 1-2 | 3-6 | 7-28 | 28-40 | 41-61 | 62-64 |
| Estructura | Comienza el piano con octavos presentando la tonalidad | El violín presenta el tema A en el primer grado, acompañando el piano con 8vos., los dos en matiz de piano como un murmullo. | Inicia el desarrollo del tema A con el violín, presentando nuevas figuras rítmicas como tresillos y dieciseisavos, el piano sigue con su acompañamiento de octavos y dieciseisavos | Entra en el tercer tiempo del compás 28 ésta vez con el piano haciendo figuras de corcheas con dieciseisavos, respondiendo el violín con la misma figura, pero desarrollando la idea. | Retoma el tema A el violín exactamente igual que el principio, al igual que el acompañamiento del piano con corcheas. | Se presenta el tema con una pequeña variación en dieciseisavos. |
| Región Tonal | E mayor | I | | V7 | I | I |

3.4 Sugerencias técnicas e interpretativas.

Para poder realizar una correcta interpretación de ésta obra recomiendo lo siguiente:

Jeunesse es una obra que técnicamente es muy fácil de tocar, sin embargo interpretativamente es muy difícil, ya que como no es una obra de larga duración, es muy importante resaltar nota por nota.

Es necesario hacer énfasis en los matices para poder darle más intensidad en donde se requiera, y entender en donde reposa un pasaje, los pianos son muy importantes ya que como un eco nos están presentando el tema, esto se logrará estudiando con el arco pegado a la cuerda corriéndolo con velocidad, además de vibrar nota por nota, ya que esto nos dará el sonido romántico que estamos buscando para la interpretación de la obra.

Es muy importante no esclavizarse con el metrónomo, a diferencia de Bach o Mozart, ésta obra es más libre, ya que debemos darle sentido a cada nota sin alejarnos del tempo.

Hay que estudiar muchos cambios de posición con desmangues, todo muy lento, esto nos ayudará a que sean más limpios los pasajes y la afinación sea la correcta.

4. Concierto para violín y orquesta Op. 35.

4.1 Contexto Histórico.

Una buena parte de la confusión política de la generación posterior a *Napoleón* tuvo su contraparte y causa en la conmoción espiritual asociada con la época del Romanticismo. La mayoría de los románticos compartieron algunas características. La más notable de estas fue su protesta contra el racionalismo del siglo XVIII. La Ilustración, que hizo énfasis en la naturaleza racional del hombre y el orden racional del universo, había ignorado las fuerzas irracionales.

Ocurrieron algunas reacciones tempranas a este racionalismo estricto. La Revolución Francesa y la época de *Napoleón* impulsaron esta protesta. La razón, al parecer, no fue la solución a los problemas del hombre como los filósofos habían anunciado.

El romántico típico seguía más a su corazón que a su cabeza. Era un individualista. El Romanticismo subrayaba las diferencias entre los hombres. *Rousseau* consideraba la educación como un medio de realización de la individualidad personal. La Ilustración, con su creencia en la igualdad esencial de las mentes humanas, se interesó más bien en la educación formal que en la individual. *Rousseau* sostenía que se debe dejar que los niños desarrollen sus propias habilidades y potencialidades. Para el filósofo del siglo XVIII, el mundo había surgido como un mecanismo bien ordenado, para el romántico la naturaleza era un organismo misterioso, cuyos ataques de melancolía reflejaban sus profundos sentimientos.

La estrecha relación entre el romanticismo y la religión, especialmente con el Catolicismo, es obvia, porque ambos enfatizaban el lado irracional del hombre. El misterio de la teología católica y el esplendor de su ritual proporcionaban justamente el tipo de experiencia emocional que el romántico ansiaba. Como resultado, aun cuando había estado a la defensiva desde la Revolución Francesa, se reafirmó. Una vez más, en casi todo el continente, la educación se convirtió en monopolio del clero. El despertar del interés religioso se relacionó estrechamente con la veneración general del romántico por el pasado.

El Romanticismo fue un movimiento que afectó todos los aspectos de la vida y el pensamiento humano. Fue particularmente fuerte en las artes, no sólo en la literatura, sino también en la pintura y la música. Todas las naciones de Europa contribuyeron a ello, también fue una fuerza vital en los Estados Unidos.

El Romanticismo destruyó la clara simplicidad y la unidad que habían prevalecido durante la Ilustración. No expresaba como filosofía dominante, los fines e ideales de la civilización occidental, como había hecho el racionalismo durante el siglo XVIII. El racionalismo proporcionó una visión parcial del mundo e ignoró la competencia de la experiencia humana. El Romanticismo hizo mucho por corregir ese desequilibrio, al insistir en que el mundo no era la simple máquina que había parecido desde Newton y que el hombre no era una parte simple en esta máquina. El Romanticismo proporcionó una visión más compleja, pero también más exacta del mundo. Con su énfasis en la evaluación, la creatividad y la singularidad del individuo, el Romanticismo llegó después del formalismo de la Ilustración. Esa fue su principal y perpetua contribución¹.

Al desquiciamiento de la sociedad corresponden una sensibilidad nueva y una concepción renovada del arte. Vuelven a descubrirse las leyendas medievales; el culto de la Antigüedad se sustituye por el de la civilización cristiana, inagotable fuente de inspiración; la “sensibilidad” se convierte en tema preponderante, en el que no se distingue al poderoso del débil, puesto que uno y otro están sujetos a la melancolía, al entusiasmo, al sentimentalismo. La originalidad del siglo XIX consiste en el progreso y el mal del siglo, las monarquías liberales y las repúblicas autoritarias, el nacionalismo y el internacionalismo, el sueño y la rebelión.

La definición de Romanticismo parece imposible. Algunos autores sugieren que el romanticismo sería, en cada época, la actitud artística más significativa de un espíritu nuevo. Para Hugo, es “el liberalismo en literatura” (prefacio de Hernani 1830): interesante definición en vísperas de la Revolución de Julio. Casi todo el mundo está de acuerdo sobre la subjetividad del romanticismo: todos encontramos sus modelos en nuestro interior. Pero

¹ Berlin, Isaiah & Hardy Henry. Las raíces del romanticismo. Madrid. Edit. Taurus.

esta introspección permitirá al artista descubrir y expresar el alma de todos los hombres.

En Alemania, el sustantivo Romantik designa, desde finales del siglo XIX, una nueva tendencia literaria opuesta al clasicismo². Pero en Francia, ya se confunde romántico y novelesco, y, en Inglaterra, se suele calificar de romántico a todo lo pintoresco. La acepción de la palabra romanticismo siempre seguirá siendo vaga. Pero sobre todo que a falta de una doctrina coherente, sobre bases intelectuales y sociológicas sólidas, el romanticismo se ha convertido en un modo de ser, en una forma de vida; se siente inflamado entusiasmo por objetos nuevos, pero no se proponen leyes estéticas nuevas. Surge un espíritu de rebeldía contra el “gusto” clásico, pero no se reemplazan las reglas heredadas del clasicismo. De suerte que no se produce una revolución estética, de ruptura verdadera: simplemente, el mundo cerrado del clasicismo se abre por fin a las realidades exteriores. Los ejemplos ya no viene de los antiguos, sino de Rousseau, Jean-Paul, Schiller...

El espíritu romántico afecta a la literatura antes que a la filosofía. Por otra parte, se disuelve cuando la razón se mezcla en él: es un asunto de poetas. Pero los compositores descubren en él un ideal en el que se reconocen, y su música se juzga romántica, sea por un aspecto literario, ajeno a su esencia, sea por el desprecio a las convenciones que caracteriza al siglo XIX. En todas las artes, el romanticismo ha derribado la tiranía del gusto.

Si inmediatamente no hubo nadie que alzara la bandera Beethoveniana, su fulgor acabó por iluminar todo el siglo. La relativa independencia del compositor, liberado de la obligación de escribir por encargo, le permite escribir lo que quiere y hacerlo oír donde bien le parece. A partir de Napoleón, los príncipes ya no tiene influencia sobre la creación artística; la industria tampoco la tiene todavía; el siglo XIX está a salvo de los totalitarismos estéticos. Y se aprovecha de ello para trastornar, en la medida de la inspiración, el formalismo de una sociedad acabada; pero como no tiene una doctrina (al menos hasta el último cuarto de siglo), no piensa en reemplazar las reglas fundamentales del sistema tonal, y ni siquiera pone en cuestión su legitimidad.

² Historia Universal de la música. Tomo 2. Edit. Aguilar. Pag 13.

A partir de 1840, más o menos, un prodigioso movimiento sacude el ensueño romántico y no dejará de sacudirlo hasta el siglo XX. El positivismo de Auguste Comte establece que todo fenómeno obedece leyes científicas. Proudhon la emprende con los principios sagrados del individuo, de la propiedad, de la nación, y milita a favor de una federación europea de comunas. Los sabios ponen la energía en ecuaciones (Joule), descubren las ondas electromagnéticas (Hertz), establecen las leyes de la herencia (Mendel)... Formado en el pensamiento Hegeliano, Karl Marx propone una interpretación determinista de la historia y un método de análisis que definen las leyes de la evolución de la nueva sociedad “capitalista”. La noción de destino zozobra. Negado en la Historia, el principio de finalidad lo es también en la biología: Darwin demuestra que el hombre no es un ángel caído, que su evolución está determinada por la “lucha por la vida” y la selección de los más aptos. En fin, Freud explicará hasta el sueño y analizará el inconsciente, introduciendo la noción de determinismo en el carácter. La ciencia se ha apoderado de los orígenes y de los fines, del mundo visible, del yo íntimo y del destino.

La música nunca pudo vivir exenta de cierta dosis de romanticismo, cuyo triunfo se verifica ahora, entre los años 1820 y 1830. Por eso es que Beethoven, símbolo de lo clásico, abre al mismo tiempo el camino al romanticismo.

El artista se siente desposeído; cada vez se aparta más de una vida política entregada al realismo. Sus conflictos con la sociedad serán expresados por el músico en su oposición al sistema estético.

En la Obra de Schubert, aunque todavía formalmente clásica, este elemento ya es muy fuerte y manifiesto; Weber lo introduce ahora en la ópera, Mendelssohn, Schumann, Liszt, Berlioz y Chopin en las otras formas musicales.

En la segunda mitad del siglo, los artistas, y particularmente los músicos, son cada vez más apartados de una sociedad burguesa muy alejada de los grandes destinos. En Urbanismo el arte no tiene estilo y desprecia a los grandes poetas y a los grandes artistas que son sus contemporáneos. Se diría que los músicos temen a toda creación en la que pudiesen reconocerse, a toda la expresión que la obligue a definirse. Su universalidad es de hecho, se

guarda muy bien de fundamentarla. Desde entonces, cada vez será más raro que un músico se señale por un verdadero “compromiso” político³.



Piotr Ilitch Tchaikovsky (1840-1893).

³ Historia Universal de la Música. Tomo 2. Edit. Aguilar. Pag. 20

4.2 Aspectos Biográficos.

Piotr Ilitch Tchaikovsky. (1840-1893).

Piotr Ilitch Tchaikovsky nació el 7 de mayo de 1840, aunque el talento musical de Tchaikovsky se manifestó muy pronto, no recibió en su juventud una enseñanza musical sistemática. En 1850 siguió los cursos de la Facultad de Derecho en San Petersburgo, centro dedicado a la formación de funcionarios. Aunque recibió lecciones de piano y era miembro de un coro infantil, sus maestros no encontraron en él un talento extraordinario. Sin embargo pudo haber afirmado por entonces: “En diez años seré un gran compositor”⁴.

En 1863 Tchaikovsky , empleado desde 1859 en el Ministerio de Hacienda, presentó su admisión y pasó a ser alumno del Conservatorio de San Petersburgo, recién creado; allí siguió las clases de composición de Anton Rubinstein. Cuando dejó este centro, habiendo ganado un Premio de Composición con una cantata sobre la “Oda a la alegría” de Schiller, su condiscípulo y amigo Hermann Laroche era el único que veía en él al “mayor talento musical de la Rusia contemporánea” (1865). Un año después, el Conservatorio de Moscú le nombró profesor de Teoría, puesto que conservó durante once años.

Se consagró a la composición cada vez con más ahínco; su mejor obra de ésta época fue la Obertura de “Romeo y Julieta” (1869). Se casó en 1877 con Antonina Ivanova Milinkova y esta unión resultó tan desgraciada que fue disuelta al cabo de algunas semanas. Tchaikovsky presentó su renuncia en el Conservatorio y partió al extranjero (Suiza e Italia), con la ayuda financiera de Mme von Meck, rica admiradora del compositor, ella pagó sus deudas y le asignó una renta anual de seis mil rublos, Tchaikovsky no habló nunca con ella, no la vio mas que de lejos una o dos veces, pero se escribieron durante trece años en un tono de gran intimidad⁵.

En 1890 Mme. Von Meck, dejó de pasarle la renta, pero desde 1888 hasta su muerte, Tchaikovsky gozó de una pensión de tres mil rublos concedida por el Zar. Tchaikovsky

⁴ Casper Höweller. Enciclopedia de la Música. Edit. Noguev. Pag.420

⁵ Op. Cit.

vivía alternativamente con su hermana o en las diferentes propiedades de Madame von Meck, cuando ella estaba ausente. En 1887 se presentó como director de sus propias obras, primero en Moscú, después en todas las grandes ciudades de Europa.

Los Cinco Grandes (Alejandro Borodín, César Cui, Mila Balakireff, Modesto Musorgsky y Nicolás Rimsky-Korsakoff), nunca supieron muy bien que hacer con Tchaikovsky. Se había diplomado en el Conservatorio y compuso Sinfonías más o menos en el estilo clásico, con desarrollos ortodoxos. Lo cuál era suficiente para despertar sospechas. Por una parte, utilizaba abundantemente las canciones populares y su música era innegablemente rusa. Al principio hubo cierta hostilidad entre Tchaikovsky y los Cinco Grandes. Más tarde Balakireff se interesó en su música y presentó algunas obras al público de la Escuela Libre. Se concertó una tregua. Pero Tchaikovsky nunca tuvo elevada opinión de Balakireff y su círculo. En esencia se trataba de un conservador, y no podía adherir a la “verdad” de Mussorgsky o a la deshilvanada organización de gran parte de la música compuesta por los miembros de círculo.

No se trataba de que el propio Tchaikovsky fuese un auténtico maestro de la forma. Pero se ajustaba mucho más a la tradición Europea. Y tenía lo que faltaba en muchos de los Cinco, un caudal de melodías dulces, inagotables y súper sensuales. Por esta capacidad melódica llegó a ser famoso, primero en Rusia y después en todo el mundo. Era un tipo peculiarmente ruso de melodía e introspectiva, a menudo con resonancias modales, con toques neuróticos, tan sentimental como un grito en la ventana en una noche oscura. La música constituía el reflejo del hombre. Era un ser nervioso, hipocondríaco y desgraciado (desgraciado en el hogar y fuera de él, nervioso en presencia de otras personas, aterrorizado ante la posibilidad de que su homosexualidad se convirtiese en asunto conocido por todos). En general, consiguió ocultar sus sentimientos, sus temores y su neurosis a los ojos de la mayoría de las personas con las que se relacionaba.

Entre sus obras más destacadas se encuentran: El Ballet “El Cascanueces”, Concierto para piano en si bemol menor op. 23, que de hecho está escrito en “re bemol mayor”, el Concierto para piano en sol mayor, op. 44, Concierto para Violín en re mayor op. 35

(1878), la Obertura 1812, Obertura Romeo y Julieta, Cuarta Sinfonía en fa menor, Quinta Sinfonía, la Sexta Sinfonía en Si menor, Obertura Fantástica “Marcha eslava”, Capricho Italiano, El ballet “El Lago de los Cisnes”, “La Bella Durmiente”, la Sinfonía Manfredo, Cuarteto de cuerdas no. 1 en re mayor, etc.

Terminó su Sexta Sinfonía nueve días antes de su muerte, producida por el cólera que había contraído bebiendo agua contaminada, muere el 6 de noviembre de 1893.

“La música de Tchaikovsky no es sólo una de las piedras angulares de la cultura musical rusa, y de la música mundial. Es al mismo tiempo una enciclopedia técnica y creadora a la que todo compositor ruso hace referencia en el curso de su propia obra”

Dimitri Shostakovich.

4.3 Análisis de la Obra.

Concierto para violín y orquesta en Re mayor Op. 35.

El Concierto para violín y orquesta en Re mayor, Op. 35, es una de las obras más interpretadas de todo el repertorio violinístico. Fue compuesta en 1887 y tardó cierto tiempo en ser estrenada, ya que varios virtuosos del violín a los que Tchaikovsky ofreció el Concierto (como Auer o Kotek) se negaron a interpretarlo; finalmente Brodski se decidió, a pesar de las dificultades que presentaba la obra, consideradas por aquel entonces casi insuperables.

Allegro Moderato.

El primer tiempo, está formado por dos temas de un gran lirismo, que el compositor logró transformar enriqueciendo así el desarrollo del movimiento con pasajes tiernos, y de gran virtuosismo,

La cuerda entra con la introducción del primer motivo, después hace alusión al primer tema, alternando con los oboes, que modifican el primer motivo, tras una corta cadencia del solista, éste expone el primer tema (Moderato assai). Otra corta cadencia y el primer tema ejecutado otra vez por el solista, prosigue con ligeras variaciones. Tras un tema secundario (escalas que alternan con un motivo de la orquesta a modo de fanfarria) y tras una breve cadencia del solista, suena el segundo tema.

Después de un diálogo entre solista y orquesta, siguen los pasajes en cuerdas dobles. El desarrollo entra con un tutti del primer tema; poco después vuelven en el solista dos difíciles pasajes de notas dobles adornando el primer tema.

La cadencia faltando a la norma general, precede inmediatamente a la re exposición. La coda con la que termina el movimiento es de gran dificultad y brillantez.

TEMA A

Moderato assai (♩ = 80)

p *IV^a* *III^a* *doce*

Moderato assai (♩ = 80)

pp

This system of the musical score for Tema A consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with various ornaments and fingerings (IV^a, III^a, doce). The lower staff is in bass clef with the same key signature, starting with a pianissimo (*pp*) dynamic and providing a rhythmic accompaniment of eighth notes.

mf *p*

This system continues the musical score for Tema A. The upper staff features more complex melodic passages with triplets and slurs, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The lower staff continues the accompaniment, ending with a piano (*p*) dynamic.

TEMA B

a tempo

p con *molt' espressione*

a tempo

pp

This system of the musical score for Tema B consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps, starting with a piano (*p*) dynamic and the instruction "con molt' espressione". The lower staff is in bass clef with the same key signature, starting with a pianissimo (*pp*) dynamic and featuring a rhythmic accompaniment of eighth notes.

This system continues the musical score for Tema B. The upper staff features melodic lines with triplets and slurs. The lower staff continues the accompaniment with eighth notes.

| Compás 4/4 | Introducción | Exposición | Desarrollo | Re exposición | Coda |
|------------------|---|--|---|--|--|
| No. de Compás | 1-27 | 28-67 Tema A 69-72 Tema B | 127-211 | 213-251 A' 253-258 B' | 325 |
| Estructura | Empieza la orquesta con la introducción, seguida de una pequeña cadencia del solista. | El solista presenta el tema A, después presenta el tema A en dobles y triples, con el acompañamiento de la orquesta con corcheas y dieciseisavos. Así empieza el desarrollo del tema A. El tema B lo presenta el solista, éste tema es más cantabile | Se presenta de nuevo el tema A con la orquesta, siguiéndole con un diálogo entre cuerdas y alientos, llevando a la presentación de la cadencia del solista en el compás 212 | La flauta hace la presentación del tema A' con la respuesta del solista, que va a ir desarrollando el tema, hasta llegar al tema B' que lo presenta en el I grado de la tonalidad, realizando los mismos motivos rítmicos. Desarrollando el tema B'. | El solista hace un cambio de tiempo y comienza a acelerar poco a poco hasta llegar al final del movimiento. Afirmado la tonalidad con acordes. |
| Región Tonal | V de Re mayor | Tema A en Re mayor Tema B en La mayor | La Mayor | Tema A' en Re mayor Tema B' en Re mayor | Re mayor |

Canzonetta

Tras una introducción breve, melancólica y solemne en las maderas, el solista (con sordina), presenta el tema compuesto de una melodía popular eslava por lo nostálgico de su discurso melódico, la breve parte central lo presenta el solista en forma de arpeggio descendente. Al volver al tema principal las maderas acompañan al solista, el solista hace una semicadencia para llevar éste movimiento a su conclusión del mismo modo que empezó, de tal forma que deja todo preparado para dar de forma inmediata la entrada del tercer movimiento.

TEMA A

Musical score for Tema A, featuring a soloist and woodwinds. The soloist part is marked *p con sordino*. The woodwind part is marked *pp*. The score includes a melodic line with a trill and a descending arpeggio, and a woodwind accompaniment with chords and a descending line.

TEMA B

Musical score for Tema B, featuring a soloist and woodwinds. The soloist part is marked *a tempo* and *f con anima*. The woodwind part is marked *pp* and *a tempo*. The score includes a melodic line with a trill and a descending arpeggio, and a woodwind accompaniment with chords and a descending line.

| Compás 3/4 | Introducción | Tema A | Tema B | Tema A' | Coda |
|---------------|-----------------------------------|--|--|---|---|
| No. de Compás | 1-12 | 13-39 | 40-45 | 70-85 | 91-96 |
| Estructura | Las maderas hacen la introducción | Entra el solista en el compás 13 presentando el tema A, el cual después irá desarrollando hasta llegar a un puente en el compás 34 para llegar al tema B | El tema B es presentado por el solista por medio de un arpeggio. En el compás 46 comienza el desarrollo. | En el compás 70 comienza la re exposición con el tema A'. | El solista hace una semi cadencia, y la orquesta se va perdiendo, pero sin desaparecer completamente, para así llegar a la conclusión del segundo movimiento. |
| Región Tonal | G menor | G menor | Eb mayor | G menor | G menor |

Allegro Vivacissimo.

El tercer movimiento del concierto está en forma Rondó, comienza la orquesta con un motivo rítmico muy alegre, enseguida el solista aparece con una nota larga a la cual le preceden semitonos en corcheas y dieciseisavos. Enseguida se presenta el esquema formal A, B, A', B', A'', El Solista invita a la danza.

TEMA A

Tempo I.
p

Tempo I.
p

This system contains the first two staves of the musical score for Tema A. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It begins with a melodic line starting on G4, moving through A4, B4, and C5, with a fermata over the final note. The bottom staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The dynamic marking *p* (piano) is present in both staves.

mf

This system contains the next two staves of the musical score. The top staff continues the melodic line from the first system, ending with a fermata. The bottom staff continues the harmonic accompaniment. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is indicated in the middle of the system.

TEMA B

mf

p

pp

This system contains the musical score for Tema B. The top staff is in treble clef and features a melodic line with a fermata over the first note, followed by a triplet of eighth notes. The bottom staff is in bass clef and features a bass line with a fermata over the first note, followed by a series of chords. The dynamic markings *mf*, *p*, and *pp* are used throughout the system.

ANALISIS ESTRUCTURAL Y FORMAL

| Compás 2/4 | Introducción | Tema A | Tema B | Tema A' | Tema B' | Tema A'' | Coda |
|------------------|--|---|---|---|--------------------------|--|--|
| No. de Compás | 1-52 | 53-147 | 148-208 | 243-351 | 352-459 | 460-564 | 564-639 |
| Estructura | Comienza la introducción con un acorde hecho por la orquesta, seguido de semitonos, los cuales predominarán en todo el movimiento. | El solista presenta el tema A, con octavos con dieciseisavos. | el segundo tema, lo presentan las maderas | Retorna al primer tema, seguido de un desarrollo por el solista de dobles cuerdas llegando a un puente que dará paso al segundo tema. | Comienza el segundo tema | Retoma el primer tema, que se irá desarrollando hasta llegar a un puente que desembocará en la coda. El solista va haciendo elaborados escalas en la cual reafirma la tonalidad, junto con la orquesta | Siguiendo el mismo patrón rítmico, inicia la coda. |
| Región Tonal | A mayor | D mayor | A mayor | D mayor | G mayor | D mayor | D mayor |

4.4 Sugerencias Técnicas e interpretativas.

En cuanto a ésta obra se refiere, lo más importante es estudiarla muy lento con metrónomo para así poder colocar correctamente la afinación y los dedos, después ir aumentando poco a poco el tiempo hasta llegar al deseado por el autor.

En algunos casos hay que estudiar los tipos de arcadas que aparecen en la obra muy lento y acentuando el primer tiempo para no perder la noción del compás.

Además los acordes que aparecen en el primer y tercer movimiento hay que estudiarlos de dos en dos notas, aunque esa no sea la forma de ejecución final puesto que el separa los acordes en dos nos ayuda a trabajar la afinación para que salgan lo más limpios posibles, pero al alcanzar la velocidad deseada hay que tocar el acorde completo en un solo golpe para que los podamos tocar en tiempo. También hay que estudiar muy lento las escalas cromáticas para que al tocarlas a la velocidad deseada los dedos caigan automáticamente en su lugar y no se escuchen torpes.

Ésta obra es de una gran complejidad tanto técnica como interpretativa, así que reitero que lo más adecuado es estudiarla lento hasta que los dedos caigan como un reflejo ya que a la velocidad deseada no hay tiempo de pensar.

Particularmente en el concierto de violín de Tchaikovsky se requiere que el interprete tenga una sólida técnica violinística, que incluya estudiar muy minuciosamente escalas, arpeggios, cuerdas dobles y golpes de arco, para tener la habilidades necesarias que le permitan resolver los problemas técnicos e interpretativos de una obra tan monumental, ya que si no, corremos el riesgo de lastimarnos las manos.

En general las dobles cuerdas y las octavas presentadas por el autor deben estudiarse en forma de bloques muy lento, para poder llegar a la afinación perfecta y así percatarnos de los tonos y medios tonos que se presentan, ya que si no corremos el riesgo de que se escuche sucio el pasaje, hay que deslizar la mano izquierda en bloques muy lento hasta

llegar a las notas deseadas.

Una buena técnica de desmangues será favorable para resolver problemas en el primer movimiento. Yo sugiero estudiar escalas con desmangues, éste estudio deberá ser de manera muy lenta, para poder tener muy buenos cambios de posición y así no caer en la desafinación de pasajes. Se debe estudiar muy meticulosamente los pasajes sobre todo por lo delicado de la afinación hay que estudiar pasajes cuidando mucho los tonos y los medios tonos.

En el segundo movimiento hay que cuidar mucho los matices, ya que el tema A se repite varias veces, los matices nos ayudarán a que no suene repetitivo cada vez que aparezca, al igual que en el primer movimiento hay que estudiar desmangues, escalas y arpegios, para tener la mano izquierda en forma.

En el tercer movimiento es muy importante acentuar un poco el primer tiempo de cada compás, para no empezar a correr y tener siempre el pulso firme, además de lo antes mencionado, que son estudiar escalas, arpegios, cuerdas dobles, etc. En el molto meno mosso es importante tener un buen contacto del arco con la cuerda y el peso adecuado del arco (que en realidad es el peso del brazo) para poder sostener las notas con un buen sonido ya que éste pasaje es muy claro, hay que tener cuidado de no acentuar, ya que es un pasaje muy delicado.

En el pasaje de los armónicos sugiero estudiar primero con las notas reales y una vez que la mano se colocó correctamente, empezar con los armónicos, vibrando cada nota y corriendo todo el arco, esto nos ayudará para que se escuchen claramente los armónicos.

Una vez teniendo los pasajes en forma se puede dar el siguiente paso que es poder mover un poco el tiempo, esto nos dará como resultado una correcta interpretación de la obra.

CONCLUSIONES.

Al realizar éste trabajo me pude percatar de que si uno no tiene un panorama completo de la obra a interpretar, difícilmente se podrá dar una correcta interpretación y cercana de lo que el compositor deseaba transmitir de su obra.

Durante mi investigación pude darme cuenta que en definitiva hay mucho que se debe de conocer de las obras a interpretar, particularmente en la música de Bach, ya que a raíz de los recientes descubrimientos de la interpretación histórica o informada que surgen en el siglo XX ciertos interpretes optan por una interpretación histórica y ciertos otros por una interpretación personal no hay un solo criterio para poder interpretarlo, pero por medio de una investigación histórica y bibliográfica de Bach, pude lograr una correcta interpretación de la obra, aún con el instrumento moderno con el que lo interpreto, ya que a lo largo del tiempo el violín ha sufrido varias transformaciones hasta que llegó a ser lo que hoy conocemos como violín moderno.

En lo que respecta a los demás autores no hay ningún problema en cuanto a la interpretación, ya que existe una idea general de cómo abarcar las obras del clasicismo y de los demás periodos consecuentes.

Al realizar éste trabajo aprendí que es muy importante estudiar cada nota, mejorando la afinación por medio de un estudio meticuloso y que el resultado de analizar las obras en su contexto histórico cambia mucho la interpretación final. Al acercarme al autor a través de su contexto, he podido llegar a comprender mejor la obra musical, por lo cual creo que he podido llegar a una adecuada interpretación, de acuerdo a su realidad histórica. Así entonces, éste trabajo me ha dejado un gran enriquecimiento general para poder comprender lo más exacto posible las obras que interpretaré.

Éste trabajo me ha aportado un gran conocimiento de cómo debe uno de abordar, en primer lugar, el análisis de la obra que pretenda estudiar, ya que el resultado de éste hace conciencia de cada obra y enriquece la interpretación final. Esto me dará como resultado poder hacer un buen trabajo profesional como violinista. Por otra parte el conocimiento del contexto histórico y los aspectos biográficos nos ayudarán a comprender como fue concebida la obra, para tener más elementos y lograr una interpretación adecuada.

BIBLIOGRAFÍA.

Casares Rodicio Emilio. *Música y Actividades musicales*. Editorial Everest. S. A. 13a edición.

Casper Höweler. *Enciclopedia de la música*. Editorial Noguev, S. A. Barcelona 1958.

De Candé Roland. *Historia Universal de la Música*. Tomo 2. Editorial Aguilar 1979.

Grout Donald. *Historia de la Música Occidental 2*. Editorial Alianza 4ª edición 1988.

Enciclopedia Salvat de la Música. Vol.1. Editorial Salvat 1967.

Milton y Ewen David. *Los grandes Compositores*. Editorial Compañía General Fabril. Vol.3 Argentina 1963.

Moncada García Francisco. *Pequeñas biografías de Compositores Mexicanos*. Editorial Framong. México D. F. 1966.

Moreno Rivas Yolanda. *La Composición en México en el Siglo XX*. Editorial Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Orta Velázquez Guillermo. *100 Biografías en la Historia de la Música*. Editorial Olimpo. México D. F. 1960.

Pahlen Kurt. *Historia Universal de la Música*. Editorial Continental.

Schoenberg Harold C. *Los Grandes Compositores*. Editorial W. W. Norton & Company.

Editor Javier Vergara. Traducción Aníbal Leal.

Zoraida de Vázquez Josefina. *Historia de México*. Editorial Santillana 4ª Edición.

www.biografiasyvidas.com

www.artehistoria.com