



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

NOTAS AL PROGRAMA

Que para obtener el título de licenciado instrumentista – violín

Presenta:

Jesús Fernando Márquez Franco

Director de tesis: Dr. Felipe Ramírez Gil

México, D.F. 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

NOTAS AL PROGRAMA

Que para obtener el título de licenciado instrumentista – violín

Presenta:

Jesús Fernando Márquez Franco

Director de tesis: Dr. Felipe Ramírez Gil

México, D.F. 2012

AGRADECIMIENTOS

Por el año de 1999 recuerdo haber encendido el televisor, aburrido buscaba algo con que entretenerme, y cambiando los canales observé a un violinista tocando. Decidí verlo y resulto ser un documental sobre la vida de Yehudi Menuhin, quien falleció ese mismo año. Yo no tenía idea de quien era este gran músico, pero pieza por pieza, nota por nota quede extasiado. Fue una sensación que desde entonces sigo buscando; una catarsis, una experiencia estética, o quizás el llamado de una vocación que hasta entonces desconocía. Gracias maestro Menuhin.

Gracias a mi Universidad por permitirme estudiar esta segunda carrera que ha cambiado mi vida.

Gracias a mis compañeros y amigos por compartir estos años, tantas clases, tantas pláticas, tanta amistad.

Gracias a mis maestros por su apoyo, por su inspiración, por su guía, por el consejo, por el regaño, y también por lo que no me enseñaron. A los que viven y a los que ya se nos adelantaron.

Gracias a mis padres, a mi abue, a mis hermanos, a toda mi familia por ser mi fundamento, mi raíz.

Gracias Anel por compartir tu vida, estos años conmigo.

PROGRAMA

Fantasia No. 9 para violín solo en si menor.

Georg Philipp Telemann
(1681-1767)

Siciliana.

Vivace.

Allegro.

Duración: 6´

Romanza en sol mayor para violín y piano.

Ludwig van Beethoven
(1770-1827)

Opus 40.

Duración: 7´

El retrato de Lupe para violín y piano.

Carlos Jiménez Mabarak
(1916-1994)

Duración: 8´

*Sonata para violín y piano No. 5 en fa mayor
("Primavera").*

Ludwig van Beethoven
(1770-1827)

Opus 24.

Allegro.

Adagio molto espresivo.

Scherzo allegro molto.

Rondo allegro ma non troppo.

Duración: 21´

INTRODUCCION

El presente trabajo es un esfuerzo por demostrar mi capacidad de recopilar información, procesarla y realizar un texto que amplíe mi visión sobre las obras musicales contenidas en mi programa, así como enriquecer y darle un fundamento a mi interpretación de las mismas.

Estas notas al programa contemplan cuatro apartados por cada obra del programa: contexto histórico, aspectos biográficos, análisis de la obra y sugerencias técnicas e interpretativas.

En el **contexto histórico** traté de basarme en textos que me dieran una visión crítica de la época en que fue escrita la pieza, tanto en lo político como en lo social, para poder vislumbrar como estaba articulado el campo artístico del cual era participe el autor.

En los **aspectos biográficos**, básicamente me limité a presentar datos históricos que me parecieron importantes e interesantes, en el caso de Jiménez Mabarak también incluí extractos de una entrevista y las impresiones que dejó en sus contemporáneos.¹

El **análisis de la obra** tiene dos apartados: el primero llamado "introducción" habla brevemente sobre la historia de la forma musical con que fue compuesta la obra, así como algunos datos generales. El segundo se llama "análisis", y es aquí donde comento cada parte de la obra; sus aspectos melódicos, armónicos y rítmicos, su carácter, su fraseo, su forma, y doy algunos ejemplos con ilustraciones.

Finalmente las **sugerencias técnicas e interpretativas** provienen directamente de las ideas y conocimientos que me han transmitido mis maestros, tratando de hacer hincapié en los aspectos que he trabajado y preparado.

¹ El capítulo tres omite el contexto histórico y los aspectos biográficos ya que Beethoven es autor tanto de la Romanza como de la Sonata.

1. Fantasia No. 9 para violín solo en si menor

Georg Philipp Telemann

(1681-1767)



1.1 CONTEXTO HISTORICO

Aunque Telemann nació en Magdeburgo, son otras tres ciudades las que acogieron al músico la mayor parte de su vida: Leipzig, Frankfurt y Hamburgo.

En Leipzig se encuentra la segunda Universidad más antigua de Alemania fundada en 1409². Ahí estudió leyes Telemann y posteriormente fundó su *collegium musicum*.³ El músico forma parte de un grupo de personalidades que se ha nutrido del *Alma Mater Lipsiensis* a través de la historia: Johann Gottlieb Fichte, Johann Wolfgang Goethe, Edvard Grieg, [Friedrich Nietzsche](#), [Ferdinand de Saussure](#), [Robert Schumann](#), [Richard Wagner](#), y recientemente [Angela Merkel](#) por mencionar algunos ejemplos.

Frankfurt fue regularmente la sede de las elecciones imperiales durante el Sacro Imperio Romano Germánico. También fue la ciudad de la coronación del Emperador entre 1562 y 1792, es decir, durante los años en que Telemann trabajó como Kapellmeister en la Barfusserkirche de ésta ciudad.

El nombre completo de Hamburgo era "Ciudad libre y hanseática de Hamburgo". Esto se debe a su historia como miembro de la [liga medieval hanseática](#) y como [Ciudad Imperial Libre](#)⁴ del [Sacro Imperio Romano Germánico](#). Ahí vivió Telemann su fase musical más productiva desde 1722 hasta el día de su muerte.

Tres emperadores reinaron la actual Alemania durante la mayor parte de la vida de Telemann, los tres primeros reyes de Prusia de la dinastía de Hohenzollern: Federico I, Federico Guillermo I, y Federico II "El Grande".

Federico I (1657–1713) se convirtió en [margrave elector](#) de [Brandeburgo](#) y duque de [Prusia](#) en 1688, al morir su padre [Federico Guillermo I de Brandeburgo](#). En agradecimiento por el apoyo prestado durante la [guerra de sucesión española](#), el

² La Universidad de Leipzig.

³ "A cargo de los *collegia musica*, originalmente privados, se desarrollaron conciertos públicos y con ellos, una vida musical propiamente burguesa" (Hauser Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, tomo II, p. 91).

⁴ En el [Sacro Imperio Romano Germánico](#), una ciudad imperial libre era una [ciudad](#) autónoma gobernada formalmente por el emperador (en comparación con la mayoría de ciudades en el imperio, que pertenecían a un estado soberano del Sacro Imperio y eran gobernadas así por alguno de los muchos príncipes del imperio, tales como príncipes, duques o príncipes-obispos).

emperador Leopoldo I le concedió al margrave elector de Brandeburgo el título de rey de Prusia.

“El rey sargento”, Federico Guillermo I (1688 – 1740) creó un ejército con más de 80,000 hombres en tiempos de paz, y lo lego a su hijo Federico II.

Anecdóticamente, el rey divertía a Europa –patán, fumador, obeso, rey piadoso y ávaro- mas de lo que la amenazaba (solamente emprendió una guerra al inicio de su reinado). Sin embargo, consiguió que sus súbditos compartieran su respeto al estado y su gusto por la disciplina y el trabajo.⁵

Federico II “El Grande” (1712 – 1786), aprendió el gusto por las virtudes heroicas y por las bellas letras. La lectura fue uno de sus más preciados hábitos.

Abandonó el Cristianismo por el Deísmo⁶, y consideraba al emperador romano Marco Aurelio como su modelo a seguir.

En 1739 escribió su obra “Antimaquiavelo”, libro en el que describe a su rey ideal: “Un bello espíritu y un mecenas tolerante que sabrá convertirse, si fuera necesario, en un jefe guerrero y en un administrador estricto”.⁷

Ilustre exponente del [despotismo ilustrado](#), creó un ejército potente y una burocracia eficaz. Impulsó la codificación del derecho prusiano. En sus campañas militares, destacó por su visión, táctica, y gran capacidad como estratega. Es considerado como uno de los mayores genios militares de toda la historia, siendo comparado con Alejandro Magno, Julio César o Napoleón (quien se inspiró en Federico II en sus campañas militares).

En tanto a la sociedad de la época, la alta burguesía junto a la nobleza cortesana son las únicas clases portadoras de cultura en la nación. Fueron responsables de validar el gusto francés y de propagar un generalizado desprecio por la tradición nativa a toda la intelectualidad de la época. Telemann ciertamente desarrollo un gusto por la música instrumental francesa, pero también sabemos que gustó de cierta “belleza barbárica” (así llamaba a la música tradicional polaca).

⁵ Chagniot Jean, *Los tiempos modernos de 1661 a 1789*, pp. 170 y 171.

⁶ El deísmo es una postura [filosófica](#) que acepta la existencia y la naturaleza de [Dios](#) a través de la [razón](#) y la experiencia personal, en lugar de hacerlo a través de los elementos comunes de las [religiones teístas](#) como la [revelación](#) directa, la [fe](#) o la [tradición](#).

⁷ Chagniot Jean, *Los tiempos modernos de 1661 a 1789*, p. 172.

Según Arnold Hauser, “no debe olvidarse que la cultura aristocrática que se ofrece como modelo a la burguesía, e incluso la cultura de la nobleza cortesana, son solo una pseudocultura compuesta según patrones estereotipados y frecuentemente vacíos”⁸.

Si aplicamos la anterior afirmación a la música de Telemann resulta entendible el porque hoy en día el más famoso y productivo compositor de la época es tristemente omitido y olvidado en muchas publicaciones, ensayos y libros de historia de la música actuales.

A pesar de lo anterior, nadie puede negar que Telemann fue partícipe de “la sustitución de las formas objetivas, normativas, por otras mas subjetivas e independientes”⁹, un cambio brusco y violento que no se dio en ninguna de las otras artes, y que por vez primera convierte a la música en un arte históricamente representativa e influyente.

“la burguesía se convierte en el principal cliente de la música, y la música pasa a ser el arte favorito de la burguesía, la forma en que su vida emocional puede encontrar expresión de manera mas inmediata y sin cortapisas”¹⁰.

1.2 ASPECTOS BIOGRAFICOS

Georg Philipp Telemann nació en Magdeburgo el 14 de Marzo de 1681 y murió en Hamburgo el 25 de junio de 1767. Compositor Alemán. El más prolífico de su tiempo. Fue considerado ampliamente como el principal compositor alemán durante la primera mitad del siglo XVIII. Estuvo a la vanguardia de la innovación musical a lo largo de su carrera y fue un lazo importante entre el Barroco y el estilo clásico temprano. También contribuyó significativamente a la vida musical alemana en tanto a las publicaciones, a la teoría, y a la enseñanza musical.

Las principales fuentes de información sobre su vida son sus tres autobiografías escritas en el segundo tercio de su carrera. La primera data del 10 de septiembre de

⁸ Hauser Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, tomo II, p. 120.

⁹ *Ibíd.* p. 89.

¹⁰ *Ibíd.* p. 92.

1718 publicada en el *Grosse General-Bass schule* de Mattheson en 1731. El segundo en forma de una breve carta, el 20 de diciembre de 1729 a Walther con información para ser incluida en el *Lexicon* en 1732. La tercera y más comprensible es de 1740 que apareció en el *Grundlage einer Ebreu-Pforte* de Mattheson en 1740. Una biografía publicada en alemán y francés se basa en la anterior publicación, pero también contiene información adicional que pudo haber sido dada por el mismo Telemann.

La familia del compositor provenía de la clase media alta de la época, la mayoría recibió educación universitaria y muchos formaron parte de la iglesia. Aun así, el único antecedente musical profesional era su bisabuelo paterno Heinrich Thering quien fue cantor en Halberstadt.

Telemann decía haber heredado su talento musical de su madre, pero sólo un primo de ella y su hijo fueron cantor y organista respectivamente.

A la edad de cuatro años Telemann pierde a su padre quien muere en 1685. Su hermano Heinrich Matthias es enviado a estudiar teología llegando a ser clérigo en tanto Georg es enviado a aprender catecismo, latín y griego en su ciudad natal.

A los 10 años toma clases de canto con el cantor Benedict Christiani y estudió órgano por dos semanas. El aprendió a tocar la flauta de pico y el violín de manera autodidacta.

Transcribió música de su maestro aprendiendo los principios de la composición musical y así compuso arias, motetes y piezas instrumentales. A los 12 años escribió una ópera.

Dado su precoz talento y temiendo que se dedicara a la música, le es prohibido tocar y hacer música, pero aun así encontró la manera de continuar su formación con ayuda de sus maestros enseñándose a sí mismo el bajo continuo y realizando diferentes composiciones para eventos especiales.

En 1701 inicia sus estudios en la universidad de Leipzig y a pesar de tener la intención de estudiar leyes, su música es conocida por el alcalde de Leipzig quien lo comisiona para escribir música para las dos iglesias más importantes de la ciudad. Ahora su carrera como músico parecía asegurada.

Fundó su Collegium Musicum de 40 miembros creado para dar conciertos a dignatarios y en la iglesia.

En 1702 es nombrado director musical del Opernhaus auf dem Brühl, y empleó alumnos para presentar óperas de su autoría incluso participando él mismo como cantante.

En 1704 toma el cargo de organista y director musical en la Neukirche (trabajo que anteriormente era responsabilidad del Thomaskantor). Esta actividad le trajo algunos roces con Johann Kuhnau, quien fue nombrado Thomaskantor, responsable de supervisar la música de todas las iglesias de Leipzig. Sin embargo Telemann recuerda haber aprendido mucho sobre la fuga y el contrapunto de las composiciones de Kuhnau.

Conoció a Handel en Halle en 1701 siendo estimulado en "asuntos melódicos".

En 1705 fue nombrado Kapellmeister del conde Erdmann II de Promnitz en Sorau (Ahora Zary, Polonia). Ahí desarrollo un gusto por la música instrumental francesa estudiando obras de Lully y Campra. También tuvo contacto con la música popular polaca que considero como una "verdadera belleza barbárica".

En 1708 es nombrado Kapellmeister en la corte del duque Johann Wilhelm de Saxe-Eisenach, aquí trabajó con el virtuoso de violín Pantalcon Habenstreit. Juntos escribieron conciertos para dos violines, pero él dice que a pesar de la influencia italiana, sus conciertos conservaban un olor francés.

En Eisenach Telemann presumiblemente conoció a J.S.Bach cuyo primo Johann Bernhard Bach era organista. En 1714 Telemann apadrinó a C.P.E. Bach.

En 1711 Telemann se cansó de la vida de músico de corte y decide aplicar al puesto de Kapellmeister en la Barfusserkirche de Frankfurt, enfatizando su maestría tanto en música sacra como en música instrumental, en teoría y practica; así como su habilidad para cantar como barítono y tocar el cello, el chalumeau, el teclado, la flauta de pico y el violín (su instrumento principal). Entre sus responsabilidades en ésta nueva posición, estaban el dar música y dirigirla en la Barfusserkirche y en la Katharinenkirche, escribir música para varios eventos cívicos y dar instrucción musical privada a seis u ocho alumnos de su agrado, así como supervisar las clases de canto en la Lateinschule.

Lo anterior le permitió crear mucha música, así como enriquecer la vida musical en Frankfurt. En 1713 revive el Collegium Musicum de la sociedad Frauenstein, para

dar conciertos semanalmente; éste hecho marca el inicio de la vida musical de dicha ciudad.

Para 1715 inicia a publicar sus propias composiciones.

En 1721 es invitado a Hamburgo para tomar el puesto de Kantor de la Johanneum Lateinschule así como el de director musical de las cinco principales iglesias de la ciudad. Telemann inicia su fase más productiva.

Para 1722 asume el cargo de director de la Gansemarktoper en la cual realiza óperas de su autoría, así como de Handel, y de Keiser, sin embargo en 16 años, para 1738 tuvo que cerrar debido a que la ópera tenía pocos espectadores y a que todos los gastos corrían por uno o dos patrones.

Sus actividades operísticas así como el Collegium Musicum continuaron causándole problemas con algunos oficiales de la iglesia, y a estos se sumaron las quejas de impresores quienes creían que Telemann no tenía derecho a publicar su música con quien él deseara. Resulto ser una lucha legal de 35 años, hasta 1757, año en el que Telemann recupera el derecho exclusivo de imprimir y vender sus textos.

Ya para 1722 Telemann pretende suceder a Kuhnau en el puesto de Thomaskantor en Leipzig debido a su muerte acaecida el 5 de Junio de ese año. Sin embargo esta acción estuvo dirigida a obtener un mejor salario en Hamburgo, en donde decidieron retenerlo y lo lograron: Telemann desde entonces y hasta su muerte radicó en la ciudad de Hamburgo.

Para 1740 la producción del maestro disminuyó considerablemente. El maestro decide dedicarse también a otras actividades. Escribe tratados musicales, comparte música con jóvenes músicos y también se dedica a la jardinería, que era un pasatiempo popular en el Hamburgo de la época.

En 1755, a la edad de 74 años el maestro escribe oratorios sacros inspirado por una nueva generación de poetas alemanes, y continúa escribiendo algunas obras importantes como su pasión de San Mateo de 1762 o su cantata *Ino* de 1765.

En 1767 a los 86 años el maestro muere de un padecimiento respiratorio siendo recordado y reconocido por todos los periódicos de la época.

1.3 ANALISIS DE LA OBRA

1.3.1 Introducción

Existieron muchos términos para referirse a una *fantasía*. El término fue utilizado en el renacimiento para referirse a una composición instrumental cuya forma e invención provenían "solamente de la fantasía y de la habilidad del autor que la creó" (Luis de Milán, 1535-6). Desde el siglo XVI hasta el siglo XIX, la *fantasía* mantuvo esta subjetividad.

Consecuentemente las fantasías varían ampliamente, desde formas libres e improvisatorias hasta formas con un contrapunto estricto.

Telemann fue parte de los compositores menores en el género. Generalizando, podemos decir que siguió un estilo galante homofónico, y tomó prestadas formas de otros géneros instrumentales.

La fantasía número nueve es parte de las 12 fantasías para violín solo publicadas en 1735. Al revisarlas es clara la influencia de las sonatas Corellianas, sobre todo por la organización de los movimientos lentos y rápidos, así como por la manera en que usa las cuerdas dobles.

Esta fantasía consta de tres movimientos: Siciliana, Vivace y Allegro.

1.3.2 Análisis. Fantasía No. 9 para violín solo en si menor.

Siciliana

La siciliana es una danza barroca suave en subdivisión ternaria (seis octavos o en este caso doce octavos) que presenta figuras rítmicas con puntillo que le dan su carácter pausado. Las sicilianas se bailaban antiguamente en pareja haciendo reverencias y saludos a la mujer. Todo este movimiento es sin duda anacrúsico y tiene una forma unipartita.

Armónicamente es muy claro que el centro tonal es si menor, pero Telemann hace uso de progresiones, enlaces por dominantes y algunas inflexiones para darle color a este movimiento.

La melodía sin embargo tiene un carácter polifónico, no solo por el escaso uso de cuerdas dobles, sino por la conducción constante de dos voces que logra con saltos melódicos que en realidad son percibidos como un recurso violinístico polifónico (polifonía latente).

En tanto a su forma, presenta un tema de dos compases que perfectamente establece la tonalidad.



Ilustración 1. El tema inicial que se repetirá íntegro al final del movimiento.

Posteriormente hace progresiones para llegar momentáneamente a re mayor, y de ahí hace un enlace por dominantes para llegar a una progresión diatónica. Regresa al tema, que ésta vez desemboca en una semicadencia. Hace una pequeña coda con una progresión para finalmente concluir con una cadencia perfecta.



Ilustración 2. Progresión sobre la escala menor descendente de si (progresión diatónica).

Vivace

La escritura rítmica es la de un movimiento perpetuo, ya que a pesar de algunas cadencias intermedias, toda la pieza mantiene un flujo rítmico de principio a fin. También es predominantemente anacrúsica.

Armónicamente, también su tonalidad es si menor, pero en la segunda parte pasa directamente a re mayor, que en realidad funciona como quinto grado de sol mayor en donde hace una cadencia perfecta. Posteriormente regresa a si menor para concluir.

La melodía mantiene el carácter polifónico, y solo utiliza cuerdas dobles en las cadencias más importantes. Hay que recalcar que por su carácter de movimiento perpetuo, la melodía es más sencilla que los arpeggios, escalas y progresiones que la articulan. La melodía es percibida por el oído destacando las notas "importantes" que parecen durar más de lo que realmente lo hacen.

La forma es binaria: A con puntillos y B. La primera parte presenta un tema de cuatro compases seguido de dos enlaces por dominantes. Una progresión nos lleva al relativo mayor, mas progresiones nos llevan a fa sostenido menor en donde termina la primera parte.

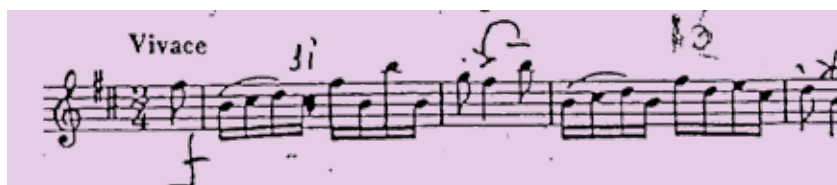


Ilustración 3. Tema inicial del vivace en si menor.

La segunda parte presenta el tema de cuatro compases pero en re mayor.

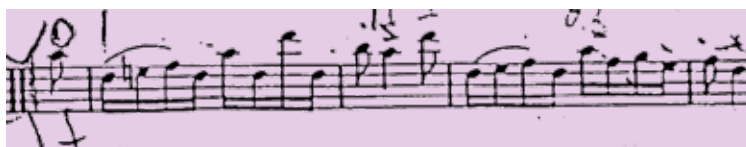


Ilustración 4. Tema con el que inicia la parte B del vivace en re mayor.

Sirve de quinto grado para retomar el material que fue presentado en el relativo mayor anteriormente, ahora en sol mayor donde hace una cadencia perfecta. Nuevo material con enlace de dominantes regresando a si menor, hace algunas

progresiones y finalmente presenta el tema en si menor, seguido de el material con el que termino la parte anterior, solo que esta vez en si menor.

Allegro

Siguiendo el gusto de la época, el último movimiento presenta un compás ternario: 9/8.



Ilustración 5. Progresión inicial del tercer movimiento

Armónicamente es el más modesto, también en si menor, la mayoría del movimiento está en el primero y en el quinto grado.

La melodía presenta algunos ornamentos: mordentes, trinos y bordados, pero es el ritmo persistente del compás de nueve octavos el que define este movimiento.

La forma es binaria: A y B con puntillos.



Ilustración 6. Ejemplo de polifonía latente (la primera nota de cada tiempo dibuja la melodía principal).

1.4 SUGERENCIAS TÉCNICAS E INTERPRETATIVAS

La interpretación de la música barroca puede tomar muchos caminos. Por un lado tenemos la interpretación histórica muy en boga en la actualidad que conlleva el uso de un violín barroco, así como el uso de un arco barroco, un uso moderado del vibrato y una ornamentación que se sabe era común e implícita en la época de Telemann. Por otro lado está una interpretación romántica utilizando los instrumentos

2

modernos, un vibrato continuo, y un apego mayor a la partitura, considerando la utilización de algunos pocos ornamentos (no escritos) como el trino previo a una cadencia perfecta.

Dada mi formación, mis instrumentos y la visión de mi maestro, la segunda opción es a la que me apego.

Al interpretar la **siciliana** el violinista debe sentir y tener muy claro el ritmo característico de estas piezas. También debe sentir el carácter anacrúsico de esta pieza en particular.

Es muy claro que solamente hay un tema que se repite, y este debe ser muy bien articulado y presentado. Las progresiones deben dar la movilidad necesaria para darle interés al movimiento con la ayuda de un uso inteligente de los diferentes matices.

Hay que sentir los puntos de reposo en las cadencias importantes para dar un correcto fraseo así como tomar respiraciones en el momento adecuado.

En el **allegro** el carácter de movimiento perpetuo exige una agilidad y fuerza constantes, sin embargo también hay que tomar en cuenta los puntos de reposo que marcan las cadencias importantes.

Se sugiere utilizar un trino al estilo barroco antes de las cadencias perfectas que lo permitan para dar un poco de ornamentación a la pieza.

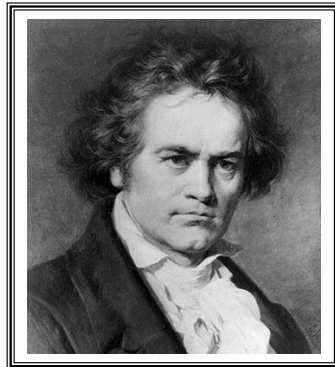
El uso de acordes en cadencias finales de cada parte de este movimiento (y de los otros dos movimientos) nunca debe ser duro o acentuado, solamente debe ayudar a transmitir una sensación conclusiva.

El **vivace** requiere un uso cuidadoso de las arcadas para lograr una correcta articulación. El uso de acentos es requerido para reforzar la melodía oculta y el rallentando final es imperativo para dar una sensación conclusiva a toda la pieza.

2. Romanza en sol mayor para violín y piano

Ludwig van Beethoven

(1770-1827)



2



2.1 CONTEXTO HISTORICO

Beethoven nació en uno de los lugares más pintorescos y románticos de la actual Alemania: En la región de Renania, que designa a las tierras que están en ambos lados del Rin, al oeste de la actual Alemania¹¹.

En el valle del Rin vivió su infancia el genio; en una tierra de múltiples bellezas, de Catedrales, de paisajes inspiradores, lugar inmortalizado en cuentos, leyendas, e historias como "El cantar de los Nibelungos" por mencionar un ejemplo famoso.

Sin embargo es en Viena donde Beethoven encontrara su residencia hasta el día de su muerte. Esta ciudad es muy antigua¹², pero sin duda fue una familia la que le dio su grandeza, como cuna de la música clásica, y como fuerte centro político de la Europa de la época: los Habsburgo, quienes desde el siglo XV y hasta las guerras napoleónicas, la escogieron como su residencia habitual y como capital del Sacro Imperio Romano Germano.

María Teresa I de Austria (1717-1780) fue una de los Habsburgo que tuvo gran influencia en la época, no solo por lo que realizó, sino también por lo que suscitó su llegada al poder en 1740 con la muerte de su padre, el emperador Carlos VI, y además por ser madre de los futuros emperadores José II y Leopoldo II, así como de María Antonieta de Austria, última reina absolutista de Francia. Su hijo menor, el Archiduque Maximiliano Francisco -último arzobispo elector de Viena- Será el protector del joven Beethoven.

Las reformas que introdujo María Teresa fueron consecuentes con el despotismo ilustrado de la época: modernizó el ejército, sometió los poderes centrales al gobierno central, limitó la influencia de la iglesia, e impulsó las ciencias y las artes, siendo un beneficiario directo el joven Wolfgang Amadeus Mozart.

¹¹ Actualmente Bonn es una ciudad alemana perteneciente al estado federado de Renania del norte-westfalia.

¹² Los primeros asentamientos de la actual Viena datan cerca del 500 A.c. Son de origen Celta.

Su hijo José II (1741-1790) fue elegido emperador del Sacro Imperio Romano Germánico en 1765, pero logró el poder efectivo hasta la muerte de su madre en 1780. Dentro de sus mayores aportes a la época fue la limitación de las potestades de la iglesia únicamente a la moral de sus fieles, dejando las cuestiones seculares a disposición del estado.

Leopoldo II (1747-1792), en su breve reinado de dos años (90-92), logra poner fin a los históricos conflictos que se tenían con los turcos, y logra una alianza con Federico II de Prusia contra la Francia revolucionaria.

Finalmente Francisco II (1768-1735) fue el último emperador del Sacro Imperio Romano Germánico: en 1804 toma el título de emperador de Austria y en 1806 se decreta la desaparición del Sacro Imperio Romano Germánico, que había regido desde el 962 D.C., con la clara intención de impedir que Napoleón se apoderara del título.

Con la ayuda del conductor del congreso de Viena, Klemens von Metternich, Francisco II logra recuperar territorios ocupados, y ejerce un poder represivo y de censura, contra la amenaza del liberalismo que ya había cortado la cabeza de su tía María Antonieta en 1793.

Sin embargo, las revoluciones sociales son lo que definen a la época del genio de Bonn:

- ✓ 1776 Declaración de independencia de los Estados Unidos de América.
- ✓ 1789 Toma de la Bastilla.
- ✓ 1791 Constitución Francesa.
- ✓ 1795 Bonaparte, comandante en jefe del ejército interior.
- ✓ 1802 Paz de Amiens entre Francia e Inglaterra. Paz general en Europa (por un año).

La revolución francesa fue en un inicio considerada como “el acontecimiento más glorioso y el más feliz para la humanidad que se ha producido desde que se guarda memoria de los asuntos humanos”¹³ por parte de una gran cantidad de filósofos, poetas, científicos y artistas de la época: Kant, Hegel, Fichte, Blake,

¹³ Rudé G, *La Europa revolucionaria*, p. 227.

Pestalozzi y el mismo Beethoven. Sin embargo esta noción cambiará para todos ellos con el paso Napoleón.

Beethoven fue testigo del ascenso y de la caída de Napoleón Bonaparte¹⁴, sin duda supo de las guerras de independencia en México y Latinoamérica, e incluso vivió en carne propia el bombardeo a Viena y la ocupación Francesa, pero no hay que pretender a Beethoven como un revolucionario político. Aunque romántico de su época, el compositor vivió de la aristocracia y de la alta burguesía, y gran parte de su obra esta dedicada a sus mecenas y a un público de elite.

El romanticismo como todo movimiento humano es complejo en sus manifestaciones. ¿Cómo entender como románticos a artistas y filósofos tan diversos en actitudes, posturas y métodos como lo son Víctor Hugo, Schelling, Hegel, Goya, Goethe, Blake y Beethoven?

Para poder responder, conviene diferenciar con una metáfora¹⁵ dos movimientos que han oscilado a través de la historia del pensamiento humano:

El *romanticismo* es como un barco, por el espíritu de movimiento, de cambio, de aventura, o de nostalgia que reafirma el sentimiento de lo pasajero de nuestra vida, la naturaleza histórica de todas las cosas.

El *clasicismo* es como una casa, lo establecido, el equilibrio, lo medido de una vez por todas.¹⁶

En la época de Beethoven el romanticismo y el clasicismo estaban presentes en dos posturas ante la vida. Por un lado estaba la Ilustración, a la cual le parecía el mundo algo plenamente comprensible, explicable y fácil de entender. Por otro lado el *Sturm und drang*¹⁷ que consideraba al mundo como algo fundamentalmente

¹⁴ Es bien sabida su simpatía hacia el "libertador" de Europa. Fue su admiración al héroe el motivo para escribir su tercera sinfonía "Bonaparte" que posteriormente llamó "sinfonía heroica, compuesta para festejar el recuerdo de un gran hombre" (Después de la auto-coronación de Napoleón en 1804).

¹⁵ Xirau Ramón, *Introducción a la historia de la filosofía*, paráfrasis de W. H. Auden, p. 336.

¹⁶ *Ibíd.* p. 336 "La dialéctica de Hegel -presente en la obra de Beethoven- consiste en hacer del barco una casa, es decir, la unión de los opuestos y una estabilidad última de todo lo que se mueve, altera y cambia: tesis + antítesis = síntesis".

¹⁷ Literalmente "tormenta e ímpetu". Movimiento literario Alemán de la segunda mitad del siglo XVIII a favor de la expresión subjetiva del artista, en particular de los extremos de la emoción, en contraposición a las ideas y posturas de la ilustración alemana (Aufklärung). Goethe fue uno de sus principales exponentes.

incomprensible, misterioso, y desde el punto de vista de la razón humana, desprovisto de significado.

El concepto de genio creador que Beethoven ayudó a definir, fue inicialmente forjado por el *Sturm und drang*: “Ya no estamos frente a un nigromante cuyas artes sean incomprensibles pero no sobrenaturales, sino ante el guardián de una sabiduría misteriosa, ante un hombre que habla de cosas inefables, que es legislador de un mundo propio con leyes propias”.¹⁸

Beethoven se nutre de las ideas prerrománticas del *Sturm und drang*, no solo por convicción, sino también por estar inmerso en la sociedad de su época:

El subjetivismo extremado, que ha sido llamado no sin razón “exceso de frenesí burgués”, podía surgir solo en un mundo burgués relativamente libre de la moral y la solidaridad de clase de la aristocracia, y dominado por la idea de la libre competencia; pero sin el antagonismo psicológico de la intelectualidad alemana oprimida e intimidada, que estaba siempre buscando indecisamente compensaciones entre la sumisión y la petulancia, el pesimismo y el optimismo desbordado, no hubiera podido llegar a la forma patológica propia del *Sturm und drang*.¹⁹

El “genio de Bonn” encarnó las contradicciones patológicas propias del *Sturm und drang*. Digno hijo de su época: un revolucionario en un arte de elite, un hombre amargado y patético, un impedido social, un virtuoso pianista, un músico sordo, y por que no, “Un titán rebelde, sobrehumano y semejante a Dios”.²⁰

2.2 ASPECTOS BIOGRAFICOS

Ludwig van Beethoven nació en Bonn el 17 de diciembre de 1770 y murió el 26 de marzo de 1827. Compositor Alemán. Sus logros tempranos lo definen como una extensión de la tradición clásica Vienesa que heredó de Haydn y de Mozart. Sin embargo sus problemas físicos y su temperamento lo llevaron a encontrar en su existencia una música que en sus últimos años resultó sublime, profunda e inigualable, convirtiéndolo en la figura musical dominante del siglo XIX, y quizás la más influyente

¹⁸ Hauser Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, tomo II, p. 131.

¹⁹ *Ibíd.* pp. 131 y 132.

²⁰ *Ibíd.* Cita referente al concepto de genio creador propuesto por el *Sturm und drang*. P. 131.

desde entonces. Es probablemente el compositor más admirado en la historia de la música occidental.

Como antecedentes musicales, el abuelo de Beethoven, Louis van Beethoven fue un músico capaz con buena voz de bajo. En 1761 fungió como Kapellmeister.

El padre de Ludwig también fue músico. Cantando como tenor, y dando clases de piano así como de violín pudo ganarse la vida.

Sus primeras clases musicales fueron dadas por su padre, aprendiendo piano y violín, aunque también se sabe que recibió clases de violín y de viola de un familiar llamado Franz Rovantini, así como clases de órgano y piano de músicos locales.

El niño Beethoven estaba muy ocupado en sus labores musicales que solamente terminó la educación primaria; esto explica sus faltas de ortografía y su incapacidad de realizar operaciones matemáticas básicas a lo largo de su vida.

En 1779 Christian Gottlob Neefe llega a Bonn y ya para 1781 es claro que tenía como alumno a Beethoven. Él fue su primer maestro importante, y promovió las habilidades compositivas del joven músico. De esta época data la primera obra publicada de Beethoven: las variaciones sobre una marcha de Ernst Christoph Dressler.

Para 1789 a la edad de 19 años Beethoven asume el rol de jefe de familia, esto debido a la muerte de su madre y al alcoholismo de su padre. Esta decisión marcaría la personalidad del músico fuertemente.

Para 1792 Beethoven viaja a Viena, ciudad que fue su hogar el resto de su vida. Es entonces cuando recibe clases de Haydn. Las clases duraron solo un año, pero su relación no paso inadvertida. Para 1794 Haydn lo deja bajo la guía de Johann Georg Albrechtsberger, el mejor maestro de contrapunto de la Viena de la época.

Existe evidencia de que recibió ayuda del Kapellmeister imperial Antonio Salieri, para escribir música vocal en italiano para 1801. Esta experiencia sin duda lo ayudo en sus futuros encuentros con la ópera.

Sin duda lo primero que tenía que hacer Beethoven en Viena, aparte de sus estudios, era posicionarse como pianista y compositor. Tuvo dos factores que lo ayudaron a lograr lo anterior rápidamente: sus contactos con la aristocracia que datan desde su estancia en Bonn, y el gusto de la aristocracia Austriaca por mantener y

promover la música de corte; esto explica que el éxito del compositor como virtuoso se diera en un inicio en el círculo privado.

En 1798 Beethoven conoce a Rodolphe Kreutzer.

Para la segunda mitad de 1800 termina entre otras piezas la sonata en fa mayor para violín y piano opus 24.

Ya para 1796 Beethoven se percata de que un mal auditivo lo aquejaba, y fue hasta 1801 que, en una crisis, decide confesar sus miedos a su amigo Wegeler quien radicaba en Bonn.

Para 1802 en un viaje a la villa Vienesa de Heiligenstadt Beethoven escribe su sentir, su desesperación ante su creciente sordera, y su determinación de vivir en esta tremenda encrucijada. El escrito fue encontrado después de su muerte llamándose desde entonces el "testamento de Heiligenstadt". De este año data la Romanza para violín y orquesta en sol mayor.

A lo anterior se suman la continua incapacidad del compositor para relacionarse con el sexo opuesto. Una barrera social le impedía lograr una relación estable con mujeres aristócratas que si bien apreciaban y admiraban su talento, nunca lo consideraron como una opción viable.

El periodo de 1805 a 1808 fue bastante productivo, Beethoven termina su ópera Fidelio (él la llamo "Leonore"), tres cuartetos de cuerdas, su sonata "appassionata", su concierto para violín, la misa en do mayor y las sinfonías cinco y seis.

Sin embargo, sus ingresos estaban decayendo, y decide realizar un enorme concierto con su propia música y para su propio beneficio en 1808. Los resultados financieros se desconocen.

Ya para 1809 Beethoven logra negociar con tres mecenas una anualidad de 4000 florines que lo libraron de preocuparse por asuntos monetarios. El archiduque Rudolphe aportó 1500 florines, el príncipe Lobkowitz 700 florines y Kinsky 1800 florines.

Cabe mencionar que el archiduque Rudolphe, quien era el hermano menor del emperador Franz, fue uno de los mas fieles admiradores, y mecenas de Beethoven. A

2

sus 16 años lo eligió como su maestro de piano, y fue el único alumno de Beethoven en composición.

Este mismo año (1809) Napoleón ataca Viena. Todos los amigos aristócratas de Beethoven dejan la ciudad y el compositor se dedica en su refugio a repasar tratados teóricos de C.P.E. Bach, Fux, y Albrechtsberger entre otros.

Ya en 1810 Beethoven encuentra la oportunidad de hacer tangible su experiencia de la guerra al ser requerido para escribir la música incidental del poema Egmont de Goethe (a quien Beethoven admiraba sobre todos los escritores de su época).

Beethoven y Goethe se conocen en 1812, y a pesar de lo cordial de su encuentro el choque de personalidades fue evidente. Ese mismo año trabaja con el violinista Pierre Rode su sonata para violín en sol mayor opus 96.

En 1814 Beethoven tuvo la oportunidad de brillar en el congreso de Viena al que asistieron las cabezas coronadas de Europa. Sin duda tuvo una enorme recuperación financiera, y vivió el punto más álgido de su fama. También fue el año de sus últimas presentaciones como pianista solista.

Para 1815 inicia un ciclo de constante pelea y preocupaciones para Beethoven: su hermano Caspar Carl muere de tuberculosis, y antes de su muerte le encarga su hijo Karl. La disputa legal con su cuñada, así como la relación con su sobrino darían un giro a su vida.

Ya para 1818 el compositor estaba totalmente sordo, y todas sus conversaciones tenían que ser por escrito.

Para 1823 Beethoven centra sus esfuerzos en su novena sinfonía misma que termina y logra publicar con Schott de Mainz. En mayo del siguiente año la presenta con un éxito acogedor.

Una serie de eventos desafortunados enmarcan sus últimos años, siendo decisivo el intento de suicidio de su sobrino. En 1827 una cirrosis hepática finalmente lo vencería, no sin antes recibir el apoyo y muestras de afecto de sus allegados.

Hereda todos sus bienes a su sobrino Karl y finalmente muere el 26 de marzo, recibiendo un funeral público multitudinario. Sus restos fueron exhumados en 1888 y

llevados junto con los de Franz Schubert al cementerio central de Viena, en donde permanecen.

2.3 ANALISIS DE LA OBRA

2.3.1 Introducción

Desde el siglo XV el *romance* español y la *romanza* italiana casi siempre han significado ballada; el romance narrativo junto al villancico era el tipo de canción más popular en los países de habla hispana. En Alemania y Francia el término se refería a una historia extravagante, sentimental o "romántica" en prosa o verso estrófico. Desde el siglo XVIII las obras vocales o instrumentales llamadas "romance" continuaron expresando cualidades "románticas" y líricas.

La simplicidad, el lirismo y la forma del *romance* vocal fueron fácilmente adaptadas a la composición instrumental. En el siglo XVIII el término fue principalmente aplicado a movimientos lentos con una estructura de rondó, ABA o variaciones.

El primer romance solo instrumental conocido fue compuesto por el violinista Pierre Gaviniès cerca de 1760, y la práctica floreció en la escuela violinística con ejemplos de Viotti, Rode y Kreutzer.

Beethoven utilizó esta forma en tres piezas de un solo movimiento: la *romanze cantábile* para piano, flauta, fagot y orquesta, y las dos *romanzen* para violín solo y orquesta op. 40 y 50.

Las dos últimas, ambas en forma de rondó, son modelos del balance entre el lirismo y la muestra virtuosísima que puede ser encontrada en obras posteriores como el segundo movimiento del concierto para violín número dos de Wieniawski.

2.3.2 Análisis. Romanza en sol mayor para violín y piano.

Andante.

El violín, solo, pronuncia la primera frase del estribillo que claramente establece la tonalidad, gracias también al empleo de cuerdas dobles. El piano responde con la segunda frase idéntica, también solo, para ser relevado por el violín que en ésta tercera frase termina en la dominante. El piano hace la cuarta frase para terminar el estribillo como un periodo doble. Presenta un material que posteriormente reutilizará; aquí funge como puente para llevarnos al primer episodio.

Ilustración 7. El periodo inicial del primer estribillo en el que cada instrumento realiza una frase.

Inicia el primer episodio en sol mayor. El violín canta sobre el acompañamiento del piano, haciendo uso de apoyaturas expresivas sin preparación. Cambia el carácter y la armonía va al sexto grado, al tercero, para llegar al quinto de re mayor, donde el violín realizara un par de frases antes de que el piano haga un pedal en re para regresar al estribillo.



Ilustración 8. Ejemplo del diálogo entre instrumentos, y la variación melódica del violín.

El segundo estribillo mantiene el tema y la secuencia de aparición de los instrumentos. Sin embargo, presenta una variación en la voz inferior del violín (intermedia del piano). El puente varía solo en el registro empleado, y al final hace una cadencia a mi menor.

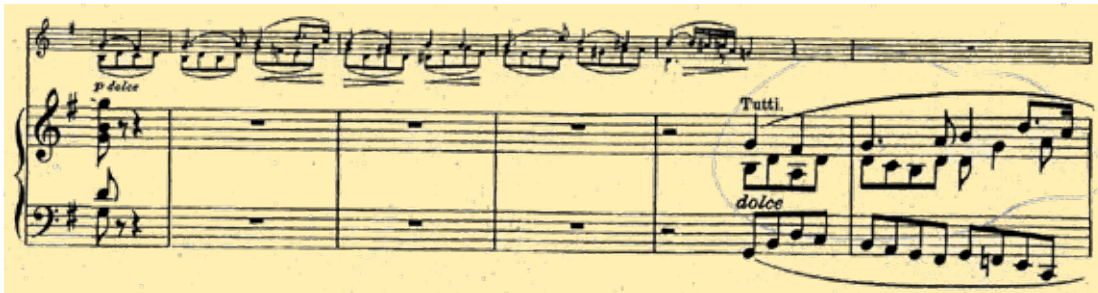


Ilustración 9. Inicio del segundo estribillo con su variación en la voz inferior del violín.

El segundo episodio inicia con una frase nueva, de carácter más fuerte (¿Heroico?), basada en el motivo rítmico del puente y en la tonalidad de mi menor.

El segundo motivo de ésta frase termina en si menor, transformándose rápidamente en dominante de la segunda frase que es presentada como una variación.

Ilustración 10. La primera frase del segundo episodio presenta la figura con puntillo antes presentada por el piano. La segunda frase hace una variación.

3

La tercera frase hace uso de la subdominante de mi menor, también seguida de una variación (la cuarta frase del periodo doble) para dejar que el violín haga el puente hacia el último estribillo.

El último estribillo es diferente a los dos anteriores: sólo tiene un periodo que es articulado por el violín en un registro más agudo. Esta vez presenta una variación sustancial tanto en el tema como en el acompañamiento, dándole un carácter de recapitulación.



Ilustración 11. Fragmento de la variación presentada en el tercer estribillo.

Termina con una coda basada en el material del puente, dando una última tensión con el acorde disminuido que acompaña al trino del violín. Hace la cadencia IV-V-I para ir desvaneciendo el movimiento con los últimos suspiros del violín que se ven contrastados con los tres últimos acordes fortísimo que cierran esta obra.



Ilustración 12. Últimos compases de la pieza.

2.4 SUGERENCIAS TÉCNICAS E INTERPRETATIVAS

De inicio hay que tener claro el carácter eminentemente lírico, cantabile de toda la pieza. Las frases iniciales del primer estribillo a dobles cuerdas deben ser un ejemplo introductorio de ello sin importar la dificultad técnica.

3

El primer episodio debe ser abierto en tanto a sonoridad ya que corresponde a la presentación del cantante en escena, se recomienda utilizar siempre el vibrato, y cuidar por ejemplo el pasaje cromático, dando un sentido vocal a la frase evitando sonar a estudio de escalas.

Cuando aparecen figuras con puntillo el violinista debe evitar marcar en staccato las notas cortas, para darle un flujo más cantabile a la melodía.

El puente al segundo estribillo puede interpretarse dando más libertad rítmica, casi ad limitum, para llevarnos suavemente al segundo estribillo.

En el segundo estribillo hay que tener siempre presente la melodía superior, y no remarcar la variación inferior en octavos, para mantener el fraseo adecuado.

El segundo episodio debe ser muy seguro y enérgico en su primer periodo, utilizando ampliamente el arco. La variación del segundo periodo que utiliza octavos debe articularse casi como portato, no tan marcado como un martelé, y en mezzo piano, creciendo hacia el clímax de este episodio donde se utiliza el detaché para regresar gradualmente al portato en la escala cromática ascendente que nos regresa al tercer estribillo.

Sin duda este estribillo debe ser más emotivo, como una recapitulación, y el registro nos permite lograrlo. La variación en tresillos debe ser rítmica y en forte, muy intensa.

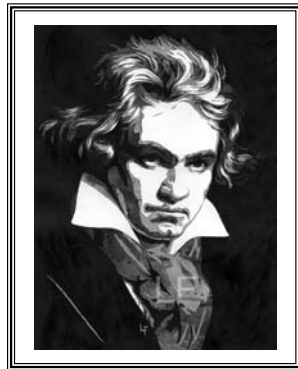
Para los trinos, se recomienda distribuir bien el arco, y mantener un volumen estable hasta el re sostenido que nos lleva a la escala descendente en treintaidosavos que debe ser bien articulada pero fluida en la mano izquierda. Lo mismo aplica a los dos motivos finales.

Se recomienda no exagerar el forte en los acordes finales, y mantener una suavidad cantabile hasta la última nota.

*3. Sonata para violín y piano No. 5 en fa mayor
("Primavera")*

Ludwig van Beethoven

(1770-1827)



3.1 ANALISIS DE LA OBRA

3.1.1 Introducción

La palabra "sonata" ha sido utilizada para designar obras muy diversas, pero aquí me referiré a la sonata clásica a dúo.

Esta propone un diálogo entre la mano derecha del piano y el violín, siendo un ejemplo perfecto el primer movimiento de la sonata op. 24 para violín y piano de Beethoven.

Esta capacidad de diálogo quizás explica porque numéricamente las sonatas para violín y piano son las más abundantes en el periodo clásico, aunque la noción del violín como acompañamiento persistió por mucho tiempo, como lo admite el mismo Beethoven en su sonata Kreutzer para violín y piano op. 47 al escribir "per il pian-forte ed un violino obligato".

La sonata clásica incluye un movimiento con una forma llamada "allegro de sonata", que desde la época clásica hasta ya entrado el siglo XX, fue el principio compositivo más importante tanto por sus posibilidades musicales como por su muy extendido uso.

3.1.2 Análisis. Sonata para violín y piano No. 5 en Fa mayor ("Primavera").

Allegro.

Este movimiento es un buen ejemplo de la forma "allegro de sonata" clásica, así que la comentaré distinguiendo las partes que la conforman.

Exposición

El tema principal es presentado directamente por el violín sin ninguna introducción, con una frase de cuatro compases. La segunda fase inicia con un motivo de dos compases (motivo inciso) que será repetido una cuarta arriba en la siguiente frase de cuatro compases con la que termina este primer periodo.

Ilustración 13. Periodo doble con el que inicia el allegro.

3

Ya aquí Beethoven pasó por las tres regiones tonales (tónica, subdominante y dominante) estableciendo la tonalidad perfectamente con este tema que hace uso de apoyaturas expresivas mientras el piano realiza arpeggios sobre un bajo amplio.

El piano repite el tema principal, haciendo variaciones en la segunda frase e incluso alargando el final de ésta seis compases, con un pedal en do. En tanto, el violín realiza los arpeggios que anteriormente realizó el piano como acompañamiento.

Hacen ambos instrumentos un puente de 12 compases que termina en sol mayor: el quinto grado de do.

El tema secundario es presentado por el violín, y está en la tonalidad de do mayor, haciéndolo un ejemplo típico de la época (el tema secundario en la dominante).

The image displays a musical score for piano and violin, numbered 82 in the bottom left corner. The score is written on five systems of staves. The top system shows the piano part with arpeggiated chords and dynamic markings such as *p*, *cresc.*, *sfz*, and *fz*. The second system features the violin part with a melodic line and dynamic markings like *mf* and *p*. The third system continues the piano part with *mf* and *p* markings. The fourth system shows the violin part with *mf* and *p* markings. The fifth system shows the piano part with *mf* and *p* markings. Handwritten annotations in blue ink are present throughout the score, including the words "i do do do do" and "do" written below the piano part, and various musical symbols like "V" and "F" above the violin part. The score is set against a light pink background.

Ilustración 14. Presentación del tema secundario por el violín.

El segundo periodo parece ir a do menor, pero la resolución a fa sostenido del violín delata el enlace por acordes disminuidos que nos regresa a do mayor.

En el tercer periodo los papeles se invierten, y el piano toma el tema secundario mientras el violín emula con notas cortas el acompañamiento robusto que le dió el piano al ser presentado el tema secundario.

El contrapunto invertible es utilizado, siendo evidente en el cuarto periodo del tema secundario.

Beethoven utiliza un pasaje de escalas rápidas como puente haciendo cadencias en do mayor. El violín la primera frase, luego el piano con un compás mas, después juntos un periodo mas, pero esta vez introduciendo si bemol en la línea melódica para dar el carácter de dominante al acorde de do, justo antes de la barra de repetición.

Desarrollo

Al terminar la repetición de la exposición, Beethoven hace un corte del flujo introduciendo un acorde de la mayor. Este puente dura cuatro compases para enlazarse con la subdominante: si bemol, su dominante; nuevamente si bemol pero menor, y de nuevo su dominante. Es aquí donde inicia propiamente el desarrollo, utilizando el tema secundario como material temático para construir este periodo.



Ilustración 15. Inicio del desarrollo con material del tema secundario.

Viene un pasaje que se basa armónicamente en el enlace por dominantes, es un material nuevo que introduce tresillos primero en el violín, siendo seguido por el piano. Los enlaces son: si bemol menor, do siete-fa menor, sol siete-do menor, re siete-sol menor, la mayor-re menor-si bemol- sol sostenido disminuido con séptima disminuida- la- re menor- la- re menor y finalmente la.

Ya al caer al último "la" mencionado, inicia un puente de cuatro compases que asemeja a un trino, pero escrito en dieciseisavos, que ambos instrumentos realizan en diferentes octavas para regresar al tema principal.



Ilustración 16. Dos últimos compases del puente que nos llevan a la re exposición.

Re exposición

3

Esta vez el piano hace el primer periodo del tema principal, haciendo las mismas variaciones que hizo al inicio del movimiento, solo que esta vez no alarga la segunda frase, dándole la entrada al violín. Este hace en cambio una variación armónica en su segunda frase, y también la alarga sobre un pedal de do, similar a como lo hizo el piano en la exposición.

Hace Beethoven el puente que presento en la exposición después del tema principal, sólo que en otros grados, para que termine en do: quinto grado de fa.

El tema secundario es presentado nuevamente, sólo que esta vez en la tónica: fa mayor. Lo transporta íntegro hasta donde terminó la exposición.

Sección Conclusiva

Repite el puente con el que inicio el desarrollo, sólo que esta vez sobre el acorde de re mayor. Desarrolla el motivo rítmico del puente anterior para introducir un material nuevo que utiliza la escala cromática a intervalo de octava con los dos instrumentos.

Después un pasaje de contrapunto invertible, llega a un do siete en el que el violín hace el arpeggio del acorde en tresillos mientras el piano hace un trino doble.

Ilustración 17. Pasaje con contrapunto invertible.

Coda

Está construida en dos periodos que reafirman la tonalidad de fa mayor, retomando un fragmento del tema principal contra tresillos que hacen arpeggios, invirtiendo en los instrumentos los roles. La segunda frase del segundo periodo termina con un pasaje en dieciseisavos en ambos instrumentos, a tres octavas, concluyendo con la cadencia IV-V-I en fortísimo éste primer movimiento.

Adagio molto espressivo

Este bello movimiento tiene un carácter eminentemente lírico, como lo indicó el mismo Beethoven. Está en la tonalidad de si bemol mayor contrastando suavemente con la tonalidad del movimiento anterior.

Inicia el piano solo haciendo una introducción de un compás para dar lugar al tema de un periodo de duración que es presentado por el piano en la mano derecha en tanto la mano izquierda continúa los arpeggios que articularon a la introducción. El violín hace su entrada aquí con notas largas que refuerzan la armonía.

Toca el turno del violín para cantar el tema, esta vez acompañado por los arpeggios a intervalo de octava en el piano.



Ilustración 18. Tema presentado por ambos instrumentos.

Nuevo material a manera de diálogo, con un carácter de recitativo que explora la región subdominante, así como la dominante sobre la cual realiza el violín unos arpeggios en sforzando en tanto el piano mantiene un pedal en fa para regresar a si bemol con un compás idéntico al de la introducción en la mano izquierda del piano.

Reaparece el tema en la mano derecha del piano pero ésta vez con variaciones rítmico-melódicas, y también el violín varía su acompañamiento.

Para el segundo periodo el violín también varía el tema, ampliando las regiones tonales: inicia en si bemol menor, pasando por sol bemol mayor, re bemol mayor, do bemol mayor y re bemol siete para llegar nuevamente a sol bemol mayor cuyo homónimo menor es enarmonizado en el siguiente compás para dirigirse a la región de re mayor cuyo homónimo menor nos regresa nuevamente a la región de si bemol mayor.

3

El piano canta un nuevo material con duración de una frase, en tanto el violín realiza arpeggios. Enseguida responde el violín con el mismo material en tanto el piano acompaña en la mano izquierda con los mismos arpeggios que hizo el violín anteriormente, la mano derecha por su parte hace un eco de la frase del violín que es interrumpida súbitamente en el cuarto compás para realizar un puente hacia la sección conclusiva.



Ilustración 19. Pasaje imitativo (eco).

El piano lentamente articula el arpeggio de si bemol mayor para ser respondido por un fa siete en treintaidosavos, dando el efecto de una brisa, casi atmosférico. Se repite la fórmula dos veces mas en diferentes registros para dar paso a la coda de cuatro compases en la que el violín deja escapar dos suspiros a los cuales el piano hace eco antes de expirar con un último que marca el final de este movimiento.

Scherzo (allegro molto)

Aunque regresa a la tonalidad de fa mayor, el contraste radica en el carácter juguetón y ligero de este pequeño movimiento.

Está construido por frases y periodos, siendo el piano solo el primero en presentar el tema de un periodo de duración. Contesta el violín pero con una pequeña variación rítmica que juega con el tema original que se repite al mismo tiempo en el piano.



Ilustración 20. Entrada del violín presentando variación rítmica con relación al piano.

Una nueva frase en la mayor es presentada sin mayor preámbulo siendo seguida por la primera frase en fa mayor que inicialmente apareció con el violín. El periodo que forman se repite pero esta vez con una coda de tres compases que será el final de este movimiento (fine).

El trío inicia con un periodo entre barras de repetición, que está construido sobre un pedal de do. La mano derecha del piano y el violín realizan una escala ascendente a intervalo de tercera que pasará a un intervalo de sexta en su descenso para realizar un arpeggio de si disminuido antes de rematar en do mayor.

El segundo periodo del trío también está entre barras de repetición. En la primera frase el piano realiza una escala ascendente a intervalo de octava, dibujando la armonía de fa siete, si bemol mayor, fa siete y sol menor, reafirmada por la melodía descendiente del violín. En la segunda frase el violín realiza una escala ascendente que es coloreada por los arpeggios descendientes a intervalo de octava de la mano derecha del piano que confirman la armonía de la mano izquierda: re siete, sol menor, do siete y fa mayor.

La forma A-B-A de este movimiento es evidenciada por la indicación "da capo" (hasta el fine).

Rondo (allegro ma non troppo)

El estribillo inicia directamente con el tema en fa mayor que bien puedo adjetivar como claro, balanceado, cantabile y sencillo. Tiene un periodo de duración y es presentado por el piano solo, siendo inmediatamente respondido por el violín que ésta vez hace un motivo mas (inciso) al final de la segunda frase, finalizando así la presentación del estribillo.



Ilustración 21. Primer estribillo del rondo.

El primer episodio inicia con un suave diálogo entre ambos instrumentos cada uno articulando una frase, primero el violín, luego el piano. Se repite la fórmula en el siguiente periodo, pero haciendo una variación que lo hace más ligero y juguetón. Una frase mas concluye ésta primera parte del diálogo haciendo una cadencia a do.

La segunda parte del diálogo contrasta un motivo de carácter suplicante y cantabile (do menor) respondido por otro de carácter enérgico y ágil (do mayor). La segunda frase hace variaciones en el primer motivo suplicante para repetir idéntico el motivo enérgico -sólo que el violín una octava arriba- alargando esta frase con otro motivo (inciso) que afirma el carácter enérgico.

Sin embargo, en la siguiente frase pareciera que finalmente el violín convence al piano del carácter melancólico y suplicante (do-fa menor en primera inversión), pero en cambio desemboca en un pedal de do (por parte del violín) sobre el cual el piano articula con creciente fuerza y energía la última frase de este episodio (tresillos) regresándonos al estribillo.

El segundo estribillo es idéntico al primero, solamente omitió la ancrusa “do-si-do” a la primera frase del piano, y además el violín acompaña modestamente con dos notas ésta primera frase.

El segundo episodio está en la tonalidad de re menor, y el tema es presentado por el piano a un intervalo de octava en la mano derecha mientras la mano izquierda hace un bajo también a intervalo de octava. El tema dura un periodo, y está definido por el ritmo sincopado así como por el carácter agitado en forte. El violín en tanto realiza una contra-melodía con ritmo ostinato en tresillos.

El segundo periodo de éste segundo episodio utiliza el recurso compositivo llamado “contrapunto invertible”: el violín realiza ahora el tema en un registro mas agudo mientras el piano toma en la mano derecha la contra-melodía en ostinato, manteniendo el bajo en la mano izquierda. Se repite el recurso los próximos dos periodos pero utilizando un tema diferente y por ende variando la contra-melodía y el bajo.



Ilustración 22. Ejemplo del cambio de roles (contrapunto invertible).

Terminando lo anterior cesa el flujo repentinamente, y el piano realiza un motivo que asemeja una pregunta (la siete) y su respuesta (re menor). Repite la pregunta pero esta vez se prolonga cuatro compases de -sol#-la-sol#-la- haciendo poco a poco una subdivisión rítmica que parece un acelerando escrito para llevarnos a un falso estribillo que transporta la primera frase del estribillo original integra a re mayor en el piano mientras el violín canta unos arpeggios. Los siguientes ocho compases presentan una progresión ascendente que esta vez nos llevaran al verdadero estribillo.

El primer periodo del tercer estribillo presenta variaciones en el bajo (arpegiado) y en el violín que esta vez acompaña con pizzicatos. El segundo periodo presenta variaciones significativas en el piano; la mano derecha hace arpeggios en tresillos mientras la mano izquierda hace un bajo a intervalos de cuarta y tercera con “negras”.

El tercer episodio puede entenderse como una variación y transformación del primer episodio, dándole un carácter de “reexposición” siendo esto un muy buen ejemplo de la capacidad imaginativa y creativa del autor para mezclar formas musicales, en este caso dándole un giro a la forma de rondo en un **rondo sonata**.

El primer periodo del tercer episodio es idéntico al primer periodo del primer episodio. Sin embargo, el segundo periodo varía las regiones tonales: fa menor y su dominante, la bemol y su dominante, fa siete en primera inversión, mi bemol y su dominante para rematar en mi bemol.

La misma idea de los motivos suplicante-enérgico presentada en el primer episodio es ahora transportada a mi bemol, durando esto solo un periodo ya que después es transformada por una progresión descendente en el bajo que acompaña al

motivo enérgico de la mano izquierda del piano mientras el violín canta unos pequeños motivos, se invierten los papeles hasta que el violín toma la progresión transformándola en una escala ascendente a intervalo melódico de octava para regresarnos a la cadencia do- fa menor que precedían al puente final del primer episodio, repitiéndose todo esto íntegro para finalizar éste tercer episodio.



Ilustración 23. Contraste de motivos suplicante – enérgico en el violín.

El cuarto estribillo presenta variaciones rítmicas y melódicas en ambos instrumentos dándole un carácter más ágil y jocosos.

Inicia la sección conclusiva con un nuevo material organizado en dos periodos de nueve compases que utilizan el contrapunto invertible continuando el impulso del estribillo anterior.

Hay que tener presente la importancia que Beethoven la daba a estas secciones, tanto por la extensión, como por su capacidad de introducir nuevo material.

La siguiente frase es presentada por el piano solo, con una textura homofónica y con un carácter tranquilo. Después el violín toma el tema para la segunda frase mientras el piano realiza arpeggios en dieciseisavos con la mano derecha y un bajo a intervalo de octava con la mano izquierda. Una frase más con este mismo carácter nos dirige a la coda.



La coda de un periodo de duración termina asertivamente ésta obra: el violín afirma, el piano reafirma y el violín confirma. Se repite dos veces mas este diálogo para que finalmente el violín remate fortísimo en fa, en do-la, mientras el piano realiza un arpeggio descendente que culmina en el último remate por parte de ambos instrumentos.

Ilustración 24. La frase con textura homofónica es presentada al inicio de ésta ilustración, seguida por la coda en los últimos dos sistemas.

3.2 SUGERENCIAS TÉCNICAS E INTERPRETATIVAS

Es necesario considerar el tamaño de ésta obra y estar preparado para lograr dar un lugar y carácter apropiado a cada movimiento.

El **primer movimiento** es el más serio en tanto a forma, sin embargo su carácter lírico, alegre y amoroso es el que le valió el sobrenombre de “primavera”

Hay que ser conscientes del diálogo continuo que se da entre los dos instrumentos, un diálogo en el que ambos transitan diferentes ambientes y emociones, intercambiando frases pero nunca en desacuerdo, como si se tratara de una novela romántica sobre la vida de dos enamorados. Hay que saber cuando escuchar y cuando hablar, cuando llevar la melodía principal y cuando acompañar, así como dar giros emotivos junto al compañero.

El desarrollo da la sensación de un momento tenso que ambos atraviesan de la mano llegando a un punto de perfecta unión (unísono) que nos lleva a la recapitulación. El pasaje de tresillos debe ser enérgico y bien acentuado.

La recapitulación le da un sentido diferente a lo visto en la exposición, es como si lo que antes fuera un sueño hoy se presentara en la realidad (en fa mayor) hasta llegar a un punto donde las escalas cromáticas le dan un giro que nos lleva a un momento en el que el cansancio pareciera llegar, pero en realidad es un respiro antes de articular el enérgico arpeggio de do siete que nos lleva a la coda.

La coda es como una despedida que termina ágil y alegre este primer movimiento.

El **segundo movimiento** es un punto de reposo, de meditación, de contemplación. Un atardecer en el que los más bellos pensamientos nos invaden y nos dejan maravillados, serenos, hasta el punto en el que pareciera que el más dulce sueño nos arrullara. Las frases deben ser muy bien realizadas, con un carácter vocal, dando los colores necesarios con un uso inteligente del vibrato y una buena distribución del arco.



El **tercer movimiento** es como despertar temprano por la mañana, con mucho ánimo y con un carácter juguetón. La arcada debe ser ligera y bien articulada, cuidando siempre el impulso rítmico.

El trío es como una broma en el que la risa se asoma en una mañana soleada. La escala inicial debe tener un carácter enérgico, en spiccato cuidando ir ambos instrumentos con el mismo impulso.

El **cuarto movimiento** retoma un poco de seriedad en tanto a la forma. El rondo en si tiene un carácter lúdico por el uso de un estribillo, una tonada alegre que se repite en nuestra mente. El hecho de que cada estribillo presente variaciones reafirma el carácter. Hay que saber dar un color diferente a cada uno, tanto en la articulación como en el carácter. Especial cuidado debe tenerse para los pizzicatos dobles así como para la articulación del último estribillo recomendándose hacer a la punta las figuras con puntillo.

Los episodios son el espacio de la variedad y del contraste tanto en temas como en regiones tonales. Para el primer episodio se recomienda especial cuidado al articular las frases ligadas, así como un uso adecuado del arco en las figuras con puntillo y trino haciéndolas a la punta. Las octavas melódicas deben ser estudiadas armónicamente para lograr una afinación justa.

El segundo episodio requiere de inicio un arco ágil que a pesar de la dificultad técnica debe estar supeditado a la línea principal del piano para posteriormente cambiar los roles acentuando bien las sincopas con mucho vibrato.

El tercer episodio semejante al primero debe sin embargo ser más enérgico por su carácter de recapitulación.

El cuarto episodio es enérgico y ágil, y la arcada también debe serlo.

La sección conclusiva es muy importante como una última respiración, tomando impulso para terminar toda esta obra asertivamente, enérgicamente y también alegre en la coda, después de haberse mantenido ambos instrumentos durante toda la obra siempre uno de la mano del otro.

4. *El retrato de Lupe para violín y piano*

Carlos Jiménez Mabarak

(1916-1994)



4.1 CONTEXTO HISTORICO

México estaba tratando de organizarse después de más de 20 años de la constitución de 1917 (Jiménez Mabarak nació un año antes, en 1916). La gran depresión mundial de 1929 había disminuido a la mitad las exportaciones nacionales y causó el despido de mineros y ferrocarrileros a gran escala, así como el retorno a tierra mexicana de unos 300,000 migrantes.²¹

Lázaro Cárdenas logra imponerse a Calles con apoyo de "diversas agrupaciones populares radicales que venían oponiéndose al Jefe máximo"²² y logra dar un rumbo de crecimiento al país con su radicalismo que fue el signo de los treinta. El reparto de tierras y la expropiación petrolera fueron dos de sus más grandes logros.

En 1934 Cárdenas inauguró el palacio de Bellas Artes (dos años antes Jiménez Mabarak cambió su residencia a Chile), sede de la Orquesta Sinfónica Nacional y en 1937 inauguró el Instituto Politécnico Nacional.

Ya en 1940 Ávila Camacho toma el poder con la siguiente premisa: "nuestro país es un país de libertades. El pueblo ama profundamente la libertad, quiere sus propias doctrinas"²³. La unidad toma el lugar de valor supremo en su discurso dejando a un lado las promesas de la revolución y los discursos comunistas, e impulsa un desarrollismo que caracteriza la década de los cuarenta, la década de la modernización.

Una consecuencia del nacionalismo cultural de la revolución mexicana fue el estallido de arquetipos y estereotipos del cine nacional. *Flor Silvestre* del Indio Fernández (1943), y *Nosotros las pobres* de Ismael Rodríguez (1947) son ejemplos del "populismo, chantaje emotivo y la idea de la pobreza que eran promovidos por el estado, la iglesia y las familias de la época".²⁴

Fue la época de oro de la música popular nacional y del cine que la inmortalizaba: Lucha Reyes, Jorge Negrete, Los Tríos, Pérez Prado, La Acerina, Pedro

²¹ El Colegio de México, *Nueva historia general de México*, del texto "La construcción del nuevo estado 1920-1945" de Luis Aboites, Engracia Loyo y El Colegio de México. Paráfrasis de la página 619.

²² *Ibíd.* p. 627.

²³ Loyola Rafael, coordinador, *Entre la guerra y la estabilidad política - El México de los 40*, del texto "Sociedad y cultura" de Carlos Monsivais, pp. 259 -280.

²⁴ *Ibíd.*

Infante, Ninón Sevilla, Dolores del Río, María Félix, Tin Tan y Cantinflas, por mencionar algunos, pueden ser entendidos como “una red protectora de una sociedad forzada a nuevas metas”²⁵.

La segunda guerra mundial fue solo el eco de un espectáculo lejano que sin embargo, posicionó a México como un aliado y proveedor, siendo el escuadrón 201 de la Fuerza Aérea Mexicana uno de sus mitos más emblemáticos.

Jiménez Mabarak vivió más de cerca esta guerra ya que estudió en Bélgica durante su juventud y se encontraba en Italia para 1953, año en el que compuso *el retrato de Lupe*.

Entre 1953 y 1957 México vivió años de optimismo y de una febril actividad constructora: En 1952 el presidente Miguel Alemán inauguró la Ciudad Universitaria y al terminar su mandato en 1954 el Aeropuerto Internacional “Benito Juárez” de la Ciudad de México. En 1957 el presidente Ruiz Cortínez inauguró el Viaducto Miguel Alemán. Este ánimo siguió hasta 1968.²⁶

La siguiente cita bien puede hacernos entender el México que recibió a la obra que motiva éste capítulo:

El Estado se convirtió en el eje de organización de una sociedad de elites y grandes desigualdades sociales, que fundaba su legitimidad en la continuidad revolucionaria, en la estabilidad institucional y económica y en un discurso que exaltaba el valor de la continuidad y de la reconciliación social que subyacía bajo el nacionalismo mestizo que había remplazado al nacionalismo revolucionario del cardenismo. La inspiración fundamental era la unidad entre todos los mexicanos que resultaba de una feliz combinación de razas y culturas. El éxito económico y sus beneficios tangibles para muchos reforzaban actitudes conservadoras y alimentaban un consenso amplio que se traducía en adhesión al orden establecido.²⁷

El compositor no fue la excepción. Él también trabajó para el estado, para sus instituciones musicales y de enseñanza. Compuso música por encargo de la Secretaría de Educación Pública (canciones infantiles y corales), para el cine nacional, para el Ballet Nacional, para la Orquesta Sinfónica Nacional, y emblemáticamente, quizás su

²⁵ *Ibíd.*

²⁶ El Colegio de México, *Nueva historia general de México*, del texto “La construcción del nuevo estado 1920-1945” de Luis Aboites, Engracia Loyo y El Colegio de México, p. 675.

²⁷ *Ibíd.*, p. 672.

obra más recordada: la fanfarria olímpica de los juegos olímpicos de México 1968, año en el que sin duda terminó la fantasía del "milagro mexicano".

4.2 ASPECTOS BIOGRAFICOS

Carlos Jiménez Mabarak nació en la ciudad de México el 31 de enero de 1916 y falleció en Cuautla, Morelos el 21 de Junio de 1994. Pianista y compositor mexicano.

Tenía cuatro años cuando su padre, ingeniero, falleció. A los seis años es llevado a Guatemala por su madre, escritora que luego se integraría al Servicio Exterior Mexicano. Después se fueron a Santiago de Chile hasta 1932. Allá Carlos estudio Humanidades en el Liceo de Aplicación e inició sus estudios musicales.

Tenía 16 años cuando, junto con su madre y su hermana se instaló en Europa. Estudió armonía e historia en el instituto de Altos Estudios Musicales de Bruselas y pronto compuso sus primeras piezas: un allegro romántico y unas danzas españolas.

Desde que tengo conocimiento y conciencia de mi, sentí que era una necesidad terrible estar con la música. Con el piano primero, muy niño. "¡Ya suelta ese piano!", me decían. Todo lo que oía lo repetía, me editaba yo mis cosas, hacia un montón de copias y las vendía. Iba a las casas de visita y luego luego: "les voy a improvisar". Tenía 11 ó 12 años de edad y como no existía aún ni la radio, o apenas empezaba, se hacia música en las casas. Yo tenía amigos músicos en el liceo y nos juntábamos, uno tocaba el violín y otro piano, ambos interpretábamos a cuatro manos. Nos sabíamos de memoria las óperas de Verdi y nos contrataban para amenizar fiestas (...). 28

En Bélgica también estudió electrónica: "la miseria la pintan dando clases de música". Pero venció la vocación, se convenció de que jamás sería un buen técnico en electrónica y asumió su destino como compositor.

²⁸ Ramírez Luis Enrique, *Entrevista a Carlos Jiménez Mabarak*, publicada originalmente en el periódico "La jornada" los días 24 y 25 de enero de 1994. Tomada de la revista musical "Heterofonia" 111-112 julio 1994-junio 1995.

El artista es distinto a los demás. Los demás trabajan para vivir y el artista vive para trabajar. Si a mi me hubiera interesado dedicarme a ganar dinero, no hubiera sido compositor de música de concierto. Hago precisamente aquello que no hay que hacer para ganar dinero. Todos mis parientes son ricos porque venden cosas. En cambio a mí ¿Quién me va a pagar por una sonata? Tardo un año haciéndola, y a la hora de terminarla no puedo llegar a decir "¿Quién me compra esta sonata en forma de corazón?" Lo que hago no está dentro de lo comercializable. Pero no puedo hacer otra cosa. Es como si al árbol de mango de mi casa le dijeran: "oye, ¿no te interesaría dar aguacates? Porque vale más el aguacate.

(...) Yo he hecho música de cine para ganarme la vida, y por placer he hecho ópera y suites de ballet. Pero todo forma parte de mi oficio. Si soy músico hago todo, igual que un pintor puede hacer mural, caballete, grabado, porque todo está dentro de sus necesidades plásticas.²⁹

En 1960 estrenó su primera ópera misa de seis:

La hice para gente como ellos (los indígenas mexicanos), virgen de Traviatas y Rigolettos, y recibí una insultada... Me dolió mucho. Me fui a Acapulco y no quería regresar. Lloraba en las noches, hasta 'basura' me dijeron. Y es una obra que yo la considero, junto con la Sinfonía concertante de las dos mejores que he hecho en mi vida. Cuando en 1980 me pidieron otra ópera me vengué haciendo La Güera, porque me creían incapaz de hacer una ópera tradicional y la hice como si yo fuera un italiano.³⁰

Fue seleccionado para componer la fanfarria olímpica de los juegos olímpicos de México en 1968.

No cabe duda que, al menos para los mexicanos, la pieza musical más estrechamente asociada con el año 1968 es precisamente esa Fanfarria olímpica de Carlos Jiménez Mabarak. Si bien (hasta donde tengo noticia) no ha sido utilizada de nuevo en algún ámbito oficial, la Fanfarria olímpica ha sido retomada en varias ocasiones, y en diversos medios, precisamente como un apunte sonoro histórico que alude más a los horrores del año 1968 que a los triunfos olímpicos. Una de esas instancias, quizá la más lúcida y poderosa, es la fugaz aparición de la Fanfarria olímpica de Jiménez Mabarak, como lejana música de fondo, en una de las escenas de esa ejemplar película mexicana que es *Canoa* (1975), de Felipe Cazals, en la que se tratan con una crudeza singular temas como la violencia, la intolerancia, el fanatismo, la manipulación y la masacre. La película está basada en hechos reales ocurridos, precisamente, en 1968. ³¹

En 1969 obtuvo la Diosa de Plata por la música de la cinta *Los recuerdos del porvenir*, y en 1985 el Ariel por *Veneno para las hadas*.

Durante muchos años se dedicó a la docencia en el Conservatorio Nacional de Música así como en la Escuela Nacional de Música de la UNAM.

²⁹ *Ibíd.*

³⁰ *Ibíd.*

³¹ Brennan Juan Arturo, *Notas Programa 3 OFUNAM*, Jueves, 25 de Marzo de 2010 18:00.

Para terminar este apartado, una cita textual de José María Álvarez donde habla sobre el maestro:

Al hablar de Carlos Jiménez Mabarak me viene a la mente una brumosa mañana de noviembre de 1993, tiempo en que –el autor de la presente nota- colaboraba para la Coordinación Nacional de Música del INBA. Esa mañana llegó a las oficinas (entonces ubicadas en el piso 31 de la Torre Latinoamericana en el D. F.) el célebre Jiménez Mabarak, caminando con pasitos cortos y sosteniendo bajo su brazo derecho su fiel portafolios azul cielo. El Maestro Jiménez Mabarak no lo sabía, pero recibiría en breves instantes una grata, gratísima sorpresa: debido a que el Coordinador se encontraba inmerso en cientos de juntas fuera de la oficina (como ocurre en esos cargos más burocráticos que artísticos), la Subdirectora y la Gerente de grupos artísticos tenían la consigna de “hacerle el día” al Maestro, a quien tanto fastidiaba subir por elevador a las alturas del piso 31 de aquel edificio.

Los que ahí trabajábamos rodeamos a Jiménez Mabarak como queriendo pedirle un favor, cuestión que, dicho sea de paso, igualmente le molestaba. Sin embargo, la noticia llegó pronto: “Maestro, extraoficialmente le informamos que acaba de ser elegido para recibir el Premio Nacional de Artes.” Yo tenía exactamente frente a mí al compositor, quien repentinamente transformó su gesto casi siempre adusto en uno angelical, sus ojos se llenaron de lágrimas, abrazó aún más fuerte su portafolios azul y pude ver como sus brazos y sus piernas temblaban de emoción, una emoción que quizá permaneció reprimida en su ser durante toda su carrera y ahora comenzaba a salir por sus poros.

Esa emocionante imagen de Jiménez Mabarak, sintiendo que sus esfuerzos de toda una vida en la música eran justamente recompensados, fue desafortunadamente contrastante al enterarme, poco más de seis meses después, del fallecimiento del Maestro en su casa de Cuautla (Morelos). En una mañana lo vi tan lleno de vida y reconciliado con un medio musical hostil y despiadado, y en otra me acerqué a su féretro –en el Palacio de Bellas Artes- para decirle adiós.

Sin embargo, estoy seguro que Jiménez Mabarak se fue al reino de los ángeles, sabiendo que mucha gente lo quería y respetábamos, sobre todo por su enorme constancia en el trabajo. Siempre fue un hombre íntegro, de un peculiar sentido del humor, pero que también sabía alzar su voz en el momento en que alguna mentira o una “tranza” se presentaba ante sus ojos.³²

³² Álvarez José María, Notas en red mayor, <http://redmayor.wordpress.com/2010/09/08/carlos-jimenez-mabarak-1916-1994/>

4.3 ANALISIS DE LA OBRA

4.3.1 Introducción

Compuesta en Roma en 1953 por encargo del violinista Henryk Szeryng, esta pieza es una elegía dedicada a la memoria de la cantante mexicana Guadalupe Medina de Ortega.

La pieza tiene un solo movimiento: *andante*. Su forma es binaria (A – A') con una pequeña coda.

4.3.2 Análisis. El retrato de Lupe para violín y piano.

Andante.

Parte A

Los primeros cuatro compases son como un lamento introductorio. El violín inicia a cuerdas dobles su primer motivo siendo respondido inmediatamente por el piano. Otra vez el violín variando el primer motivo para concluir esta frase en *ritardando* con una cadencia a do menor, que es la tonalidad inicial de la obra.

The image shows a musical score for the first four measures of the piece. The top staff is for Violino (Violin) and the bottom staff is for Piano. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to approximately 60 beats per minute. The Violino part begins with a double string motif. The Piano part provides harmonic support with chords. There are handwritten annotations: 'rit.' above the Violino staff in the third measure, and 'mp molto espress.' below the Violino staff in the first measure. The Piano staff has some handwritten notes in red and blue ink, including 'p' and 'rit.'.

Ilustración 25. Frase introductoria.

El *a tempo* tiene un carácter agitado, es como si la triste noticia agitara los pensamientos, que se presentan por el violín a manera de tres motivos que en si

parecen tres preguntas sin respuesta, el piano refuerza el sentir haciendo resoluciones irregulares con los acordes que dan color a estos compases. El cuarto motivo toma una dirección ascendente utilizando octavas melódicas ligadas en la línea del violín, llegando con fuerza al si bemol que sin duda es la presencia de lo inevitable. Dura otros dos compases mas ésta sensación para tranquilizarse paulatinamente en los siguientes dos compases, descendiendo en intensidad y tensión para resolver suavemente a mi bemol mayor (tonalidad relativa mayor de la inicial).



Ilustración 26. Ejemplo de la escala a octavas melódicas que llegan al si bemol en el violín.

La escritura de este *a tempo* bien podría ser una adaptación para violín y piano de una obra para cuarteto de cuerdas y solista: arriba el violín con la melodía del solista, en la mano izquierda del piano la línea del cello, en la mano derecha la viola y el violín segundo como sección rítmica, mientras el violín primero traza una línea mas cantabile.



Ilustración 27. En el *a tempo* se distingue la escritura para “cuarteto de cuerdas y solista”.

A continuación el *meno mosso* sin duda alguna se aparta de la definición de elegía. Es como si los mas bellos recuerdos llegaran a nuestra mente acompañados de las mismas emociones que los originaron durante todo un periodo de ocho compases. El siguiente periodo de ocho compases es afectado por el duelo que parece alejarnos de aquellos recuerdos.

La escritura del primer periodo del *meno mosso* es un contrapunto a tres voces. El segundo periodo regresa al "cuarteto con solista".

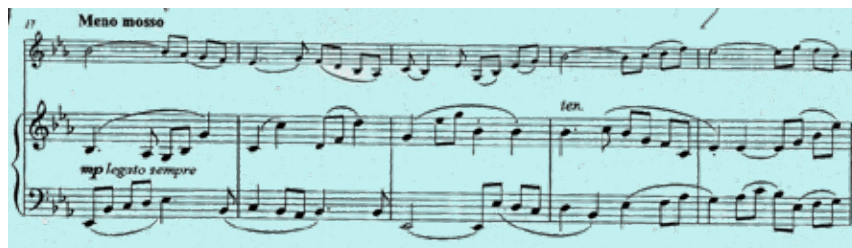


Ilustración 28. Escritura a manera de contrapunto a tres voces.

El tercer periodo regresa al contrapunto a tres voces, haciendo una inversión entre la voz del violín y la mano derecha del piano (contrapunto invertible).



Ilustración 29. El contrapunto invertible puede ser apreciado en relación a la anterior ilustración.

El cuarto periodo es similar al segundo, pero recorre otras regiones tonales. Introduce una línea melódica nueva en el violín para culminar la primera parte con dos compases más que resuelven calidamente a mi bemol mayor.

Parte A'

Es repetida de manera idéntica la introducción de cuatro compases.

El *a tempo* inicia también idéntico, solo que ésta vez el violín hace uso de cuerdas dobles en sus dos primeras preguntas para hacer esta vez una progresión modulante los siguientes dos compases.



Ilustración 30. Ejemplo de progresión modulante.

Otros dos compases de material nuevo que nos llevan a los compases 63 y 64, que son similares a los compases 9 y 10 de la parte A, solo que en vez de iniciar en la bemol menor inician ahora en fa mayor. Inicia la línea ascendente que esta vez llega a sol (tono y medio debajo de la primera) para resolver ésta en la tonalidad homónima mayor de la tonalidad inicial: do mayor.

El *poco meno mosso* transporta idéntica la línea del violín en el primer periodo de ocho compases, solo que no realiza esta vez el contrapunto a tres voces. Utiliza arpeggios descendentes en la mano derecha del piano y un bajo distinto en la mano izquierda.

4



Ilustración 31. Ejemplo de la variación que hace el piano con relación a la parte A.

El segundo periodo es una transportación del segundo periodo del *meno mosso* de la parte A. El tercer periodo hace uso del contrapunto a tres voces, pero varía en su segunda frase para hacer una cadencia rota a la bemol.

Coda

El cuarto periodo del *meno mosso* de la parte A' nos lleva a do menor en su último compás, iniciando la coda con un pedal de do, sobre el cual diferentes acordes nos llevan a do bemol con séptima mayor en el compás 104.

Los últimos cinco compases presentan una riqueza armónica con acordes apoyatura que se acercan al lenguaje del jazz, dando un color casi místico al final de esta pieza que realmente parece el último aliento antes de expirar, antes de abandonar definitivamente esta vida.



Ilustración 32. Coda que presenta acordes apoyatura en el piano.

4.4 SUGERENCIAS TÉCNICAS E INTERPRETATIVAS

Esta pieza presenta de inicio algunas dificultades rítmicas que con un poco de solfeo son fácilmente resueltas.

En la introducción hay que tener presente la ocasión que originó el encargo de esta pieza: la muerte de un ser querido, y este inicio debe darnos toda la sensación propia de una elegía.

El *a tempo* es más agitado, y la rítmica evidencia éste carácter, sin embargo el intérprete debe mantener el flujo melódico evitando acentos innecesarios.

El pasaje de octavas melódicas ligadas en el violín debe ser bien direccionado hacia la nota mas alta (si bemol) estudiando pacientemente la afinación, realizando un crescendo amplio hacia ésta, para posteriormente disminuir gradualmente la intensidad.

El *meno moso* implica por la manera en que está escrito un cuidado especial en el ensamble, hay que saber escuchar al otro para poder lograr el contrapunto a tres voces manteniendo el carácter lírico de esta sección.

La dinámica y una articulación cuidadosa en el arco podrán permitir al violinista dar los diferentes matices que exigen los últimos compases de la parte A.

La parte A' tiene que permitir otras emociones a pesar de reproducir en un inicio la parte anterior de manera casi idéntica; hay que ser sensibles a las diferentes regiones tonales exploradas para dar el color y la especialidad adecuada.

La coda tiende a ir aflojando el impulso y el flujo melódico reproduciendo quizás los minutos finales de la vida humana hasta el punto de expirar (última nota del violín).

CONCLUSIONES

A mi parecer, respecto a la interpretación musical existe un fenómeno paralelo al de la relación entre la Ética y la Moral. La Ética como sabemos tiene que ver con los ideales, con el deber ser, con el bien. La Moral tiene que ver con lo que nosotros los humanos hacemos, con nuestra manera de actuar.

La teoría musical, la Historia, el análisis musical, la Sociología, la Psicología del arte, la Hermenéutica -por mencionar algunas disciplinas- son herramientas que nos dejan ver un posible, un ideal del cómo interpretar alguna pieza, que ornamentación usar, con que carácter, en que tempo, como darle el fraseo, etc. Por otro lado está la práctica misma del instrumento, "la moral" que han introyectado nuestros maestros y que es muy evidente en los violinistas: cada quien tiene su manera de hacer las cosas, su visión, la visión de su director de orquesta, de sus maestros; una tradición oral que solamente se aprende en la forja de la práctica misma, en la experiencia de enfrentarse al público después de una ardua preparación.

Considero que este trabajo es un esfuerzo para bien dirigir mi interpretación musical por medio del estudio de las humanidades y de las artes; por medio de la investigación y de la reflexión que me lleven hacia un ideal artístico fuertemente fundamentado en el oficio que es transmitido vía tradición oral por nuestros maestros instrumentistas.

BIBLIOGRAFIA

CHAGNIOT, Jean, *Los tiempos modernos de 1661 a 1789*, Madrid, EDAF, 1974.

COLEGIO DE MÉXICO, El, *Nueva historia general de México*, México D.F. El Colegio de México A.C., 2010.

HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, tomo II, Madrid, Editorial Debate, 1998.

LOYOLA, Rafael, coordinador, *Entre la guerra y la estabilidad política - El México de los 40*, México D.F., Grijalbo-CONACULTA, 1986.

PISTON, Walter, *Armonía*, Barcelona, Idea Books, 2001.

RUDÉ, G., *La Europa revolucionaria*, España, España Editores, 1981.

XIRAU, Ramón, *Introducción a la historia de la filosofía*, México, UNAM, 2000.

Diccionarios

STANLEY, Sadie y Tyrell John, *The new grove dictionary of music and musicians*, USA, Volumen 3, 4, 5, 10, 15, 16 y 20, Oxford University Press, 2003.

Revistas

RAMIREZ, Luis Enrique, *Entrevista a Carlos Jiménez Mabarak*, publicada originalmente en el periódico "La jornada" los días 24 y 25 de enero de 1994. Tomada de la revista musical "Heterofonia" 111-112 julio 1994-junio 1995.

Notas al programa

BRENNAN, Juan Arturo, Notas Programa 3 OFUNAM, Jueves, 25 de Marzo de 2010 18:00.

Sitios web

ÁLVAREZ, José María, Notas en red mayor,
<http://redmayor.wordpress.com/2010/09/08/carlos-jimenez-mabarak-1916-1994/>

