



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO.

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA.

NOTAS AL PROGRAMA

PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN MÚSICA INSTRUMENTISTA-VIOLÍN.

PRESENTA.

RAÚL JONATHAN CANO MAGDALENO.



ASESORES.

DR. FELIPE RAMÍREZ GIL.

MTRO. KONSTANTIN SAKSONSKIY IKONNIKOV



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.

Agradecimientos.

Antes que nada agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México, la máxima casa de estudios, por haberme dado abrigo pedagógico desde muy temprana edad y en donde he realizado mis estudios de educación básica y superior.

Agradezco también a la Escuela Nacional de Música y a todos quienes laboran aquí, a la que llamo mi segunda casa, por brindarme los conocimientos necesarios para integrarme profesionalmente en la sociedad.

Muy especialmente agradezco al Maestro Konstantin, mi mentor y mi segundo padre, quien me ha sabido llevar por este difícil camino, no sólo con su conocimiento violinístico y musical, sino por sus consejos e incondicional apoyo, de la misma manera agradezco al Doctor Felipe por su apoyo en la realización de este trabajo.

Muy especialmente agradezco a la Fundación Turquoise y a la Secretaría de Extensión Académica de esta escuela, por su apoyo en mi formación profesional.

Finalmente agradezco a mi familia, mis papás, que me han dado su cariño, paciencia, dedicación, consejos y demás recursos a su disposición para que pueda hacer mis sueños realidad, a mis hermanas por sus consejos, ayuda y apoyo incondicionales; y a mis amigos.

A mi familia.

Programa.

De la Partita II BWV 1004 para violín solo en Re menor.

J. S. Bach.

- Chacona.

(1685-1750)

Sonata 3 "Ballade" Op. 27 à Georges Enesco
para violín solo en Mi mayor.

Éugène Ysaÿe.

(1858-1931)

Intermedio.

Bagatela de la Luna llena para violín y piano.

Hugo Rosales Cruz.

-Lento.

(1956-)

Concierto Op.77 a Joseph Joachim
para violín y orquesta en Re mayor.

Johannes Brahms.

(1822-1897)

- Allegro non troppo.

- Adagio.

- Allegro giocoso, ma non troppo vivace – Poco più presto.

Raúl Jonathan Cano Magdaleno.

Violín.

ÍNDICE.

Introducción.		6
1. De la Partita II BWV 1004 para violín solo en Re menor. - <u>Chacona</u> .	J. S. Bach. (1685-1750)	7
1.1 Contexto histórico.		8
1.2 Aspectos biográficos.		10
1.3 Análisis estructural.		13
1.4 Sugerencias técnicas e interpretativas.		18
2. Sonata 3 “Ballade” Op. 27 a Georges Enesco para violín solo en Re menor.	Éugène Ysaÿe. (1858-1931)	19
2.1 Contexto histórico.		20
2.2 Aspectos biográficos.		23
2.3 Análisis estructural.		25
2.4 Sugerencias técnicas e interpretativas.		35
3. Bagatela de la luna llena, para violín y piano.	Hugo Rosales Cruz. (1956 -)	36
3.1 Contexto histórico.		37
3.2 Aspectos biográficos.		41
3.3 Análisis estructural.		43
3.4 Sugerencias técnicas e interpretativas.		52
4. Concierto Op.77 a Joseph Joachim para violín y orquesta en Re mayor.	Johannes Brahms. (1822-1897)	53
4.1 Contexto histórico.		54
4.2 Aspectos biográficos.		57
4.3 Análisis estructural.		59
4.4 Sugerencias técnicas e interpretativas.		86
Conclusiones.		87
Bibliografía.		88
Anexos.		90

Introducción.

¿Qué es la música? Inicialmente es un lenguaje, tiene una estructura, una técnica, una forma de uso, un orden, y aquellos quienes logran dominar el lenguaje y pasar la barrera de lo mortal hacen arte, obras que por lo absoluto del concepto que contienen pasan a la historia para contarnos historias pasadas, o nuevas, vividas hace 100 años o hace 10 minutos, obras que nos llevan al preciso instante de lo vivido, que nos traen el recuerdo completo.

La música, como cualquier otro lenguaje, busca expresar, ideas, sueños, el ALMA, ahí donde las palabras no tienen cabida, ahí va la música, el sabor de la vida, dulce, agrio, áspero, trise, bello y sincero, SUBLIME.

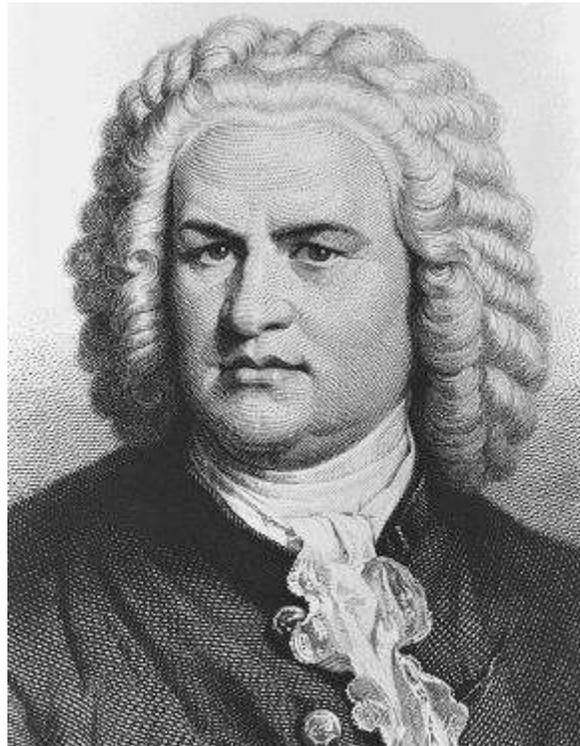
A veces, nosotros los humildes servidores de la música, olvidamos que lo intangible, lo que vive, lo que se siente, no está en la partitura, no existe en las notas que se reproducen fielmente, no existe en la perfecta técnica o en el bello sonido, en el virtuosismo. Incluso tenemos quienes olvidamos los matices de la vida, los colores, los estilos, las formas, olvidamos que toda técnica y conocimiento teórico están al servicio de la MUSICA.

La música es vida, el contexto histórico y socio-cultural de cada compositor, así como también, el estilo de vida que lo rodea, tanto física como mentalmente, se ven reflejados en las obras de su autoría; el presente, pasado y futuro predeterminan nuestro propio entendimiento de la música.

Usted encontrará en el escrito siguiente una serie de datos que le ayudarán a tener un mosaico, un panorama de lo acontecido en los años en los que fueron realizadas las obras tratadas, así como ciertos datos que me parecieron relevantes de la vida de cada compositor, un análisis estructural que intenta ayudarlo a comprender de una manera más técnica cada creación musical y finalmente una humilde sugerencia sobre cómo abordar cada música.

1. Partita II para violín solo Chacona.

BWV 1004



Johann Sebastian Bach.

(1685-1750)

1.1 Contexto Histórico.

El siglo XVII presentó muchos cambios científicos y sociales que evidentemente se reflejaron en todas las expresiones artísticas.

En esta época las guerras religiosas y las conquistas extranjeras agravaron las contradicciones sociales, la severidad de los vencedores de la contra- reforma, y la intolerancia de los protestantes de todo tipo promovió la aparición de personas que combinaban la ironía y la tragedia y que dudaba toda verdad. Durante esta época la estabilidad y la inmutabilidad del mundo fueron violadas; es hasta 1648 que se confirma la libertad religiosa en Alemania, los calvinistas recibieron los mismos derechos que los luteranos, también es en este año cuando “se reconoce la soberanía de los príncipes alemanes y de las ciudades libres en el Santo Imperio”¹.

Johannes Kepler mostró en 1609 que los Planetas, incluyendo la Tierra, se movían alrededor del Sol en órbitas elípticas a velocidad que variaba de acuerdo a la distancia que tenían hacia el Sol. Durante la siguiente década, Galileo Galilei demostró el tratado de movimiento y usó un telescopio recién inventado para descubrir las manchas solares y las lunas de Júpiter. Sir Francis Bacon argumento por una aproximación empírica hacia la ciencia, más basada en la observación directa que en las autoridades antiguas. Usando el método inductivo de Bacon, René Descartes puso adelante una aproximación que explica el mundo a través de las matemáticas y la lógica. Estas dos hebras se juntaron en el trabajo de Sir Isaac Newton, cuyas leyes de gravedad, desarrolladas en 1660, combinaron una aguda observación matemática que sentó las bases de métodos científicos de siglos por venir.

El siglo también vio un nuevo pensamiento en la política, extendiéndose desde los niveladores (*Levellers*) de Inglaterra quienes defendían la democracia con igualdad política para todos los hombres, a Tomas Hobbes cuyo *Leviathan* (1651) argumentaba por un pueblo soberano.

En Francia el poder y la riqueza se concentraron en manos del rey Luis XIV quien controlaba las artes, las cuales usaba para afirmar su gloria. Durante este periodo Francia fue el centro de poder al cual la mayoría de los otros países quería detener, se creó la Liga de Habsburgo por Inglaterra, Holanda, Saboya, el Estado Pontificio, Suecia, España y el Imperio Germánico. Una vez concluido este conflicto, Francia devolvió el Franco Condado, las doce plazas de Bélgica, el Pinerolo, y reconoció a Guillermo III como legítimo rey de Inglaterra.

Por otro lado, es importante mencionar que en estos años se desarrolló lo que conocemos, en el Arte, como el periodo Barroco, de acuerdo con el Grove Music Online, Barroco es un término recientemente adoptado como un periodo histórico, la palabra barroco, del portugués, designa una perla

¹ DAUPHANT, Christine. (Dirección Editorial). *Le Petit Larousse de L'Histoire du Monde en 7600 grandes dates*. Larousse. 2011. P. 394

de forma irregular. Este movimiento artístico tuvo como eje principal el siglo XVII, desde Miguel Ángel hasta J. S. Bach.

Este periodo, en cuanto a arte se refiere, tuvo tres ramificaciones, una dirigida a las cortes y magnates de aquella época, otra enfocada a humanos ignorantes de la Doctrina y la última dedicada a la realidad del pueblo, en las iglesias, por ejemplo, "...lo más importante era el efecto general que se lograba gracias a la conjunción de diferentes campos artísticos puesto que el arte barroco partía de generar emociones para llegar a transmitir un mensaje"².

En este siglo XVII las creaciones artísticas se centraron en lo dramático de la creación y la percepción, William Shakespeare y Jean Baptiste Molière son grandes ejemplos de esto en la literatura, en sus creaciones, como en las de Miguel de Cervantes o John Milton, podemos encontrar vívidas imágenes y escenas dramáticas³.

En las artes plásticas, este arte empezó en Italia; las esculturas de Gian Lorenzo Bernini son un gran ejemplo de los objetivos estéticos de la época, en su *David*, Gian Lorenzo logra las virtudes barrocas del dinamismo, el drama y la expresión de emociones, logra que el espectador responda de manera más emocional, llevó a tal extremo el dramatismo y los efectos teatrales que hizo que la Iglesia Católica viera a su *Santa Teresa en éxtasis* como un instrumento persuasivo en su campaña contra la Reforma.

Musicalmente, el centro de la creación dramática barroca fue en la ópera, pero se extendió a las canciones, la música de iglesia y la música instrumental. Se utilizaron todo tipo de movimientos y de cambios, desde los cambios rítmicos (como las hemiolas), los ascensos y descensos melódicos contrastantes a las armonías, las texturas, los estilos, todos estos cambios eran usados con una nueva intensidad y dramatismo.

Es muy importante remarcar la importancia del texto de René Descartes, *Les Passions de l'âme*, ya que de acuerdo con él hay espíritus, humores en el cuerpo. Los afectos (emociones como la tristeza, la alegría, la ira, el amor, el miedo, la excitación, o la admiración) eran considerados como estados relativamente estables del alma, cada uno producido por cierta combinación de espíritus o humores en el cuerpo, de acuerdo con Descartes, una vez que estos espíritus eran activados por estímulos externos a través de los sentidos, producían emociones específicas: por cada movimiento que estimule los sentidos hay una emoción específica evocada en el alma. "Este era el objetivo de todos los artistas de este

² CANO MAGDALENO, Erika. *Notas al Programa*. UNAM. México. 2007. P. 6

³ BURKHOLDER, J. Peter. Et al. *A History of Western Music*. W. W. Norton & Company. 8va edición. USA. 2010. P. 293, p. 294.

periodo, mover las emociones y conjurar las pasiones, o afectos, en el alma”⁴.

Es en este periodo también cuando se inventa la ópera, el oratorio, la cantata, la obertura, el concierto, la sonata para instrumento solo, los trio sonatas, las sonatas para instrumentos de teclado, la suite, la fuga, la chacona y la pasacaglia. Durante el siglo XVII los compositores italianos crearon los primeros recitativos, músicos en París y Roma organizaron las primeras orquestas, las cantantes venecianas se convirtieron en las primeras divas, un empresario en Londres generó la idea del concierto público y una niña francesa se convirtió en la primer niña prodigio celebrada en la música.

Los compositores de este siglo, respondieron al interés teatral y dramático de sus contemporáneos, creando música más dramática y espectacular que antes. El sistema mayor y menor orientado a un tono central, emergió como el fundamento del lenguaje musical, es decir, la tonalidad⁵.

1.2 Aspecto biográfico.

Miembro de una familia de la región de Thuringa, en el centro de Alemania, que desde hacía más de seis generaciones practicaba con éxito el arte de la música, con diversos instrumentos, que no sólo los tocaba, sino que también componía música para ellos y los reparaba, Johann Sebastian Bach nace el 21 de marzo de 1685, hijo de Johann Ambrosius Bach y de Elisabeth Lämmerhit.

Como muchos músicos de su época, Johann Sebastian aprendió el oficio en casa “... en parte escuchando y observando, en parte practicando y siendo corregido [...] aprendía todo lo que era necesario para las tantas especialidades de un músico de la época⁶.” Johann Ambrosius, de quién aprendió a tocar el violín, fue músico de la corte, y su hermano, Johann Cristoph (tutor y maestro de Johann Sebastian a la muerte de su padre) fue organista de Ordruf.

Además de su formación musical en el hogar, Johann Sebastian asistió a la escuela Latina⁷, hasta alrededor de los 15 años, que muere su padre, ahí aprendió alemán y latín, además de los cursos generales, los alumnos eran instruidos en la música de un *cantor*, directores de orquesta y del coro, además, eran contratados por el municipio para las actividades musicales locales, o bien por la iglesia o privados para las fiestas, entre otras actividades.

Johann Cristoph inscribe a Johann Sebastian al Lyceum, en donde el joven estudia 30 horas semanales de enseñanza humanística, 4 horas de práctica musical más la práctica extra. En esta escuela conoce a Elias Herda, cantor, quien lo encamina a la Ritterakademie, donde además de ampliar sus

⁴ *Ibíd.* P. 296

⁵ *Ibíd.* P. 287

⁶ AGUIRRE LORA, María Esther (coordinadora). *Repensar las artes. Culturas, educación y cruce de itinerarios*. UNAM, México. 2011. P. 248.

⁷ *Ibíd.* P. 250

conocimientos generales y musicales, se volvió especialista en órgano como ejecutante, compositor y técnico, además estudió este instrumento con George Böhme, con quién también aprendió el estilo musical francés.

Muchos conocimientos técnicos musicales también los aprendió al realizar copias y al arreglar los scores de los grandes músicos de su época y de sus antecesores, como lo fueron Arcangelo Corelli, Antonio Vivaldi, Georg Friederic Handel, Georg Philip Telemann; fue a través de este proceso que Bach aprendió a escribir en una gran variedad de formas y estilos, que incorporó a su estilo propio.

De acuerdo con Yu-Chi Wang, el desarrollo de su carrera puede ser dividido en cuatro periodos⁸.

1703-1708	<p>1er periodo, o periodo temprano.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Organista en Arnstad y Mühlausen. - 1707. Se casa con María Bárbara.
1708-1717	<p>2º periodo. Weimar.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Inició como organista y después como concertino de la orquesta de la iglesia. - Forma su muy distintivo lenguaje Bachiano.⁹ - Mezcla exitosamente el estilo alemán e italiano.
1717-1723	<p>3er periodo- Cöthen-Periodo de madurez.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Maestro de Capilla (director musical en la capilla real) - Director de música de cámara del Príncipe Leopoldo de Cöthen. - 1720. Muerte de María Bárbara. - 1721. Se casa con Ana Magdalena. -
1723-1750	<p>4to periodo- Leipzig.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Kantor en Thomasschule. - Ofrecía servicios musicales en el pueblo y enseñaba en 4 iglesias. - Ayudaba a reconstruir y probaba los órganos en Leipzig y sus alrededores. - 1729. Director del Collegium Musicum.

⁸ WANG, Yu-Chi. *A Survey of the unaccompanied violin repertoire, centering on works by J. S. Bach and Eugène Ysaÿe*. University of Maryland. USA. 2005. P. 23

⁹ Ídem. Wang cita a Bukofzer.

	<ul style="list-style-type: none"> - 1740. Pasión Según San Mateo. - 1726-1745. Seis partitas para teclado BWV 825-830.
--	---

De 1717 a 1723 Bach fue contratado en un poblado a 75 millas al suroeste de Berlín, Cöthen; al no tener obligaciones como organista o como músico de iglesia, Johann Sebastian se dedica a la creación de música instrumental, componiendo muchas de sus famosas colecciones musicales.

1720	<ul style="list-style-type: none"> - Clavierbüchlein vor Wilhelm Friedmann Bach. - Tres Sonatas para viola da gamba y clavecín. - Seis Suites para chelo solo. - Muerte de María Bárbara.
1721	<ul style="list-style-type: none"> - Seis Conciertos de Brandemburgo <p>Dedicados a Christian Ludwig Magrave de Brandemburgo. Los instrumentos solistas son diferentes en cada concierto, y todos menos el 1º tienen la forma del concierto Italiano 3 movimientos (rápido-lento-rápido).</p>
1722	<ul style="list-style-type: none"> - Seis Suites Francesas para teclado. - El clave bien temperado. Libro I. <p>Con 24 Preludios y Fugas en cada tonalidad.</p>
1723	<ul style="list-style-type: none"> - Invenciones. - 1717-1723. Seis sonatas para violín y clavecín.
De este periodo	<ul style="list-style-type: none"> - Seis Sonatas y Partitas para violín solo. - Partita para flauta sola.

La obra de Bach está identificada por su numeración en el catálogo de Wolfgang Schmieder: Bach-Werke Verzeichnis BWV.

Los últimos dos años de su vida estuvieron marcados por la enfermedad, probablemente diabetes; fue operado por los ojos por el oculista inglés John Tyler, pero queda ciego. Muere el 28 de julio de 1750, su testamento se dividió entre los 9 hijos que seguían vivos y su esposa, quien murió 10 años después en la pobreza. Su música fue redescubierta hasta el siglo XIX.

1.3 Análisis estructural.

El ciclo de violín solo de Bach comprende tres Sonatas y tres Partitas, dando un total de 32 movimientos; fueron compuestas durante su estancia en Cöthen, en su periodo de madurez, aproximadamente en 1720, sin embargo, *fueron publicadas hasta 1802*¹⁰.

Se diferencian entre sí debido a que las Sonatas siguen la estructura de la sonata de iglesia, es decir, tienen cuatro movimientos en el mismo orden: movimiento lento tipo preludio-fuga-movimiento lento-movimiento rápido. Las Partitas, por otro lado, siguen la estructura de la sonata de cámara, por lo general, son series de danzas, cada una con una combinación única, y aunque incluyen muchos movimientos con nombre de danzas, fueron difícilmente diseñadas para bailar. Los ritmos y las frases son más complejos que los que se utilizaban para bailar.

La Partita II BWV 1004 en Re menor, fue formada con una secuencia estándar de danzas: Allemande, Courante, Sarabande, Giga y Chacona, siendo este último movimiento el más largo de todos.

La Chacona para violín solo en Re menor:

Considerada por mucho tiempo como una obra maestra, el último movimiento de la Partita BWV 1004 nos revela mucho del conocimiento que tenía su autor, sobre el violín, sobre los diferentes estilos compositivos, el italiano en este caso, y sobre la misma técnica de composición.

Bach creó esta obra con dos notables retos, el primero es el tamaño monumental de la obra, y el segundo es la inexistencia de contrastes tonales¹¹, además de que la escribió para violín solo. Estas características también separan a La Chacona de las demás creaciones de Bach.

Ferdinand David (1810-1879) fue quien por primera vez presentó en público esta obra, la más famosa de todo el repertorio para violín solo. La primera presentación fue en Febrero de 1840, en Leipzig, irónicamente Robert Schumann tocó el acompañamiento de piano en la première de estas obras. La crítica del concierto (citada en Yu-Chi Wang) del *Allegmenie Musikalische Zeitung* (Periódico General Musical) reporta:

A Chaconne in D minor for violin solo by Sebastian bach, wich Concertmaster David performed absolutely beautifully, stirred the most interest on this evening, however... (the passages performed) were very difficult, containing almost all violinistic devices possible, and one sees with some surprise that most things to wich modern virtuosi attend in order to excite and to amaze the public were in reality invented long ago, actually that violin playing in Bach's time already had reached an astonishing height... Indeed, we might maintain that the finished performance of such pieces as this Chaconne

¹⁰ *Ibíd.* P. 29.

¹¹ LESTER, Joel. *Bach's Works for Solo Violin. Style, Structure, Performance.* Oxford University Press. USA. 2003. P. 152

actually would involve a far greater mastery of playing and far more competent artistry than the performance of many, even the most, of the most famous modern virtuoso pieces.¹²

- La chacona está compuesta por tema y variaciones.
- No tiene contraste tonal, aunque presenta cambio modal, menor-mayor-menor, y el juego con la escala cromática descendente en algunas de las variaciones.
- Cada cuatro compases, por lo general, presenta una cadencia a Re.
- Tiene tres grandes secciones:

Compases	Nº de variaciones	Modo
1-132	31 variaciones, más dos compases del tema, igual a 33 mosaicos.	Menor
133-208	Con 19 variaciones	Mayor
209-257	Con 12 variaciones	Menor.

- Cada gran sección está dividida por una serie de *arpeggio* (89-121 y 201-207) que sigue la misma estructura del bajo, y son de carácter virtuoso.
- El tema se presenta al principio, en los primeros cuatro compases.
- De acuerdo con Larry Solomon¹³, el tema o sujeto, se presenta como una repetida línea melódica del bajo o como una progresión armónica.
- Es una danza lenta en compás ternario que emplea el ritmo de sarabanda, con un acento agógico hacia el segundo tiempo.
- Otra manera de dividirla es así:
 - Tema | 30 variaciones || Tema | 30 variaciones || Tema, variación cadencial.
- Bach, al tener en mente que serían muchas variaciones, con las ya antes mencionadas “limitaciones” balanceó con mucho cuidado la introducción de nuevos elementos con la relajación de otros, para así siempre poder encontrar elementos musicales que intensificar.
- Muchas de las variaciones se presentan en pares, en estos pares, la segunda introduce algún elemento que no estaba en el primero, además de que es más o menos intenso que el primero.
- Otro elemento de relajación en la densidad son las texturas; mientras el ritmo incrementa gradualmente en velocidad, relaja la densidad de la textura, y el cromatismo aumenta.

¹² WANG, Yu-Chi. P. 30. La traducción al español está en los anexos.

¹³ SOLOMON, Larry. *Bach's Chaconne in D minor for solo violin. An application through analysis. Music Theory and Performance.* <http://solomonsmusic.net>, 2002.

El tema ocurre al principio de los primeros cuatro compases y recurre a la forma de sujeto cada cuatro compases a lo largo de la composición, esta línea del bajo es descendente por grado conjunto de la tónica a la dominante, una nota por compás en casi todas las variaciones.



El Sujeto “se modifica” al principio porque el pasaje que se emplea pertenece a la escala armónica menor, si se tocara de manera melódica el resultado sería Re Do# Sib La, lo cual produce un intervalo de segunda aumentada que en la época estaba prohibido, siendo esto, Bach lo transformó en Re Do# Re Sib La.

Bach introduce una escala cromática descendente de Re, desde la quinta variación hasta la octava, es decir compases 17 al 32; y en las variaciones que van del compás 33 al 40, en estas últimas, el compositor no utiliza toda la escala, sino que se sirve del Sujeto. Esta es una de las técnicas de las que se sirvió el compositor para crear cambios armónicos en el bajo.



Del compás 41 al 44 el sujeto temporalmente se cambia a la soprano, por primera vez, y continúa en esta idea de la cromática descendente presente desde el compás 17.



Nuevamente, al compás 45 al 48, el sujeto regresa al bajo; desde este punto hasta el final, el Sujeto se alterna entre el bajo y la soprano.

En el compás 89 regresan los acordes arpegiados y el bajo armónico se retoma. En la siguiente variación, presente en el compás 93 Bach mantiene al sujeto en una línea melódica en el bajo en forma diatónica; al compás 97 lo cambia a la soprano y lo regresa al bajo en el compás 105 en la variación siguiente. En la variación siguiente, compás 109, ubica el sujeto en la voz media que termina en el bajo; el sujeto regresa a la soprano en el compás 113, desciende cromáticamente y regresa al bajo en el compás 117. Del compás 121 al 126 hay una serie de escalas de carácter virtuoso, como variación cadencial, con las que Bach termina esta gran sección de acordes arpegiados.

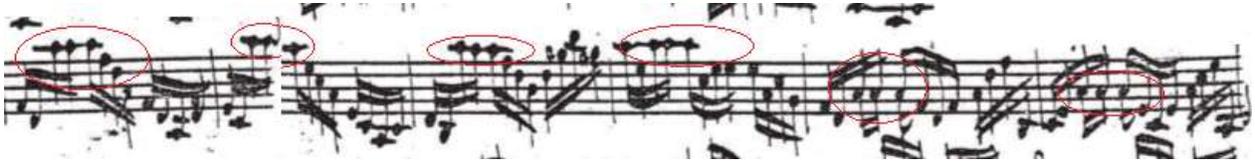


El tema regresa al compás 126, de acuerdo con Solomon este ingreso del tema en esta parte, es decir, la variación 30, divide en dos la forma; en el compás 129 se presenta la última variación en menor de esta parte.

En la variación 32, compás 132, la obra cambia a Re mayor, esta sección en modo mayor termina hasta el compás 209. Las variaciones en modo mayor siguen el mismo patrón de las variaciones de bajo.



En el compás 169, Bach introduce por primera vez un motivo rítmico, a la vez que juega con la posición del sujeto, al principio en una de las voces superiores, luego en el bajo nuevamente al compás 197.



El modo menor regresa en la variación 51 (compás 209) y continúa hasta el final. De nuevo las variaciones duran cuatro compases y presenta un poco del material antes trabajado, como son los bloques de acordes arpegiados.



El tema se presenta por última vez en el compás 249. La obra termina con una variación cadencia de tipo virtuoso.



1.4 Sugerencias técnicas e interpretativas.

La Chacona de Bach tiene esa gran fama de ser una obra maestra, de tener muchísimos recursos compositivos y de ser el clímax de la técnica violinística de ese tiempo, lo cual muchas veces nos limita aproximarnos de una manera tranquila.

Antes que nada, sugiero que el intérprete segmente la obra en momentos de pasajes simples, donde haya escalas, arpeggios; pasajes de dobles cuerdas donde no hayan tantas extensiones, que no son pocos; pasajes de acordes y dobles cuerdas con extensiones y los Arpeggio.

Es mi recomendación estudiar la obra, siguiendo este modelo de divisiones, a nivel técnico, cuidando como siempre, la afinación, la limpieza de sonido. Sugiero que, mientras se está estudiando la obra en este sentido técnico, el futuro intérprete lea varios análisis de la obra, así como la biografía y el contexto histórico, también sugiero que escuche muchas versiones, con violín barroco, con los diferentes arcos, con diferentes instrumentos, para así tener una paleta de interpretaciones amplia, y tener un conocimiento menos superficial de la obra.

En un segundo momento, ya que se hayan comprendido a nivel muscular las diferentes partes de la obra, y que se haya empapado de varias interpretaciones y análisis, sugiero que el violinista realice un intento de interpretación histórica, y luego, ya que tenga un criterio más profundo y con mejores bases, realice una interpretación propia, para que aporte algo diferente a la obra.

Para hacer lo anterior, es evidente que el intérprete tocará de varias formas quizás el puro tema, o alguna de las variaciones, tal vez le sirva crear una historia a lo largo de la obra, crear cuadros que acompañen ciertas variaciones; desde mi punto de vista, considero que en este paso el músico se debe sentir libre de cualquier atadura o tabú creado entorno a la obra, ya que en este paso, si recordamos los anteriores, él ya conoce técnicamente la obra y también la ha estudiado a nivel teórico, debe entonces buscar su interpretación.

Sonata 3 “Ballade” Op. 27 para violín solo
À Georges Enesco.



“La virtuosité sans musique est vaine... N’enfermez point votre violon en vous, dégagez-vous en lui et parlez parfois pour lui et pour la musique.”

Eugène Ysaÿe
(1858-1931)

2.1 Contexto histórico.

1890 inicia con la caída del canciller Bismarck; recordemos que para este entonces tenemos en el poder en Alemania a Guillermo II, el hijo de Federico III. El Imperio Alemán, proclamado en 1871 es fuerte demográfica y económicamente, su industria fue, antes de la guerra, la segunda del mundo. “El Reich no es un estado unificado, sus 25 estados son monarquías, reinos como Baviera, Saxe o Wurtemberg, o ducados o principados, sólo hay tres ciudades libres, Hamburgo, Brême y Lubeck, que mantienen sus costumbres de repúblicas patricias”¹⁴; todas estas naciones mantienen su carácter y forman un Imperio heterogéneo. Para esta época, la de Guillermo II, el rol de los partidos políticos es más importante y en 1912 el partido social demócrata, apoyado en los sindicatos, obtiene el 35% de los votos, siendo el primer partido del Reichstag.

En el Imperio Austro-Húngaro encontramos a la cabeza a Francisco José, de la casa de los Habsburgo, quien tiene en Viena una de las cuatro metrópolis europeas donde la intención cultural y artística es la más importante.

Por el otro lado, tenemos la Europa del Norte y del Noroeste; los estados escandinavos (Dinamarca, Noruega y Suecia), Bélgica quien desde 1831 se emancipó de los Países Bajos, y los Países Bajos; siendo estos, monarquías constitucionales en donde los soberanos encarnan la permanencia del Estado y de la Unidad de la nación.

La vida política en estas naciones al principio es dominada por los nobles, luego progresivamente se organizan partidos políticos. En Bélgica los liberales se oponen a los católicos y esto nos lleva a una libertad religiosa y una sociedad laica. Todas estas grandes libertades permiten, pese a los problemas internos que cada una de estas naciones tenía (como en el caso de Bélgica los conflictos lingüísticos entre Flamands y Wallons) a una democratización progresiva, una evolución política y una integración nacional de la mayoría de la población.

En 1890 se celebra por primera vez, en muchas partes del mundo, el 1º de mayo como el día del trabajo, Paul Cézanne nos brinda su cuadro *Les Joueurs de Cartes*, Petipa presenta el ballet de la *Bella durmiente*, con música de Tchaikovsky y Oscar Wilde publica su famosa novela, *El retrato de Dorian Gray*.

En Rusia Nicolás II asume el trono, en Francia Felix Faure, sucedido por Loubet en 1899, toma la presidencia y en USA lo hace McKinley, también en esta última década del siglo, Toulouse-Lautrec pinta *Au Moulin-Rouge*, *Jane Avril dansant*, Tchaikovsky e Ivanov crean el *Cascanueces* y nuevamente con Petipa trabaja en la creación del *Lago de los Cisnes*, Dvorack estrena su sinfonía del *Nuevo Mundo*,

¹⁴ Histoire de l'Europe. Carpentier/Lebrun; Seuil 1990 [en casa de Francia 940 CAR] página 356

Debussy estrena el Preludio a la Siesta de un Fauno y Mahler su segunda sinfonía Resurrección, Tolstoi publica su libro Resurrección y los esposos Curie descubren el polonio y el radio.

El siglo XX inicia con el asesinato del rey de Italia Humberto I y por la formación del partido social revolucionario en Rusia, además de que se redescubren las leyes de la herencia de Mendel, se estrena la ópera Tosca en el Teatro Constanzi en Roma y llega a Europa Isadora Duncan; en París el 14 de abril se abre la Exposición Universal que recibe alrededor de 52 millones de visitantes. Freud publica su libro de La interpretación de los sueños, con el que se considera el nacimiento del psicoanálisis.

De acuerdo con Appendini y Zavala¹⁵, el uso intensivo de las máquinas aceleró el ritmo de la vida en todo el mundo, el aumento de la riqueza, el gran desarrollo de la industria y del comercio, provocaron serios conflictos entre las naciones capitalistas que trataban de alcanzar la hegemonía material mundial. Para conservar la riqueza, las naciones industriales capitalistas trataron de asegurarse las materias primas, los mercados de venta, entre otras cosas, llevándolos al coloniaje y a la creación de fábricas y obreros cada vez más especializados.

En muchos países la gran industria concentró la población en las ciudades, abandonando los campos en busca de salarios elevados y mejores oportunidades materiales e intelectuales que ofrecía la vida urbana. Las grandes naciones imperialistas europeas fueron Inglaterra, Francia, Rusia, Alemania, Holanda e Italia; las que menos colonias poseían fueron Portugal, España y Bélgica.

En 1901 Sergei Rachmaninov estrena su segundo concierto para piano, Takamine Jokichi aísla la primera hormona, la adrenalina; en Inglaterra Eduardo VII sucede a la reina Victoria y en los Estados Unidos de América Roosevelt inicia su gobierno, al año siguiente Debussy estrena su ópera Pelléas et Mélisande basada en la obra homónima de Maeterlinck, misma obra que en 1903 estrena Arnold Schönberg en forma de poema sinfónico, en este año se instala una estación radiotelegráfica militar en la Torre Eiffel.

En 1904 Gran Bretaña y Francia firman el tratado de “Entente cordiale” en el que Inglaterra reconoce la supremacía francesa en Marruecos y el Mediterráneo, y Francia acepta la ocupación inglesa en Egipto y el Mar del Norte; en el mismo año Mahler concluye su Kindertotenlieder, que son un ciclo de cinco lieder para voz y orquesta, los poemas son textos que escribió Friederich Rückter a la muerte de sus dos hijos.

Al año siguiente, en 1905, Freud publica los Tres ensayos sobre la Teoría de la Sexualidad, se construye el Palacio Stoclet en Bruselas, por J. Hoffmann; aparece el término de Fovismo para designar el arte de Matisse y de Vlaminck. Estreno de La Mer, de Debussy, por la orquesta Lamoureux en París.

¹⁵ APPENDINI, Ida y ZAVALA, Silvio. *Historia Universal Moderna y Contemporánea*. Capítulo XX. El Imperialismo y las grandes guerras mundiales. Porrúa, México. 1996. P. 456.

Albeniz comienza a crear su suite para piano Iberia; Richard Strauss estrena su ópera Salomé en el Hofoper de Dresde.

La primera exposición del grupo Die Brücke, fundado en Dresde, tuvo lugar en 1906, marcando así, la aparición de la pintura expresionista alemán, teniendo como exponentes a Kirchner, Nolde y Pechstein. En ese mismo año, se hace la Convención italo-anglo-francesa sobre Etiopía.

La conferencia de Argésiras internacionaliza el problema de Marruecos y evita un enfrentamiento franco-alemán, es en esta convención cuando los Estados Unidos de América participan por primera vez en un problema político internacional, siendo representados por su presidente Theodore Roosevelt.

Por otro lado, en 1907, Picasso concluye su cuadro de Les Femmes d'Alger que se impone como un manifiesto del Cubismo; Douanier Rousseau nos propone La Femme de serpents y Klimt presenta Le Baiser, todas son propuestas pictóricas llenas de color y de nuevas ideas que reflejan el sentir del ambiente europeo en esta primer década.

Al año siguiente, en 1908, Georges Sorel publica su libro Réflexions sur la violence y Georges Rouault presenta su cuadro Juges, obra representativa del movimiento pictórico expresionista francés. Henry Ford saca a la venta la Ford T, un modelo que vendió quince millones de ejemplares salidos de la fábrica en Detroit (USA) hasta 1927.

Serge de Diaghilev estrena en el teatro Chatelet de Paris, en 1909, su compañía de Ballets Rusos, además Marinetti publica el Manifiesto Futurista, Matisse presenta su cuadro La Danse; por su parte el 15 de julio Louis Blériot atraviesa los 33.7 kilómetros del Canal de la Mancha en un monoplano con hélice. Al finalizar esta primer década del 1900, Portugal se proclama como República, W. Kandinsky presenta su primera acuarela abstracta iniciando así el arte abstracto y en New York se hace la primera difusión de una ópera por radio.

2.2 Aspectos biográficos.

Eugène Auguste Ysaÿe nació el 16 de julio de 1858 en Liège, Bélgica, hijo de Nicolas Ysaÿe quien de acuerdo con Yu-Chi Wang fue un violinista y director de sociedades de músicos, fue su primer maestro de violín.

Vivían en la Cité ardente, en la calle Santa Margarita, su padre, en 1865 se convirtió en el director de la orquesta del Théâtre Royal de Mons. Eugène inició sus estudios con su padre a los 4 años y "... desde los seis el niño ya tocaba por las tardes y los sábados en la iglesia y en las fiestas populares"¹⁶.

En 1865 a la edad de 7 años, Eugène fue aceptado en el Conservatorio de Liège en la clase de Désiré Heynberg (quien dio clases, entre otros, a César Franck y Marsick y quien años después sería profesor, en el Conservatorio de Paris, de Enesco y Thibaud), en 1869 salió de la clase de Heynberg y del Conservatorio al que regresaría hasta 1872.

En 1865 su padre se convirtió en director de l'Orchestre Royal de Liège y tuvo que salir de gira a los Estados Unidos de América, dejando a su familia con un nuevo bebé, Théo, quien nació ese año. Eugène, a los 10 años pierde a su madre y la familia inicia una gira en Alemania, Francia y Suiza. (Chariot)

En una de las visitas de Henri Vieuxtemps, en Liège, el maestro pasó frente a la casa de Ysaÿe y quedó impresionado al escuchar la interpretación de su 5to concierto, en 1872, por recomendación de Vieuxtemps, Eugène fue reinscrito en el Conservatorio en la clase de Rodolph Massart; tras ganar varios premios en el conservatorio al que asistía, "Eugène continuó sus estudios en Bruselas, con Henryk Wieniawsky y luego en Paris con Vieuxtemps".¹⁷

De 1874 a 1878 Ysaÿe está en Paris, y no sólo conoce el cancán francés, las mujeres y el ajenjo, sino que también hace gran amistad con los grandes compositores del siglo como son Cesar Frank, Vincent d'Indy, Ernest Chausson, Gabriel Fauré y Claude Debussy. Gracias a su mentor, Eugène conoce a Anton Rubinstein, quien tiempo después le ayuda a globalizar su carrera con los tours en Rusia, Hungría y Escandinavia. Otra persona importante en su vida, en este primer periodo de Paris es Théodore Lindenlaub, periodista cultivado y buen pianista, quien será uno de sus mejores amigos y con quien se instala de manera definitiva en la Ciudad de las Luces.

¹⁶ CHARIOT, Constantin. *Un Gargantua du violon dans une ville tout à sa mesure. Les séjours d'Eugène Ysaÿe à Nancy, 1896-1908*. Académie de Stanislas, Nancy, France. Febrero 2004.

¹⁷ WANG, Yu-Chi. P. 75

Trabajando temporalmente en una plaza de solista en el Casino d'Ostende, Ysaÿe conoce a Benjamin Bilse, empresario y director artístico del Konzerthaus de Berlín y quien le propone un contrato de konzertmeister. En 1879 se muda a Berlín, capital en plena expansión, con su amigo Lindenlaub quien ahora sería corresponsal del periódico Le Temps¹⁸.

En Berlín conoce a Joseph Joachim y a Clara Schumann, y hace que su familia completa vaya a vivir con él a esta ciudad; su amigo Jules Laforgue, un poeta que daba cursos de francés en el Palacio, ayudó a que Eugène se presentara frente a la Emperatriz; tiempo después, en 1882, Bilse le propone participar en la creación de la Orquesta Filarmónica de Berlín, luego de esto Rubinstein le propone una gira en Rusia, el violinista tenía 24 años. Al término de esta gira, Ysaÿe recibió una invitación en Zurich donde conoce a Franz Liszt quién tenía 71 años.

Al año siguiente el violinista belga regresa a Paris y retoma sus conexiones con los compositores franceses y con César Franck quien le dedicó su Sonata en la mayor para piano y violín como regalo de bodas.

Bruselas en la década de 1870, crea junto con Paris, un eje artístico que se convertirá durante los cincuenta años posteriores en la espina dorsal de la vida artística de la Europa occidental. Ysaÿe, profesor de violín en el Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles colabora con Octave Maus en la publicación L'Art Moderne y en la creación y animación del Cercle des XX, fundado por el mismo Maus y otros 20 artistas; este grupo expone en las salas del Musée des Beaux-Arts a los artistas modernos más brillantes.

El punto más álgido en la carrera de Eugène inició con su gira por los USA en 1894 hasta el inicio de la Primer Guerra Mundial en 1914, se presentó en las más famosas salas de concierto y su talento fue conocido por todos. Aprovechó su fama como virtuoso para lanzar sus proyectos como la Société Symphonique des Concerts Ysaÿe, que inició en 1885 con la ayuda de Maurice Kufferath, era una orquesta que Ysaÿe dirigía y que tocaba música contemporánea; meses después formó un dúo con el pianista Raoul Pugno que duró hasta su muerte en 1914 sus programas establecieron un nuevo estándar, hasta ese momento inusual, sólo presentaban sonatas.

Desafortunadamente su salud no le permitió continuar con su carrera violinística, perdió el control de su arco y tuvo problemas en los nervios ligados a la diabetes, su salud se deterioró más durante la guerra. En 1918 aceptó el puesto de director de la Cincinnati Symphonic Orchestra, posición que ocupó hasta 1922.

De vuelta en Bélgica, Eugène redujo sus actividades y hasta en 1928 dio conciertos remarcables, tocó junto con Clara Haskil todas las sonatas de Beethoven y en 1927, bajo la dirección de Pablo Casals,

¹⁸ CHARIOT, Constantion.

presentó el Concierto para violín, también de Beethoven. Su último concierto fue en noviembre de 1930, un año después de que su pie derecho fuera amputado.

Ysaÿe abandonó la antigua manera de tocar el violín de Sarasate y Auer por una que combinaba una técnica rigurosa y un sonido fuerte con una libertad creativa por parte del intérprete, fue para sus contemporáneos un ejemplo de absoluta devoción a su arte; fue aceptado como el mejor violinista del siglo luego de su interpretación del concierto de Elgar en Berlín el 5 de enero de 1912, su gran sonido, su técnica, la variedad de su vibrato y su interpretación fueron cautivadoras,

Ysaÿe no sólo hizo una síntesis de la escuela violinística Franco-Belga sino que también colaboró con la creación de una técnica moderna del violín, necesaria para interpretar la música nueva; sumando a esto su personalidad llena de generosidad, su solidaridad hacia los otros músicos y su gran apetito por la vida, Ysaÿe queda para la historia como uno de los más grandes músicos de todos los tiempos.

Muere en Bruselas el 12 de mayo de 1931.

2.3 Análisis estructural.

Ysaÿe dedicó cada una de sus sonatas grandes violinistas, sus contemporáneos en la mayoría, teniendo en cuenta el estilo violinístico de cada uno de ellos; sobre esto su hijo Antoine nos dice:

“La dedicación de una composición podría asumir una importancia histórica. Quisiéramos, por eso, que los violinistas que interpretaran estas sonatas maestras en público, las mencionaran por el nombre del artista a quien fue dedicada, de la misma manera en la que uno dice “La Sonata Kreutzer”. Sería como hacer un homenaje a sus predecesores y a aquellos que dieron su vida por la música: LOS INTERPRETES, muy seguido olvidados por los musicólogos.¹⁹”

Antoine Ysaÿe en Yu-Chi Wang.

El Op. 27 y el 28, es decir, las sonatas para violín y la de chelo, fueron escritas a su regreso de los Estados Unidos, de estas obras, la Op. 27 N°3 “Ballade” à Georges Enesco, destaca por estar compuesta en un sólo movimiento, de carácter muy romántico y expresivo. El compositor relata que al hacerla

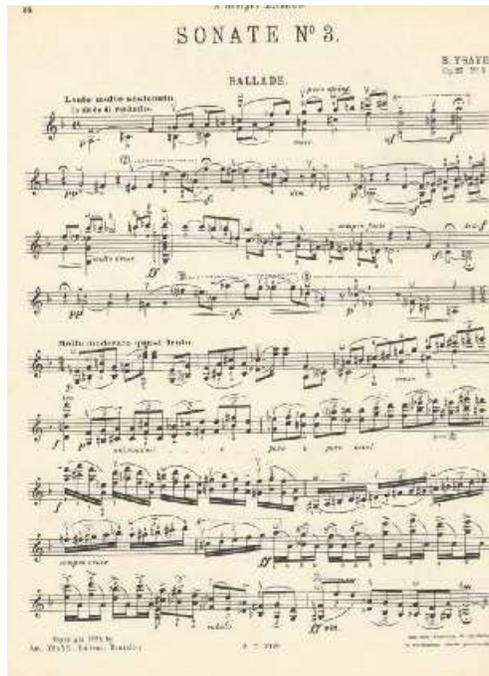
“Dejé ir a mi imaginación. La memoria de mi amistad y admiración por Georges Enesco y las presentaciones que tuvimos juntos en la casa de la Reina Carmen Sylva hicieron el resto²⁰”

¹⁹ WANG, Yu-Chi. P. 71.

²⁰ *Ibíd.* P. 74.

Compases.	Material.
1	Recitativo sin compases. <u>Introducción. (Lento molto sostenuto. In modo di recitativo)</u> Escala por tonos. Intento de ruptura de compás y cambio en los acentos, juego con la agógica y uso de Fermatas para separar las diferentes secciones.
2-11	Material de transición. <u>Molto moderato quasi lento.</u> El movimiento general es melódicamente ascendente y rítmicamente incrementa la velocidad.
12-27	Tema 1. <u>All° in Tempo giusto e con bravura.</u> Motivo muy rítmico con tendencia a trabajar en una aparente tonalidad de Re menor.
28-37	Se desarrolla una nueva idea musical, de carácter más lírico que la anterior. Termina esta sección con un ritardando en el compás 37
38-43	<u>A Tempo.</u> Se retoma el Tema 1 pero modificado, más corto.
44-95	Desarrollo. Nuevas ideas, de carácter lírico y cromático. En esta sección se alternan materiales nuevos con otros en los que aparecen ciertos tintes que recuerdan al Tema 1 y con variaciones. Se juega mucho con la disposición de los intervalos del Tema 1 y su ubicación en el tiempo para hacer este recordatorio, intercala el material con otro nuevo y cambia los Tempi, generando así la sección central de la obra. Concluye esta parte con unas escalas descendentes.
96-106	Se retoma el Tema 1 a <u>Tempo 1°</u> con unas modificaciones que invocan la conclusión de la obra, ejemplo de esto es la aparición del modo mayor en el compás 102 con un Fa#, la sección concluye con un cédez que nos lleva a la parte final.
107-127	Parte final de la obra. <u>Tempo poco più vivo e ben marcato.</u> Tiene 3 partes que conforman lo que yo llamo Coda. Mantiene el uso de los cromáticos presentados desde el inicio de la obra y en el Tema 1, así como cierto carácter rítmico. Por lo general presenta un pedal de Re. Juega con los Tempis, como lo ha hecho anteriormente, para terminar con una serie de acordes en tiempo <u>Vivo.</u>

Los primeros once compases conforman la Introducción de la obra, que se puede dividir como se ha mostrado en el cuadro, la primer sección en el compás 1 y la segunda del compás 2 al 11.



La Sección 1 presenta el material a utilizar en toda la obra, como son la escala por tonos y el uso de los cromáticos no como una escala cromática tradicional, sino que escondida o separada por los registros, también nos da una muestra de una técnica que usa muy seguido en sus composiciones, como lo es la de iniciar un pasaje con una sola nota y luego le añade otra, haciéndolo unas “doblesnotas” varía esto de la manera opuesta. Esta sección es de carácter etéreo e imaginario, pero no por ello no cuenta con una forma.

Podríamos decir que esta parte está formada por 4 declaraciones, la primera es una escala ascendente polifónica, que se mueve de un La 4 a un La 7 y que va de un piano in modo di recitativo, con un crescendo poco stringendo hasta un forte tenido por un calderón. Esta declaración se separa de la siguiente por un silencio de negra alargado por una fermata. El motivo siguiente inicia en un doble piano, es un arco melódico que tiene su punto álgido en un Sol 6 enfatizado por una fermata y un sforzando, encaminado por una “anacrusa” un pequeño crescendo y un glisando ascendente, además de que el movimiento melódico anterior a esta nota es ascendente, el ritmo en esta sección es generalmente de cuartos, concluye esta declaración con un movimiento cromático descendente, un diminuendo, y unos intervalos amplios de cuarta y séptima que a su vez sirven como transición al motivo siguiente.



Es posible considerar el inicio del tercer fragmento en el Re 5 becuadro corchea piano; este fragmento es el más polifónico de toda esta primer Sección, así como el que más decibeles alcanza, recorre del piano del inicio con un movimiento simple hasta un acorde roto de 6 notas en doble fuerte, este fragmento, como el anterior, es un arco melódico que tiene su clímax en el centro del movimiento, el inicio es un ascenso polifónico y dos corcheas antes son enfatizadas con acentos que coadyuvan a marcar claramente el punto más álgido de toda esta sección; a diferencia del motivo anterior y como se hizo en la primer declaración, este fragmento no baja la intensidad sonora, incluso el compositor marca un sempre forte y la música desciende al registro más grave que el instrumento puede proveer, este gran fragmento termina con una cuarta justa en sforzando y con fermata, seguida de una quinta justa también con fermata y con la indicación tenuto forte.

La primer sección concluye con la cuarta declaración; ésta es similar a la segunda, del mismo carácter monódico y nuevamente en forma de arco melódico, se desplaza de un doble piano en un La bemol 5 a un La b 6 con sforzando, esta vez sin calderones en la parte media, para concluir de manera similar a la del segundo fragmento, nuevamente los intervalos finales sirven como material de transición hacia la segunda sección Molto moderato quasi Lento.



La Segunda Sección de la Introducción dura 10 compases, usa dobles cuerdas por terceras, cuartas, quintas y sextas, también se sirve de los cromatismos, en general es de carácter polifónico. Inicia el primer arco melódico con dos intentos de ascenso, en piano, al tercero hace un crescendo sobre una escala que culmina en el primer acorde de cuatro notas de la obra en tenuto, retoma el movimiento con un piano, por tresillos esta vez, a este movimiento rítmico melódico ascendente por tresillos se le agrega un animandosi poco a poco acelerando que crean una sensación de querer llegar a un lugar resolutivo, este momento llega en el compás 7 en forte y con una elaboración en La, por dieciseisavos y

dobles cuerdas, de movimiento descendente, que nos lleva al compás 8, siempre en forte, a una escala cromática ascendente por quintillos de dieciseisavo siempre crescendo, que continúa su ascenso hasta el doble forte del segundo tiempo del compás 9 en donde inician las dobles cuerdas, con pedal de La 5, acentuadas. Esta sección concluye con un movimiento descendente, siempre en doble fuerte, con rubato y luego con ritardando, con ritmos de tresillos y con un énfasis hacia la tonalidad de Re menor en las dos últimas notas.

Molto moderato quasi lento.

p *ten.* *cresc.*

f *animandosi* *poco a poco accel.*

f *sempre cresc.* *ff*

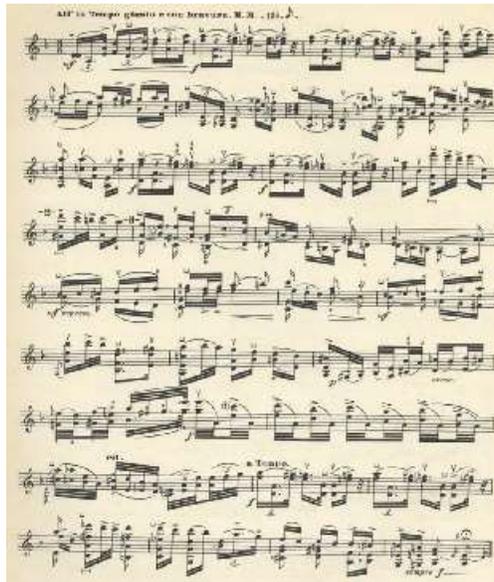
rubato *ff rit.*

Copyright 1924 by
Ant. YSAÿE, Editeur, Bruxelles.

A. Y. 3332

Tous droits d'exécution, de reproduction
et d'arrangement réservés pour tous pays.

La tercer sección, la más famosa de todo el movimiento, inicia en el compás 12 y concluye en el 43, y tiene 3 partes. En esta sección aparece el Tema 1 en Allegro in Tempo giusto e con bravura, el carácter es muy diferente al de la sección anterior, es más rítmico y más melódico, además de que es el más reconocible de toda la obra.



El primer compás de esta sección introduce no sólo el supuesto modo menor, sino que también introduce el movimiento rítmico tan característico, en tresillos de dieciseisavo, el tema inicia en el compás 13; en general el tema es una elaboración de un movimiento cromático que se mueve de La 6, Sol# 6, Sol becuadro 6 y regresa al Sol # 6, esta curva rítmico melódica se presentará en toda la obra, en un estilo Bachiano, con la polifonía escondida y demás técnicas de composición.



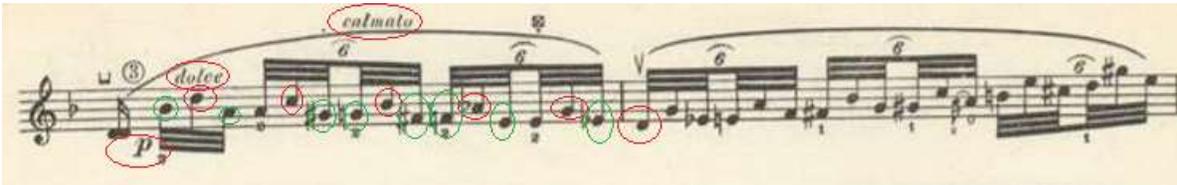
Esta tercer sección tiene 3 partes, la primera ya antes mencionada es muy rítmica y muy característica de la obra, la segunda, que empieza en la anacrusa del compás 28 es de un carácter más melódico y melancólico. Está compuesto por 10 compases y 3 arcos melódicos, que a la manera de Ysaye inician el movimiento con una nota, o con unísono y se les va agregando otra nota, creando polifonías que se van entretejiendo hasta llegar a puntos álgidos, regresar y reiniciar los ascensos; tal pareciera que esta sección, además de un ascenso melódico también tiene un incremento rítmico pues el tercer arco melódico está hecho por 64avos que concluye con un ritardando y tresillos de treintaidosavo en el compás 37 para retomar el tema *a tempo* en el compás 38.



La parte final de esta tercer Sección dura 6 compases, tipo coda, que sirven de transición hacia la cuarta sección, a la que yo llamo Sección Central. Los dos primeros compases son similares a los compases 13 y 14, con el tema presente y el compás 40 tiene su gran variación en el acorde del segundo tiempo, con el que se marca el principio del final de esta parte, la sección concluye, como casi siempre en esta obra, con una fermata sobre una quinta justa y un Re 5 apoyatura.

Cuarta Sección, Central o Desarrollo.

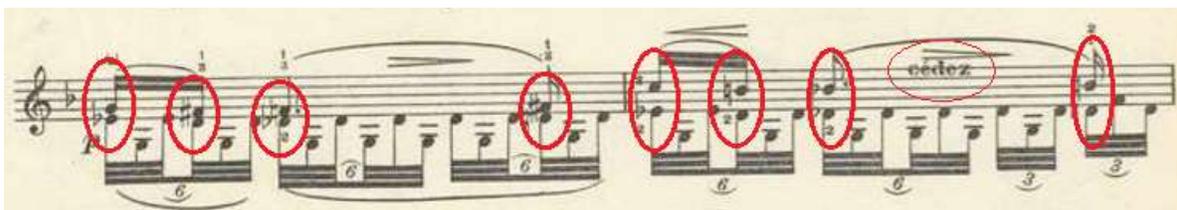
Esta parte se extiende desde el compás 44 hasta el 95 grosso modo son variaciones sobre el tema principal. Inicia con unas escalas cromáticas que suben y bajan, en ritmos de tresillo de 64avos escritos como seisillos, la escala está difuminada con la ayuda de escapes que hacen que el movimiento genere una atmósfera etérea reafirmada por el matiz piano y las indicaciones de dulce y calmato.



En el compás 48 inicia una sección más clara, marcada sempre dulce, en la que no se utilizan tantos cromáticos, incluso aparece un arpeggio de Do con séptima con tintes de ser un quinto grado de Fa mayor reafirmado por el movimiento melódico del compás siguiente (recordemos que la “tonalidad inicial es re menor” estamos en el aparente “relativo mayor”) los siguientes compases se diferencian de los anteriores porque su dirección melódica no tiene tanto movimiento por grado conjunto.



En el compás 56 inicia un nuevo material, polifónico esta vez, con pedal de Sol 4 y un movimiento rítmico melódico similar al del tema 1 pero transpuesto, movimiento matizado por unos crescendos y decrescendos; estos dos compases que parecieran ser transitorios terminan con un cedez que da inicio a un Poco meno al compás 58.



Esta nueva parte parece conjuntar ambas ideas antes presentadas en la sección central, el cromatismo y la polifonía, el movimiento melódico general es en ascenso hasta el compás 66, se mantiene la misma estructura rítmica de los seisillos de 64avos con variantes en la voz superior, esta

parte tiene un descenso de 3 compases que desemboca en un dulce con espressione en el compás 69, piano, y melódicamente presenta el tema inicial, tres veces, con variaciones en las voces inferiores, para que a la cuarta, Poco meno e grazioso, haya una variación melódica que recuerda también los compases 15 y 16, los compases 74 y 75 son de carácter conclusivo, calando, disminuyendo y unos arpeggios finales en Lent.

Finalmente, en el compás 76 Ysaye nos presenta un material nuevo, a Tempo, calme, grazioso y piano, lleno de arpeggios que suben y bajan y crean nuevamente una atmósfera nublada y melódica, el ritmo nuevamente es en 64avos, divididos en 3 grupos de 4 por compás, al que a veces se le suman unos arpeggios que son como apoyaturas, el movimiento melódico es marcado por unas ligeras acentuaciones, esto concluye en el compás 87, donde comienza un crescendo y terminan los arpeggios que dan inicio a unos bordados cromáticos que ascienden hasta el compás 91, donde reaparece una variación del tema inicial, ahora sobre sextas, que nos llevan al compás 93, doble fuerte, en el registro agudo del instrumento, le sigue un descenso, sobre décimas y sextas alternadas, con indicación loco hasta el compás 95 en ritardando y los intervalos bajan a ser terceras a un registro medio. Finalmente llegamos al compás 96, a Tempo primo, con la re exposición del tema inicial, hay unas variaciones hacia el final de ésta para poder ir hacia la coda; la sección termina como la vez pasada, con la quinta justa de la y mi y el anticipo del Re.



Coda.

Inicia en el compás 107, mezzoforte, *tempo poco più vivo e ben marcato*; fácilmente podemos notar que el compositor escribió un pedal en Re, que sumado a la indicación de tocar en la cuarta cuerda, podemos deducir la necesidad de un carácter más marcial y más fuerte para acompañar al movimiento polifónico, tratado a la manera de Bach.



La voz superior se mueve ascendentemente, matizada por un crescendo y un alargando, que nos llevan en el compás 113, a un acorde cúspide; éste, a su vez, separa esta primer parte, de la segunda, un *più mosso, forte*: arpeggios marcados que requieren de gran destreza de la mano derecha y las armonías presentan una progresión de acorde de tensión y su resolución; en el compás 119 retoma la idea de las terceras con el tema y el pedal de Re, los intervalos van ascendiendo y al pedal se le suma La, llega un *Poco a poco slargando* cuando inician las sextas, y al siguiente compás, los intervalos con el movimiento melódico son ahora décimas que ascienden hasta el 125 a un Re/Fa; normalmente se toca una cesura no escrita para iniciar la serie de 13 acordes de 3 notas en tiempo *Vivo y doble forte*, cromáticos, que terminan en el 127 con lo que pareciera ser un acorde cortado de Re menor y un Re unísono dieciseisavo. La obra termina con un silencio de corchea alargado por una fermata.



2.4 Sugerencias Técnicas e Interpretativas.

Esta es una obra que además de requerir un alto nivel técnico, también requiere una comprensión musical del mismo nivel.

Es indispensable cuidar la calidad de sonido, la afinación y la conducción melódica, así como los cambios de matices y tempis tan importantes para generar las atmósferas que el compositor quiso recrear.

La obra de Ysaÿe al ser de carácter pedagógico en su mayoría, y al ser una cúspide y antología de la técnica Franco Belga pareciera ser un poco más accesible que la de Paganini, ya que las digitaciones y el uso del diapasón, en la actualidad, no parece ser algo no factible.

Como siempre, recomiendo mucho, a quien vaya a acercarse a esta obra, que haga muchas escalas, no sólo por terceras, sextas y octavas, sino también por cuartas, quintas y décimas, también estas escalas deben hacerse por cromáticos, e incluso por unísonos; en el método de escalas de Carl Flesch hay un apartado en donde se hace una propuesta de estas escalas que es necesario trabajar antes de empezar con esta obra.

Otro requisito indispensable para la interpretación es la atenta lectura de la partitura, su análisis y la atenta audición de varias grabaciones de la misma, ya sean de David Oistrackh, de Kogan, de Kavakos, cualquier grabación que pueda conseguir es recomendable escucharla atentamente y críticamente también, intentando generar así una gran paleta de propuestas que le permitan sentirse libre de escoger una interpretación suya y libre.

Bagatela de la Luna Llena.



La más alta expresión del sonido es la poética musical.

Hugo Rosales Cruz.

1956

3.1 Contexto Histórico.

Gustavo Díaz Ordaz fue presidente de la República Mexicana de 1964 a 1970, en su sexenio se mantuvo el crecimiento del PIB a un ritmo promedio del 6% anual y superó el crecimiento demográfico que llevó a que el país pasara en 1960 de 35 a 48 millones de habitantes en 1970, en algún momento de se llegó a pensar que el milagro económico permitiría a México abandonar su condición de país subdesarrollado, pero "... al final de cuentas, la debilidad del sector externo y de la base fiscal no pudieron ser superadas"²¹. Mientras tanto en 1964 Kenya se convierte en una república, Malta, Malawi y Zambia se independizan, se forma Tanzania; Dutilleux presenta su obra *Métaboles* y Berio *Laborintus 2*.

En 1965 el general de Gaulle es reelecto a la presidencia de la segunda República Francesa y se intensifica la guerra en Vietnam; en Wroclaw, J.Grotowski funda el Teatro-Laboratorio en donde todo queda sobre el trabajo del actor. Buren presenta sus primeros cuadros limitándose a líneas verticales alternadas, MacMillan hace una coreografía *Le Chant de la terre* sobre música de Mahler y Cranko presenta *Onéguine* con música de Tchaikovsky. Al año siguiente se inauguró la Conferencia Tricontinental en La Habana desafiando abiertamente al imperialismo. En el 67 Stockhausen presenta su obra *Hymnem*, también se inaugura en Francia y en la URSS la televisión a color.²² Recordemos que en 1962 la Unión Soviética coloca armas nucleares en Cuba debido a que los Estados Unidos atacan militarmente la isla, estos misiles fueron retirados después de que los Estados Unidos se comprometieron a no invadir ese país.

En 1968 México se preparaba para recibir los XIX Juegos Olímpicos, era el único país Latinoamericano que tenía un sistema político estable, no obstante, una represión policiaca rutinaria²³ a un grupo de estudiantes en la Ciudad de México, culminó en una matanza indiscriminada de manifestantes por fuerzas del ejército y policía en la plaza central del complejo habitacional de Tlatelolco, orgullo de la urbanización del gobierno anterior. La matanza del 2 de octubre de 1968.

Este hecho marcó el fin de la estabilidad posrevolucionaria e hizo que México entrara en una nueva fase de desarrollo en donde se exigía el pluralismo político.

El primero de diciembre de 1970 el Licenciado Luis Echeverría Álvarez asumió la Presidencia, él instauró la apertura política, trató de cerrar la brecha abierta por el conflicto del 68 entre el gobierno y grandes sectores de la población, incrementó los presupuestos destinados a la enseñanza superior y

²¹ GARCIA CORTES, Fernando. (director)*Historia de México*. Santillana. México. 2001. P. 249.

²² Le Petit Larousse de l'Histoire du Monde. p. 750-756

²³ GARCIA CORTES, Fernando. p. 250

técnica, la política salarial produjo un aumento real del salario promedio y también dio un nuevo impulso a la Reforma Agraria.

La política de Echeverría generó fricciones con grupos importantes de empresarios, como los de Monterrey, que lo vieron como un preludio de un viraje hacia la izquierda y repudiaron sus propuestas socialistas; además de esto, durante su periodo, el gobierno incrementó considerablemente la deuda pública y se vio obligado a devaluar el peso (por primera vez desde 1954) en el último año de su sexenio; sumado a esto los radicales izquierdistas abandonaron la vía pacífica y recurrieron a la guerra de guerrillas, nuevamente tuvo lugar una nueva y sangrienta represión a una manifestación de estudiantes “el jueves de Corpus.”²⁴

José López Portillo fue el sucesor en la silla presidencial de Luis Echeverría, él ingresa al gobierno bajo un orden de austeridad, se comprometió a seguir la política de disciplina en el gasto gubernamental demandada por la comunidad financiera internacional, impidió que los salarios se incrementaran al ritmo de la subida de los precios, mientras las empresas gozaron de amplia protección.

En estos años la cotización internacional del petróleo era muy alta ya que los países árabes embargaron de este producto a los Estados Unidos, Europa Occidental y Japón como represalia por haber apoyado a Israel. En México, tras descubrir nuevos y grandes yacimientos del crudo cerca de las costas de Campeche, el gobierno decidió prescindir de los consejos y del apoyo del Fondo Monetario Internacional y solicitaron nuevos préstamos con el fin de optimizar la comercialización del petróleo.

Gracias al impulso económico que dio el Petróleo en México, el PIB creció a un promedio de 8% anual, “...disminuyó en un 50% la tasa de desempleo y permitió que la población joven accediera al mercado de trabajo”²⁵, también logró que la tensión que había surgido entre la élite política y la económica desapareciera por un tiempo; todo esto dio cierta tranquilidad al Presidente como para retomar el activismo en la política exterior que tuvo Echeverría.

López Portillo convocó a una magna reunión Norte-Sur en Cancún, enfocando la cancillería nacional en el entorno geopolítico del Caribe y Centroamérica. Mientras Reagan en los USA veía los acontecimientos en Centroamérica como un nuevo desafío de la URSS y de Cuba, López Portillo se propuso hacer de México un punto intermedio entre los extremos para hacer una influencia mexicana pacificadora e influyente en esta zona.

Para 1982, tras caer el mercado del petróleo, la economía mexicana volvió a entrar en crisis y su activismo e independencia se debilitaron. Las reservas en divisas se habían agotado y el peso debió devaluarse drásticamente: “pasó de 23 pesos por dólar en 1981 a 57 en 1982 y a 150 en 1983”²⁶. La

²⁴ *Ibíd.* P. 257.

²⁵ *Ibíd.* P. 260

²⁶ *Ibíd.* P. 262.

deuda externa ascendió a 76 mil millones de dólares, el déficit de la balanza comercial llegó a los 6 800 millones de dólares. A fin de no caer en un colapso total de la economía, el gobierno mexicano hizo ventas extraordinarias de petróleo para la Reserva Estratégica de los USA y realizó negociaciones con la Reserva Federal y el Departamento del Tesoro, para lograr préstamos de emergencia; se hizo lo mismo con el FMI y el Banco Internacional de Pagos de Basilea, en Suiza.

El 1 de septiembre de 1982 se procedió a nacionalizar la banca y se reformó la Constitución para establecer que a partir de entonces los servicios de banca y crédito serían atribución exclusiva del Estado.

En 1982 en medio de la segunda gran crisis económica Miguel de la Madrid Hurtado, exsecretario de Programación, es electo presidente de la República Mexicana, bajo una política de “renovación moral”. El 19 de septiembre de 1985 tuvo lugar en México un gran sismo que llevó a una gran tragedia nacional los daños y la insuficiencia del gobierno hizo que renunciara de su cargo de secretario de Desarrollo Urbano y Ecología el arquitecto Guillermo Carrillo, “... esto llevó a que la sociedad mexicana se organizara por sí sola para ayudar a los miles de damnificados y exigieran su relocalización o la reconstrucción de sus viviendas”.²⁷

La tarea del Presidente fue la de recuperar la confianza del sector privado mexicano y de la comunidad financiera internacional, para volver a reiniciar el crecimiento económico, para ello adoptaron un nuevo modelo económico, el de la economía de mercado, privatización y globalización, el modelo neoliberal. Este modelo exigía dismantelar el sector paraestatal y el sistema de subsidios propio del Estado Benefactor, la apertura de la economía a la competencia y oportunidades del comercio exterior, eliminación de trabas a la inversión extranjera y al flujo internacional de capitales. Era necesario poner fin a todas las prácticas populistas anteriores. Los ricos se hicieron más ricos y los pobres más pobres.

Esta tensión social llevó a que en el norte del país el PAN fuera tomando más fuerza, el PRI había perdido la confianza.

Dentro del grupo político dirigente, surgió la llamada Corriente Democrática (CD) encabezada por Cuauhtémoc Cárdenas, antiguo gobernador de Michoacán e hijo del ex presidente Lázaro Cárdenas, también se encontraba en esta CD Porfirio Muñoz Ledo, Secretario de Estado bajo el mandato de Echeverría, dentro de sus acciones, exigieron que la selección del candidato presidencial para las elecciones de 1988 se hiciera de tal manera que no volviera a ser un asunto exclusivo del presidente saliente sino que se tomaran en cuenta las preferencias de las bases del Partido. Este grupo fue marginado y obligado a abandonar el partido, por su lado, ellos se aliaron con el Partido Socialista Unificado de México, el Partido Popular Socialista de los Trabajadores, el Partido Auténtico de la

²⁷ *Ibíd.* P. 269

Revolución Mexicana, unificándose con el nombre de Frente Democrático Nacional y lanzando así a Cuauhtémoc Cárdenas como su candidato a la presidencia.

Luego de una interesante jornada electoral vivida el 6 de junio de 1988, se dio a conocer, con 50.7% de votos a favor al nuevo presidente Carlos Salinas de Gortari, su objetivo al iniciar su gobierno fue construir una posición fuerte que acelerara la reforma económica, consiguió el apoyo de los sectores populares urbanos y rurales a través de la nueva organización el Programa Nacional de Solidaridad (Pronasol). Al año siguiente es derrumbado el muro de Berlín.

El 1 de enero de 1994, luego de largas negociaciones, entró en vigor el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLC), esto trajo consigo una gran inversión de capital extranjero, gran parte de él de corto plazo; por otro lado el 18 de diciembre de 1991 logró modificar los artículos 3, 5, 24, 27 y 130 de la Constitución que fomentaron una buena relación diplomática con el Vaticano. En oposición, el crecimiento económico no fue el esperado y los cambios importantes en este tema fueron estructurales. “Al finalizar 1994 el déficit en el intercambio con el exterior generó una crisis que llevó a una macro devaluación del peso en su relación con el dólar”²⁸.

También en el 94 se inició el levantamiento armado del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, fue asesinado el candidato presidencial Luis Donaldo Colosio y José Francisco Ruiz Massieu. El nuevo personaje en la silla presidencial fue Ernesto Zedillo Ponce de León, secretario de Programación y Presupuesto y luego secretario de Educación, bajo el lema de “bienestar para la familia” y “yo voto por la paz” inició su gobierno con una de las más grandes devaluaciones que había tenido el peso mexicano desde 1933.

“De 1982 a 1997, la economía internacional facilita el libre flujo de mercancías y capitales en el mundo, dando como resultado la consolidación de tres grandes regiones económicas: la Unión Europea, Japón y los Estados Unidos de América”²⁹.

El siglo XX fue un momento de intenso intercambio cultural entre las naciones, un periodo caracterizado por la búsqueda de nuevas formas de expresión musical, el resurgimiento del nacionalismo y la búsqueda por romper con los cánones establecidos y el tradicionalismo. “Se renueva el interés por el arte del espacio, donde se emplean lenguajes abstractos emotivos, el cuerpo humano, asuntos de género, etc.”³⁰

La electrónica, el láser, los ordenadores y el video son los nuevos medios de expresión, además, el uso de objetos extraídos de la vida diaria, como material de base, es común en artistas de esta época,

²⁸ *Ibíd.* P. 278

²⁹ CANO MAGDALENO, Erika. *Notas al Programa*. UNAM. México. 2007. P. 67.

³⁰ CANO MAGDALENO, Karen. *Notas al Programa*. UNAM. México. 2011. P. 123.

con interés en el contenido, concepto y la imagen, “ya sea a un nivel subjetivo o social, existe una pluralidad de medios que ayudan al artista a expresarse”³¹.

El tema central de la creación musical desde 1950 es el pluralismo, con cada generación nacen nuevas tradiciones en respuesta a los cambios sociales, este proceso creativo se aceleró después de la Segunda Guerra mundial gracias al incremento económico en los USA y en Europa Occidental, las comunicaciones y el deseo de las nuevas generaciones por explorar nuevas posibilidades.³²

Musicalmente se desarrollaron y se crearon estilos como el rock and roll, el jazz y sus variantes, como el bebop y el free jazz, en la composición se incrementó el uso de lo indeterminado y de la suerte, aumentó el uso del sistema serial, se crearon nuevos instrumentos, la música electrónica y se buscaron nuevos sonidos en la música orquestal, se hicieron piezas basadas en *citas* o *collages* de la música pasada. En Europa estos cambios fueron patrocinados por el gobierno a través de estaciones de radio o institutos, en América fueron las universidades quienes impulsaron las nuevas creaciones entrenando a músicos, educadores y apoyando las nuevas composiciones.

Actualmente, y desde las últimas 3 décadas del S. XX el proceso de diversificación ha continuado, se han creado instituciones para preservar la historia del jazz y la música popular, los sintetizadores y las computadoras han dado nuevos recursos para la música electrónica, popular y clásica. Las creaciones mixtas se han visto en todas las artes, música, teatro, danza, sin embargo no se han dejado de lado los estilos anteriores, como el minimalismo o el neo Romanticismo.

3.2 Aspectos biográficos.

Hugo Ignacio Rosales Cruz, nació en la ciudad de México en 1956. Realizó sus estudios musicales en la Escuela Nacional de Música de la UNAM, en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez. Estuvo becado en el Instituto Superior de Arte, de la Habana, Cuba, donde se graduó como Licenciado en Música, con especialidad en Composición Sinfónica, bajo la dirección de Roberto Valera, Carlos Fariñas, y Harol Gramatges. Ha participado en diversos cursos y escuelas, con los maestros Manuel Enríquez, Raúl Pavón, Juan Blanco, Leo Brower, Luigi Nono, Wlodzimiers Kotonsky, Peter Shatt, Corium Allaronian, Alberto Villalpando, Joji Yuasa y Franco Donatoni, entre otros.

³¹ CANO MAGDALENO, Erika. P. 70.

³² BURKHOLDER, J. Peter et al. P. 906

Cofundador de los grupos "Cultura independiente", "MARE", "Disonus" y "Ensamble Nacional de Artes Escénicas". Fue invitado al Encuentro de Jóvenes Creadores Latinoamericanos y del Caribe, en la Casa de las Américas. Ha participado en varios encuentros y festivales internacionales en Cuba y México. Su música también se ha tocado en Francia, Italia, Holanda, Estados Unidos y Argentina.

Ha obtenido numerosos premios entre los que destacan: el de composición de las "Juventudes Musicales" en Cuba; el Concurso Nacional de Composición de las Escuelas de Arte y del Ministerio de Cultura de Cuba; 1er. lugar en composición sinfónica del Concurso Nacional "Sor Juana Inés de la Cruz" convocado por el Gobierno del Estado de México; Concurso de Producción Artística Interdisciplinaria de CONACULTA-CENART; Primer Concurso Nacional de Composición para Banda Sinfónica convocado por CONACULTA-FONCA-Sistema Nacional de Fomento Musical.

Ha sido secretario y tesorero de la Sociedad Mexicana de Música Nueva; Secretario de Música de Concierto de México y miembro de la mesa Directiva del Centro de Apoyo para la Música Mexicana de Concierto, también fue Director Artístico del Coro Infantil de Bellas Artes. Colaboró con la revista Armonía de la Escuela Nacional de Música y con la revista Educación Artística del INBA. Actualmente es maestro de la Escuela Superior de Música del INBA y de la Escuela Nacional de Música de la UNAM.

En 2012 su obra Jonás y la Ballena, para saxofón y medios electrónicos fue seleccionada para interpretarse en el World Music Days a celebrarse en Bélgica del 25 de octubre al 4 de noviembre, la pieza fue seleccionada para representar a México por parte del Comité Internacional del WMD 2012. Sobre este tema, el maestro Rosales se considera agradecido y privilegiado por ser un heredero directo de los pioneros en México de las técnicas de organización del sonido electrónico, él pertenece a la segunda generación de música electrónica, en ese entonces, rememora, "éramos contados los que nos atrevíamos a esta experiencia".

Discografía

- *Bagatela de la luna llena* (1987), para flauta y piano, Miguel Ángel Villanueva: flauta, Dulce María Sortibrán: piano, en Solos-dúos, México, Lejos del paraíso-SMMN-FONCA, GLPD21, 1996.
- *El güijje* (1995), para piano, Eva María Zuk: piano, en La fuente armoniosa. Música mexicana para piano, México, Lejos del paraíso-SMMN-FONCA, GLPD35, 1998
- *Cristal de Tiempo* (2000), música y medios interdisciplinarios, grupo Ictus: percusiones, México, IKONO-(comunicación audiovisual), 2000.

Partituras publicadas

- *Bagatela de luna llena* (1987), flauta y piano, Cuba, Editora Musical de Cuba, 20.022,

1989, 11 pp.

- *Cuatro estudios* (2004), en 33 piezas para piano. Obras didácticas. Siglo XXI, México, PADID-CONACULTA-ESM, 2004, pág. 89 a 102.³³

3.3 Análisis estructural.

Bagatela de la Luna Llena (El Duende de la Luna Llena).

Obra ganadora del Premio de la Dirección de Enseñanza Artística del Ministerio de Cultura de Cuba en el año de 1987, Bagatela de la luna llena es un desplazamiento a base de poliacordes disueltos y armonías superpuestas que buscan expresar la atmósfera contenida en el paisaje caribeño de la luna llena. Esta obra fue presentada bajo el seudónimo *la más alta expresión del sonido es la poética musical*, y editada por la Editora Musical de Cuba en su serie de Contemporáneos. Fue estrenada en 1987 en La Habana, con Pedro Meneses a la flauta y Marta Laens al piano³⁴.

Sobre la obra el Maestro Rosales nos habla; La Bagatela de la Luna Llena pertenece al ciclo de composiciones dedicadas a los Duendes. El Güije es el Duende de la Luna Llena, quien se cansa de hacer travesuras, ve la luna llena, ve la estela blanca que forma la luna llena sobre un mar quieto, piensa que es un camino blanco que puede seguir para llegar a ese hoyo, y se pregunta, qué habrá del otro lado de ese hoyo, Se queda con la imaginación de una poética, descansando de esas travesuras, y así termina la obra.

Esta obra fue ganadora de un concurso y de una manera muy amena el Maestro Rosales nos comentó que fue premiada en forma tan mágica casi increíble.

“yo necesitaba dinero, y vi una competencia en la cual se cerraba el día siguiente, como me tengo tanta confianza, dije, voy a hacer algo, no sé cómo, pero lo haré, empecé como a las 6 7 de la tarde, me metí al salón que me daban en el Instituto Superior de Arte, allá en Cuba, y también el lugar donde vivía, tenía enfrente de la ventana el mar, y veo una Luna Llena increíble, y frente a esa luna llena descubro que necesito un plan para componer, así que el plan que utilicé para componerla fue ver la distribución de la Luna y las Estrellas, y las constelaciones en relación de la luna, el trópico de cáncer, de capricornio, la osa mayor, la osa menor, el cinturón de orión, entonces dije: ese es el plan, la Luna me da el plan, y el Güije está sentado, viendo el caminito blanco que forma la luna sobre el mar, ahí está el plan, las modulaciones que se encontrarán son en relación a las proporciones de la escala áurica del cielo en relación a la luna de las

³³ Datos proporcionados por Hugo Rosales.

³⁴ Juan Arturo Brennan. Notas del disco Solos Dúos

constelaciones. El plan fue una revelación, así como cuando cae una idea solita completa en la cabeza, estas relaciones entre las constelaciones resolvieron de golpe las dificultades técnicas a resolver; lo que hice, luego de un material inicial, fue seguir el plan de la luna con relación a las estrellas, es la cabeza del duende que está reflexionando sobre qué escalera tomar para llegar a ese hoyo y la escalerita es de las mismas estrellas, a lo largo de ese camino blanco a la imaginación.

De acuerdo con el compositor, esta obra está inspirada un poco en la música de Debussy, Messiaen, Boulez, la escuela francesa de principios del siglo XX. Está escrita para piano y un instrumento en Do que alcance la tesitura, en la opinión de su creador, esta obra no cabría en una música tradicional, hay que pensar como Messiaen, sumando una nota y retomando nuevamente los materiales temáticos.

... en la tercera sección, donde suelto las 3 voces, que se tejen, el piano cruza las manos, la línea del violín sube y baja, son oleadas de mar tranquilo, tienen que ser muy legato, de un mar cubano, caribeño de agua cálida, tibia y la arena es tan delgada como polvo, talco, que junto con el agua del mar, se crean unos colores que maravillan al duende que lo hace pensar en cómo escalar a esa Luna entonces se dio cuenta, de que si pone a las estrellas como una red de escaleras, puede seguir ese camino blanco que deja la Luna, subiendo como si fueran escalones irregulares, por esa escala áurica de las constelaciones hasta la Luna.

Compases	Sección	Material.
1-22	Introducción. Lento.	Instrumento monódico solo. Uso constante de la quinta disminuida y del ritmo de corchea con punto y dieciseisavo. Las notas empleadas tal parecen formar una escala de Re en modo Locrio.
23-29	Lento Rubato	Formada con las notas de una aparente escala de Mi eolio, presenta luego de 2 compases de introducción, con material arpegiado, en corcheas y monódico, el material central de la obra, esta primer presentación dura 5 compases, 4 de ellos en 10 octavos y el último en 8 octavos.
30-39		Primer dúo. Presentación de material temático en ambos instrumentos.
40-52	Poco más (Las Olas).	3 secciones de Olas marcadas por el uso de escalas diferentes. Cada sección dura 3 compases. Cada compás tiene 2 partes, la primera es el espejo de la segunda.
53-59		Esta es similar a la del C. 25 y a la del C.30, pero en un nuevo modo y en una tesitura más aguda.

60-69		Variaciones sobre el tema rítmico del 8/8
70-90		Conversación final. Mismo tratamiento que en el primer dúo pero con variantes, el material temático es presentado en diferentes modos y de manera intercalada.

Primera sección, de instrumento monódico solo.

Podemos decir que los 4 primeros compases presentan un tema, inicia en Forte, con un material más rítmico que melódico que busca atraer la atención del auditor, repite el material del primer compás en el segundo, con matiz piano, que lleva hacia un gran salto de octava, también en el registro agudo y con un crescendo que culmina en el compás 4 con la primer nota blanca con punto.

Los dos siguientes arcos melódicos inician con la misma nota (do) y terminan con la misma nota (re) cabe señalar que salvo el motivo central, todos los motivos de esta primer sección terminan en la nota Re larga, ya sea en un registro grave o agudo. El primer arco melódico es de carácter descendente, y el segundo de carácter ascendente, tal pareciera una Pregunta-Respuesta. Los siguientes arcos son de carácter descendente y en su mayoría en matiz piano. En los compases 17 y 19 se vuelve a presentar el material del compás 1, en la misma disposición de antes, el primero en forte y el segundo en piano. El compás 22 sirve como material de transición hacia la sección siguiente.

HUGO ROSALES CRUZ

The musical score consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 6/8 time signature. The first measure is marked 'Do' and contains a half note. The tempo is marked 'Lento'. The first four measures are circled in red. The second staff starts at measure 4 with a forte (*f*) dynamic. The third staff starts at measure 8 with a piano (*p*) dynamic. The fourth staff starts at measure 11 with a fortissimo (*ff*) dynamic, followed by a piano (*pp*) dynamic. The fifth staff starts at measure 14 with a half note circled in red. The sixth staff starts at measure 17 with a forte (*f*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic. The score concludes at measure 22 with a 'rall' marking and a time signature change to 12/8.

Segunda sección, la sección del Piano solo.

Los dos primeros compases de esta parte, como ya ha sido mencionado anteriormente, sirven como introductorios a este nuevo modo tonal, al nuevo color instrumental y rítmico. Es de un carácter más lírico, contrastante con el material inicial. Estos compases son 4 arpeggios ascendentes sobre la escala de Mi Eolio, no tiene indicación de matiz, pero sí de un constante uso del pedal, sumado esto a la disposición de las notas, podemos proponer un matiz mezzoforte, tranquilo, como las olas del mar.

The image shows a musical score for piano solo, consisting of two staves. The top staff is in 12/8 time and the bottom staff is in 10/8 time. The key signature is one sharp (F#). The score begins with a 'Lento (Rubato)' marking in a red circle. Below the staves, there are 'Ped.' markings in red circles, indicating the use of the sustain pedal. A 'p' marking is also present. The score ends with a double bar line and a 10/8 time signature.

En el compás 25, de 10 octavos, inicia el segundo material temático, material central de la obra, esta serie de compases están divididos en 2 secciones, la primera de 6 octavos, de carácter melódico, y la segunda, de 4 octavos, de carácter rítmico, en la primer parte melódica hay dos voces, la superior y la inferior que hacen un movimiento casi en espejo, una sube y la otra baja simultáneamente, para coincidir rítmica y armónicamente en la segunda parte del compás. En esta parte el compositor ya no se limita a emplear una sola escala o modo, sino que ya introduce nuevos materiales armónicos, tal como nos lo hace ver desde la segunda parte de este compás 25. En general podemos dividir el movimiento de toda esta sección en 2 partes de 4 arcos melódicos, también con el carácter de pregunta y respuesta. En el último compás de esta sección, el de 8 octavos, se presenta un motivo crucial de toda la obra, en este momento representa un material de transición, con él concluye la participación del piano solo e invoca la participación del violín, el compositor escribió precisamente el “bordado” sobre la primer corchea del compás lo cual hace que el pulso se haga mucho más inestable.

Pno.

24

25

Pia

Pno.

26

27

Pia

Pno.

28

29

rall rit

Pia

El dúo empieza en el compás 30, una cuarta justa más arriba, en un aparente La Eolio que hasta el compás 34 se elabora de la misma manera que se hizo con el piano en la sección temática. Del compás 35 al 39 hace una variación sobre la segunda propuesta temática que sirve como material conclusivo de esta parte, podemos dividirla en 2 grandes momentos, el del arco melódico que ondula 3 veces para descender a un Mi 5 blanca y la segunda que inicia con una cromática ascendente que finaliza en el grupo de 4 octavos como anteriormente se ha hecho.

The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 30 to 34, and the second system covers measures 35 to 39. The vocal line is written in a soprano clef, and the piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs). The tempo and dynamics are indicated by 'mf'. The score includes various musical notations such as slurs, fermatas, and a triplet in the final measure.

Tercer sección. Las Olas.

Los compases 40 y 41 son de transición, un tipo de variaciones de los arpeggios presentados al inicio de la segunda sección, que nos llevan a una nueva sección en el compás 42 y que llega hasta el C.50 *Las Olas*, como lo llama el mismo compositor: 3 secciones de *Olas* marcadas por el uso de escalas diferentes. Cada sección dura 3 compases. Cada compás tiene 2 partes, la primera es el espejo de la segunda. Forman arcos melódicos ascendentes y descendentes, de un carácter muy lírico.

El C.51 y 52 son conclusivos de la sección de olas, siendo el 51 una cromática descendente que nos lleva al 52, el compás de 8/8 tan característico de la obra.

5

41

41

Pno.

8va

f

poco mas

poco mas

poco mas

43

43

Pno.

8va

f

poco mas

Cuarta sección.

Los compases 53 y 54, nuevamente, sirven como material de introductorios a la nueva sección. Esta es similar a la del C. 25 y a la del C.30, pero en un nuevo modo y en una tesitura más aguda. Esta sección termina en el compás 59, con nuestro ya conocido compás de 8/8.

Quinta sección.

Inicia en el compás 60 y termina en el 69; es una sección con material nuevo en donde se realizan diferentes proposiciones armónicas, una especie de sección de variaciones que tienen como material base el del famoso compás de 8/8, esta sección, en comparación con las otras, es de un carácter más rítmico y armónico. El uso de los matices es muy variado y bien marcado.

The image displays two systems of musical notation for a piece in 8/8 time. The first system, labeled 'Cuarta sección', covers measures 53 to 59. It features a violin part (top staff) and a piano accompaniment (bottom staff). The violin part begins with a 'rall' marking followed by a 'rit' marking, both circled in red. The piano accompaniment includes a '(rit.)' marking in the right hand, circled in red, and a 'p' dynamic marking in the left hand. The second system, labeled 'Quinta sección', covers measures 60 to 69. The violin part starts with a 'mf' dynamic, followed by a 'rall' and 'rit' marking circled in red, then a 'p' dynamic, and finally a 'mf' dynamic. The piano accompaniment includes 'mf' dynamics in both hands, a '(rit.)' marking in the right hand circled in red, and a 'p' dynamic marking in the left hand. The piece concludes with a 6/8 time signature. Red boxes and circles highlight specific rhythmic and dynamic markings throughout the score.

Sección final.

De carácter más vivo enfatizado por el uso de dieciseisavos que aceleran el movimiento, esta sección está hecha como lo estaría una conversación. Naturalmente, como se ha hecho durante toda la obra hay dos arcos melódicos ascendentes que sirven de material introductorio, luego el material melódico se divide por compás, en uno es el piano quien sostiene la propuesta melódica y en el siguiente es el violín quien contesta, ya sea con el mismo material o con uno un poco diferente, se llega al común acuerdo en el material favorito de la obra, el compás de 8/8.

La obra termina con una larga nota en la voz homofónica, un Mi 7, mientras que el piano hace sus arpeggios, siempre ascendentes hasta el segundo acorde de un aparente Mi Eolio.

The image shows a musical score for the final section of a piece. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff (Violin) and a grand staff (Piano). The second system has a bass clef staff (Violin) and a grand staff (Piano). The score is marked with a forte dynamic (*f*), a *rall* (rallentando), and a *rit* (ritardando). Red circles highlight specific musical elements: the first measure of the violin part in the first system, the first measure of the piano part in the first system, the first measure of the violin part in the second system, the first measure of the piano part in the second system, and the final measure of the violin part in the second system. A red box highlights the first two measures of the piano part in the second system. The score ends with a long note in the violin part and arpeggios in the piano part.

3.4 Sugerencias técnicas e interpretativas.

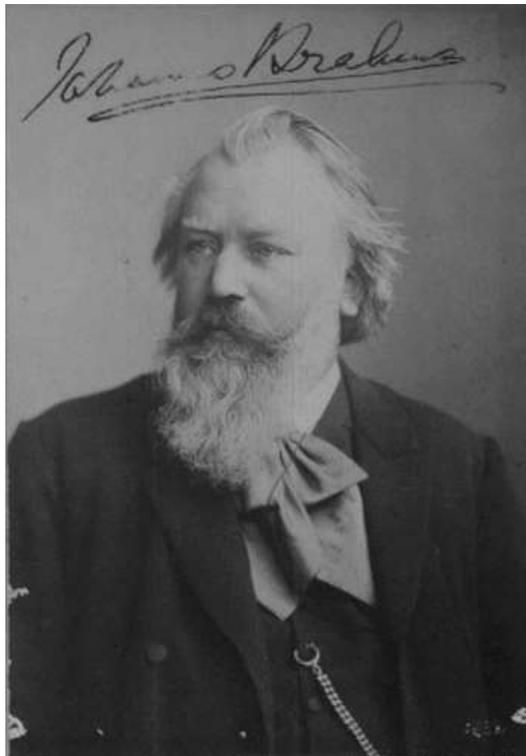
Esta obra requiere de un sonido muy limpio y agradable, además de una muy buena conducción melódica, es importante contar con un pulso constante que brinde cierta libertad pues es de un carácter lírico, imaginativo y lineal, más que virtuoso y rítmico.

Recomiendo al intérprete violinista que se decida a tocar esta obra a realizar muchos ejercicios de la mano derecha en todas las cuerdas y entre las cuerdas con el fin de controlar de manera muy precisa todos los ángulos, velocidades y presiones requeridos para la obra; del mismo modo recomiendo hacer todo tipo de escalas, en todos los modos y en todas las tonalidades, para no impresionarse con el material de la obra.

Sobre el ensamble, recomiendo que para el tan famoso compás de 8/8, que al ser unísono, siempre presentará una gran dificultad dado a las notas de adorno puestas en el inicio del mismo, se trabaje como si fuera un compás de 9/8 sin hacer otra división más que la marcada en la partitura, luego hacerlo como escrito en la partitura, respetando los acentos y haciendo uso de la agógica, el uso del metrónomo es importante para una primera aproximación, luego de eso es importante mantener el balance instrumental y la conducción melódica.

Concierto para violín y orquesta Op. 77.

A Joseph Joachim



Johannes Brahms.

(1833-1897)

4.1 Contexto Histórico.

En la segunda mitad del Siglo XIX Europa y Estados Unidos se convirtieron en potencias industriales, se esparcieron los trenes de transporte de pasajeros y de carga, y nuevos productos como los bulbos eléctricos y el teléfono desarrollaron nuevas industrias y alteraron la vida diaria. “La mayoría de los estados europeos garantizó más derechos políticos, incluyendo límites constitucionales a los monarcas, elección directa del parlamento y mayor libertad de prensa”³⁵.

1860 Segunda revolución industrial, la de la metalurgia y de las fuentes de energía. Gracias al procedimiento Bessemer el acero reemplaza el hierro, el petróleo comienza a ser explotado en los USA y en Rusia. En Estados Unidos Abraham Lincoln es elegido presidente

Un año antes, en 1859 Charles Darwin termina su escrito sobre el Origen de las especies y Charles Gounod nos da su Ave María.

1862 no sólo es el año en el que se inicia la construcción de la Opera Garnier de Paris, o el año en que Víctor Hugo nos presenta su famosa novela Les Misérables, es un año de bastante agitación política, como lo es todo este siglo; los principados otomanos de Moldavia y Valachia se unen para después formar Rumania, Louis Pasteur refuta la noción de la generación espontánea, y también se inicia la ocupación francesa en México para apoyar a los conservadores en su lucha contra los liberales.

Cabe la pena destacar que en 1858 es elegido como presidente de la República Mexicana el abogado Benito Juárez García, quien, entre otras cosas, buscaba liquidar el pasado colonial y quien abolió los tribunales de la armada y del clero, también recordemos que se mantuvo en el poder hasta 1872, año de su muerte, y año en el que Porfirio Díaz toma el poder.

El año en el que se estrena Tristán e Isolda de Wagner 1865, también es el año del asesinato de Lincoln y el fin de la guerra de Secesión de los USA y el año en el que Leopoldo II toma el poder en Bélgica. Inicia la conquista de Asia central por Rusia; la Triple Alianza (Brasil, Argentina y Uruguay) declaran la guerra a Paraguay, asesinando a los indígenas de ese país.

Es importante remarcar la presencia de Otto, Prince von Bismarck, él fue el presidente del Consejo de Prusia desde 1862 y es el encargado de la unidad alemana. Victorioso, en 1864 en la guerra de los Ducados, derrota a Austria en Sadowa en 1866, para que al año siguiente, junte a 25 estados alemanes en una Confederación de la Alemania del Norte. Luego de la guerra franco-prusiana en 1870, Bismarck se convierte en el canciller del nuevo Imperio Alemán, promueve la alianza con Rusia guardando sus privilegios con Austria.

³⁵ BURKHOLDER, J. Peter et al. P. 686.

En 1866, en Rusia, después del atentado fallido contra Alejandro II se refuerza la represión del Zar, también Dostoievski publica su novela Crimen y Castigo. Inicia también la guerra Austro-Prusiana bajo el pretexto de una mala administración austriaca del ducado de Holstein, dado a la derrota de la armada austriaca, Austria es obligada a retirarse definitivamente de los negocios alemanes, Venecia, antes austriaca, es anexada a Italia.

Al año siguiente, el emperador de Austria, Francisco José, frente a la amenaza de secesión de Hungría, reconoce las libertades de esta nación y crea así la Constitución de la monarquía Austro-Húngara, una monarquía doble, esto promueve un gran apoyo a Viena, desarrollando una ciudad artística y brillante. Bismarck organiza la Confederación de Alemania del Norte, USA compra Alaska a Rusia y se crea el Acta de la América del Norte Británica, formando una confederación que agrupaba a Ontario, Quebec, Nueva Escocia y Nuevo Brunswick. Por otro lado, Benito Juárez manda fusilar a Maximiliano I y se restaura la República. Por su parte Karl Marx publica el primero de los cuatro libros de El Capital.

En 1869 Mendeleiev publica su clasificación periódica de los elementos químicos y se forma en Eisenach el partido obrero social demócrata alemán, siguiendo los principios marxistas. Al siguiente año inicia la Guerra Franco Alemana, que llevarán a la caída del Imperio y la restauración de la III República Francesa, que durará hasta 1940. Roma se convierte en la capital de Italia, siendo ya ésta unificada casi en su totalidad. En 1871 Francia pierde luego de la firma del tratado de paz de franco-pruso, Alsacia y Lorena, también se proclama el Imperio alemán en el castillo de Versalles, siendo Guillermo I de Prusia el primer titular y Bismarck el primer canciller, esto determina la unificación alemana, siendo este imperio una federación de 25 estados que guardan sus dinastías.

Para 1874 la casa Borbón regresa a España con Alfonso XII y en Suiza se crea la Confederación Suiza y la Constitución democrática. También es el año en el que se expone en París el cuadro de Monet "Impression, soleil levant". Dos años después, en 1876, Porfirio Díaz toma el poder en México, en donde se queda hasta el 1911, en Francia, Renoir nos presenta su cuadro Le Moulin de la Galette, Wagner presenta el integral de su Tetralogía en el marco de la inauguración del Festival de Beirut (El anillo de los Nibelungos, el Oro del Rhin, las Valquirias, Sigfrido, el Crepúsculo de los Dioses). Tchaikovski nos presenta su Lago de los cisnes. Al año siguiente inicia la Guerra ruso turca que termina al otro año con la firma del tratado de San Stefano, revisado en el congreso de Berlín por las potencias europeas. En este tratado, se reconocen la independencia de Rumania, Serbia y Montenegro. Bulgaria también es autónoma Isla de Chipre queda bajo la administración de Gran Bretaña, se crean los estados balcánicos. En Bélgica, Leopoldo II crea el comité de estudios del Alto Congo y se inicia la segunda guerra anglo afgana.

Para iniciar las dos últimas décadas del siglo en Chicago empiezan las construcciones de los primeros rascacielos, Zola y Maupassant nos presentan sus obras con las que se inicia el naturalismo en Francia y Thomas Alba Edison realiza la instalación eléctrica del Columbia, el primer navío iluminado por

la electricidad. Al año siguiente, es asesinado el Zar Alejandro II y comienza el reinado de Alejandro III, también por estos años se constituye la Triple Alianza entre Alemania, Austria-Hungría e Italia, es decir, los imperios centrales; es también el tiempo en el que Nietzsche propone su famoso libro, Así habló Zaratustra, Engels expone sus ideas sobre El Origen de la familia, de la propiedad privada y del Estado y también es el momento en el que se publica la primera versión de los Poetas Malditos.

A mediados de ésta década de los 80 se establece en una Conferencia Internacional en Washington el sistema de usos horarios, teniendo al meridiano de Greenwich como el meridiano de origen, también es el año en el que se inventa la primera fibra textil artificial, la pluma de cartucho y de la película fotográfica. César Franck presenta sus Variaciones sinfónicas y Louis Pasteur realiza la primera vacuna contra la rabia. Es en 1886 cuando se presenta por última vez una exposición colectiva de los pintores impresionistas; la presencia de Seurat y de Signac anuncia el neo impresionismo. En este año también se erige, en los USA la Libertad iluminando al mundo.

1888, el año en el que Van Gogh está en Arles, Francia, y pinta el Cuarto y su serie de Girasoles, también es el año en el que Guillermo II se convierte en emperador de Alemania, Fauré estrena su Réquiem, lo mismo que Debussy sus Arabesques y Rimski-Korsakov su Sheherezada³⁶.

Finalmente, llega el año de 1889, año de la Exposición Universal en Paris. Se construye la Torre Eiffel, Van Gogh presenta su cuadro La Noche Estrellada, se toman las medidas definitivas del metro y del kilogramo; Harrison toma la presidencia de los USA, en Brasil se proclama la República, Se funda la II Internacional, una federación de partidos autónomos que se encuentran cada tres años para comparar sus reflexiones sobre la evolución del movimiento obrero y se otorga el 1º de mayo como día internacional del trabajo.

Varios factores se combinan para hacer del Siglo XIX el periodo más variado hasta entonces conocido; el incremento en la producción artística contemporánea así como el creciente interés por la música del pasado, como la de Palestrina Bach, Lassus, "ayudaron a los compositores de esta época a hacer de sus creaciones el centro del repertorio"³⁷ muchos de estos compositores, nuevos y los redescubiertos, fueron de origen alemán lo cual creó un link que permitía revivir el pasado musical al nacionalismo.

Los escritores y los músicos de este siglo promovieron nuevos ideales artísticos centrados en la individualidad, la originalidad, la fantasía, la expresión de la emoción pura y la trascendencia de los límites convencionales en la búsqueda de verdades más profundas. A estas nuevas ideas se les llamó Romántico.

³⁶ Le Petit Larousse de l'Histoire du Monde. P. 590.

³⁷ BURKHOLDER, J. Peter et al. P. 725.

Gracias al estudio y difusión de la música pasada, los compositores de esa época resolvieron de diferentes maneras la problemática presentada en el caso de la innovación musical, hubo quienes, como Brahms, compitieron con los Maestros con los mismos recursos estructurales, sinfonías, música de cámara y canciones; hubo quienes, como Wagner y Liszt decidieron tomar una dirección diferente, combinando música con palabras o programas.

De acuerdo con Burkholder, es en este momento cuando se hace uso del concepto de música clásica, ya que los compositores del momento se apegaron a obras como las de Beethoven, con el fin de llamar a la audiencia a escuchar nuevas creaciones con estructuras ya conocidas y de la misma manera, asegurar su lugar en el repertorio permanente, es decir, que su música fuera tocada al lado de la de los maestros clásicos como Beethoven.

4.2 Aspectos biográficos.

Johannes Brahms nació el 7 de Mayo de 1833 en Specksgang, Hamburgo, fue el compositor alemán líder de su época en casi todos los campos de la creación, excepto la ópera, además de que su música fue de gran influencia para el S.XX. “Su padre tocaba el corno y el contrabajo en salones de baile y con los ensambles locales”³⁸.

“A los cuatro años su padre comienza a enseñarle violín y chelo, además de que su formación general le demandaba lecturas en inglés y francés a los 7 años inicia a tomar clases de piano con Otto Cossel, éste le envía con Eduard Marxsen quien le presentó la música de Bach, Mozart, Haydn, Beethoven y Schubert”³⁹.

En su juventud ganaba dinero tocando música popular en restaurantes y salones de baile, esto posiblemente le generó un gusto por el folklore y la música popular que logró llevarla a sus composiciones, sobretodo de la música húngara y gitana.

El periodo de madurez en Brahms, de acuerdo con Burkholder llegó cuando el repertorio clásico dominó las salas de concierto, Johannes entendió que debía componer para una audiencia que estaba acostumbrada a las obras maestras de los últimos 2 siglos, por un lado tenía que crear obras que fueran similares a las ya presentadas y establecidas en las salas de concierto y por otro debía ofrecer algo nuevo y atractivo. Su profundo conocimiento de la música del pasado, desde Beethoven y los Románticos tempranos, la música Barroca y del Renacimiento, así como el de la música popular y gitana, ayudaron a Brahms a generar una síntesis que le llevó a crear su estilo personal, abarcando casi todos

³⁸ BURKHOLDER, J. Peter et al. P. 729

³⁹ CANO MAGDALENO, Erika. P. 41

los lenguajes musicales de su tiempo. Su erudición y su gran sensibilidad romántica lo llevaron a crear un bello lirismo acompañado de una gran integridad y elegancia compositiva.

El 30 de septiembre de 1853⁴⁰, Brahms conoce a los Schumann y fue invitado a quedarse con la familia por un tiempo, no sólo tomaba clases de piano con Clara, sino que la pareja también le hacía comentarios sobre sus composiciones, además de esto, Robert contactó a los publicistas Breitkopf y Härtel con el fin de convencerlos en publicar la obra del joven compositor. En 1853 viaja a Leipzig para visitar personalmente a los publicistas y en diciembre de ese año debuta en el Gewandhaus con su Sonata en Do Mayor y el Scherzo en Mib menor. Regresa a Hamburgo después del intento de suicidio de Robert y de su internado en el asilo de Enderich. Johannes decide quedarse con Clara hasta el nacimiento de Félix y la recuperación del esposo, pero Robert nunca regresaría.

En 1860, tras varias premiers y conciertos, se presentaron públicamente dos de sus serenatas, la de La Mayor con la Filarmónica de Hamburgo y la de Re Mayor con la de Hanover, luego de estos conciertos Brahms y Joachim deciden redactar el Manifiesto de la Nueva Escuela Alemana, sin embargo este escrito fue modificado y publicado sin las firmas necesarias por Neue Zeitschrift el 4 de mayo del mismo año, ridiculizando a sus autores.

En 1863 le ofrecen el puesto de dirección de la Singakademie, puesto al que renunciaría al año siguiente, para 1865, luego de la separación de sus padres y el fallecimiento de su madre, Johannes se hizo cargo de su hermana, en ese mismo año rompe relaciones con Breitkopf y Härtel luego de que su sexteto fuera rechazado.

En 1871 se muda a Viena, ciudad donde pasaría el resto de su vida, en septiembre comienza a trabajar como director artístico del Gesellschaft der Musikfreunde, dando su primer concierto el 10 de noviembre; a principios de 1894 recibe la medalla de la Orden de Maximiliano para Ciencias y Artes, en abril de 1876 la Real Academia de Inglaterra le ofrece el grado de Doctor en Música, grado que rechaza el mismo Johannes.

En 1879 recibe el grado de Doctor por la universidad de Breslau, el compositor les agradece componiendo la Overture del Festival Académico, estrenada en enero de 1881, año en el que le galardonan con la Cruz de la Orden de la Casa de Meiningen. En 1889 es condecorado con el reconocimiento Libertad de Hamburgo, nombrándolo ciudadano honorable y también recibe el reconocimiento de la Orden de Leopoldo, miembro honorable de la Sociedad de la Beethovenhaus en Bonn e integrante extranjero de la Academia Francesa.

En 1896, año de la muerte de su amiga y consejera Clara Schumann, aparece por última vez como director de orquesta, en Berlín. Muere de cáncer de hígado el 3 de abril de 1897 en Viena.

⁴⁰ BURKHOLDER, J. Peter et al. P. 729

4.3 Análisis estructural.

El concierto para violín y orquesta Op. 77 en Re mayor es uno de los conciertos más tocados en el mundo, forma parte del repertorio estándar de los concursos de violín y es una cúspide técnica y musical en la literatura violinística.

Fue estrenado en Leipzig el día de Año Nuevo de 1879 por Joseph Joachim⁴¹ a quien fuera dedicada la obra y cuya cadenza es la que tradicionalmente acompaña al concierto, amigo del compositor y gran violinista de todos los tiempos.

Originalmente fue planeado para poseer cuatro movimientos, como un concierto sinfónico y no como una obra virtuosa. Este concierto fue escrito en el mismo periodo que la segunda sinfonía, comparten la tonalidad y el compás de 3/4 en el primer movimiento, así como el estilo zingarese en el último movimiento⁴².

El concierto presenta una estructura clásica, con los 3 movimientos usuales (rápido-lento-rápido) siendo el primero una Forma Sonata, el segundo una forma Lied y el tercero un Rondó Sonata. En el estreno fue presentado junto con el concierto de Beethoven, con quien no sólo comparte la tonalidad, sino algunas características compositivas como el uso de los timbales. Fuera de la gran orquestación y magnificación de las estructuras, Brahms nos presenta una obra con tintes del folklore húngaro, como lo es el tema del tercer movimiento, así como un inusual (hasta el momento) solo del oboe en el segundo movimiento.

Primer movimiento. Allegro non troppo.

El primer movimiento de este concierto presenta una forma sonata, usual.

En el periodo clásico era común utilizar esta forma en el primer movimiento de las obras, las creaciones de Haydn y Beethoven, sin olvidar las de Mozart y demás clásicos, son claros ejemplos de este uso. Para la época de Brahms, y como se ha mencionado antes, era común servirse de las formas musicales clásicas, y así como sus antecesores alemanes (Beethoven y Mendelssohn) Brahms decidió darnos una obra maestra con estas características.

Tiene una Introducción, la Exposición, el Desarrollo, la Re exposición, la Cadencia y la Coda. El compositor respeta claramente la forma y como es normal en su estilo compositivo, alarga la forma.

⁴¹ SWAFFORD, Jan. *Johannes Brahms. A Biography*. Vintage books. New York, 1999. P. 451.

⁴² Para más información, por favor, revise el texto de FLORES, José Gerardo. *The Violin Concerto and the Second Symphony by Johannes Brahms: musical resemblances as a result of the proximity in their dates of composition*. University of Arizona. 2006.

Es interesante remarcar sobre la innovación del rol del solista en este concierto ya que no es una forma Tutti-Solista-Tutti como tal, sino que en varios lugares, puedo asegurar, el solista realiza la función de acompañante, o bien, hay patrones que incitan a pensar en la música de cámara.

La cadencia más usual para tocar este movimiento, es la de Joachim, el violinista húngaro co-creador del concierto, podríamos decir que es la cadenza original.

Fusión de cuadros analíticos. Forma Sonata.⁴³

Compases	Sección.	Material.	C.	Grupo.	Tema.	Tono
1-135	Introducción.	<i>Allegro non troppo.</i> Introducción por la orquesta. Presenta todo el material temático a desarrollar en el grueso del movimiento.	1	1	A	D
			9		B	
			17		C	
			27		transición	
			41	2	A(B)	
			78	Tema	conclusivo	D
			90	1	A ₁	
136-272	Exposición.	<i>A tempo.</i> El instrumento solista presenta los Temas, cada tema es seguido de una elaboración melódica, un tanto virtuosa, a manera de variación. Hay cambio modal Mayor-Menor-Mayor y varias modulaciones. Concluye en La Menor.	136		A	D
			152		B	
			164		C	
			178	2	A	
			206		B	A
			246	Tema	Conclusivo.	A
272-299	Transición.	Orquestal. Sección transitoria que modula a Do menor, se sirve de las cabezas de los temas para crear esta parte.	272	1	A ₁	a/C
			288	2	B	C
300-380	Desarrollo.	Basado en el motivo del C. 69 y sus sucesivos. En la orquesta se sirve de las maderas y las cuerdas para acompañar al solista, el uso de los metales es restringido a ciertos apoyos rítmico-armónicos, se enfatiza su uso al final de la sección. En modo menor en su mayoría, es hasta el final de esta sección cuando con el solista se regresa al tema en Re mayor.				
			304	2	A	C
			332		Transición	
			348	1	C	A
			361		Re transición.	

⁴³ PHELAN, Vincent J. *An Analysis of the First Movement of the Concerto for Violin and Orchestra, op. 27 by Johannes Brahms: Applications in Performance.* University of Cincinnati. 2006. P. 71.

381-525	Re exposición.	<i>A tempo</i> . Re exposición clásica. Mantiene el cambio modal. Concluye en un acorde de Si bemol que nos lleva a una transición orquestal a Re mayor.	381	1	A	D
			393		B	
			405		C	
			419	2	A	
			441		B	F#/D
			487	Tema	Conclusivo	D
			513		Transición	
526.	Cadenza.				Cadenza	
527-571	Coda.	Coda. Tema principal en el violín solo en los compases 527 al 534, con un piano dulce tranquilo, nuevamente limita el uso de los metales, el tratamiento de los temas es similar al de toda la obra, compartiéndolos entre los solistas; un poco a poco stringendo nos lleva al animato, Re mayor, sección conclusiva C. 559 al 534. ⁴⁴		1		D

En la introducción establece todos los temas a trabajar durante el movimiento. En el grueso del movimiento intercala el material temático con alguna variante del solista, claro ejemplo de esto es la exposición. En su texto, Phelan hace una cita de Walter Frisch en donde nos comenta que a este proceso compositivo, Arnold Schoenberg lo llama “developing variation”

Sección Temática 1.

La considero un 3 en 1, integral. Presenta 3 temas, cada uno con su cualidad y su especificidad que bien pueden ser vistos como Introducción (1A) desarrollo (2A) y cierre (3A);

Brahms separa los dos primeros temas del segundo por una cadencia rota I-V y por un cambio modal Mayor Menor. En ese orden. Las dos secciones temáticas (1 A y 2 A/ 3 A) son complementarias en el sentido de que las dos primeras son de carácter lírico y la tercera es de uno rítmico, sin embargo, toda esta primer parte es el tema rítmico de la forma sonata, es importante remarcar que la rítmica presentada al inicio de 3A es una elaboración de un motivo rítmico presentado al inicio del movimiento.

⁴⁴ CANO MAGDALENO, Erika. P. 51.

1A es una frase de ocho compases de carácter lírico, esta línea es una elaboración melódica del arpeggio de Re (modo mayor en la mayoría de las veces) que puede ser dividida en 2 subfrases de cuatro compases cada una, es presentada al inicio del movimiento por los fagotes, violas y violonchelos. Es importante remarcar la nota de paso del 3er tiempo del segundo compás (negra), que nos lleva, al tercer compás (blanca).

The image shows a page of handwritten musical notation for the first movement of Beethoven's Symphony No. 5. The title "Allegro con fuoco." is written in the top left corner and is enclosed in a red rectangular box. The score is written on multiple staves for various instruments, including Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, Horns, Trumpets, Trombones, and Violins. The first staff, which is the focus of the text, contains the melodic line for the first instrument. Several notes in this staff are circled in red: the first note of the first measure, the second note of the second measure, the first note of the third measure, and the first note of the fourth measure. The notation includes dynamic markings such as "mp" and "p".

2A, nuevamente una frase de 8 compases, de carácter lírico, y anacrúsico. En los cuatro primeros compases presenta un movimiento ascendente por grado conjunto, que inicia, en el caso del compás 9, en un Mi y termina en un Si, una intervalo de cuarta. Los compases subsecuentes son un descenso (que en el caso de la primera exposición de este tema) que ayuda a generar el cambio modal y anímico del movimiento. Remárguese el uso de la anacrusa que se mueve por grado conjunto.

The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. The score is written in ink and features several red annotations. At the top, there are two red ovals highlighting specific notes. A red bracket spans across several measures, and a red arrow points from it towards the right. In the middle section, there are two more red ovals. The bottom section of the page contains a large red rectangular box enclosing a dense block of musical notation. The text "B. kein Abklingen!" is written in the middle of the page. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs.

3A de carácter rítmico y en modo menor, dura 10 compases, rompe la “carrure” clásica de frases de 8 compases, presenta variantes del material anacrúsico anteriormente remarcado, se sirve también de grandes saltos de octavas, podríamos de la misma manera dividirla 2 en pequeñas frases: los cuatro primeros compases, de movimiento melódico ascendente en donde se establece el nuevo modo y que presentan el mismo tratamiento rítmico (en la primer presentación de este tema la orquesta va en unísono), y los seis siguientes compases (en 3 pares) en donde se presenta la modulación de La Menor a Re Mayor. En su primer exposición (compases 17 al 26) presenta por primera vez una homorritmia orquestal que nos lleva al primer Tutti en el compás 27 donde se vuelve a presentar el tema 1A.

The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. The score is divided into two systems of staves. The first system has four staves, and the second system has four staves. Annotations are present: a red oval highlights a group of notes in the first system; a red rectangle highlights a section in the second system; and two red ovals highlight notes in the third system. Text labels are overlaid on the score: 'unísono' in red, 'modulación a Re Mayor' in orange, and 'homorritmia' in blue. The handwriting is in black ink, and the paper shows signs of age and wear.

1er transición:

Elaborada sobre el primer tema, en modo mayor, el compositor emplea una orquestación con una textura más densa, es el primer Tutti en toda la expresión de la palabra, varias voces van al unísono, otras hacen cambios rítmicos creando hemiolas en favor de esta descentralización del pulso, Brahms propone una presentación temática en un estilo canónico (ver compases 32 y 33); además de esto, hay un *acelerando* rítmico generado por el aumento de los ritmos, primero negras y luego octavos, sobre el mismo tema sin cambiar su disposición en el tiempo.

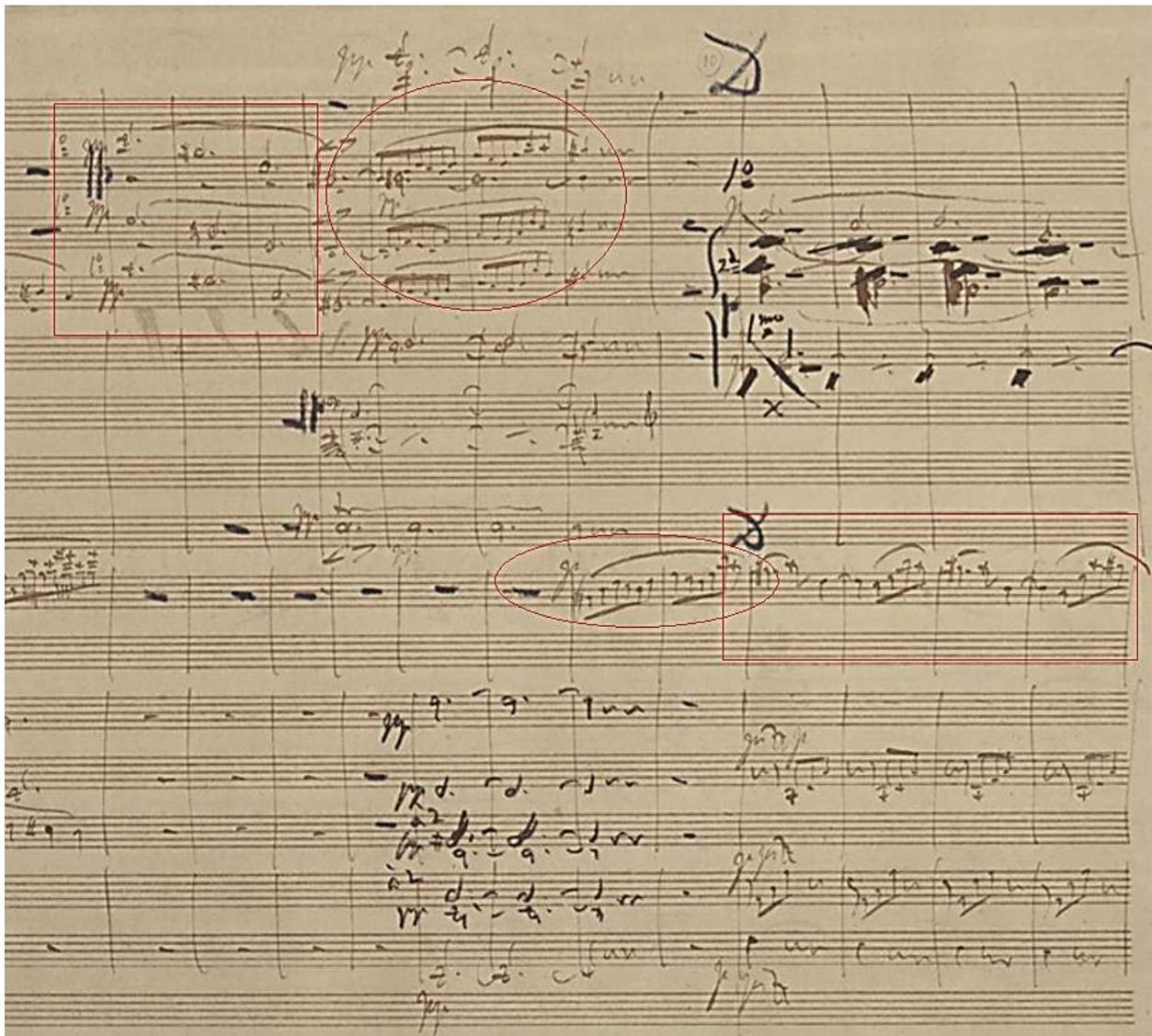
A photograph of a handwritten musical score on aged paper. The score is written in ink and features multiple staves with complex rhythmic notation, including many sixteenth and thirty-second notes. Two red annotations are present: 'TUTTI' at the top left and 'acelerando rítmico' in a red box with a double-headed arrow pointing to the right in the middle section. The notation is dense and characteristic of Brahms's style.

Sección temática 2:

Podemos decir que esta es la sección temática lírica, femenina, de los temas utilizados en la tradición clásica de la Forma Sonata. Está compuesta por dos temas, una de sus funciones es coadyuvar al cambio modal y temperamental del movimiento.

2A es una elaboración melódica basada en los ritmos presentados al inicio, como lo son el ritmo de blanca con punto y tres negras, el de blanca con negra con movimiento melódico por grado conjunto. Se presenta en la introducción de la obra por la orquesta, el uso de los metales en esta parte es bastante limitado, no así el de las flautas y las cuerdas siendo estas últimas las que llevan la textura armónica. Lo considero más un material de transición que nos lleva al siguiente tema.

2B Es el más lírico de toda la obra y sólo se presenta, como tal, dos veces, en la exposición y en la re exposición. Brahms lo sugiere en la sección introductoria en los compases 65 hasta el 77, pero sólo en su sección inicial y final, el grueso del tema se presenta hasta más adelante, por el violín solista.



The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. The score is written in dark ink and features several staves. A red circle highlights a specific melodic phrase in the upper section, and a red rectangle highlights a corresponding phrase in the lower section. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The overall appearance is that of a composer's manuscript or a working draft.

Tema conclusivo o motivo rítmico de la obra.

Está compuesto de dos secciones y formado en modo menor: la primera, de cuatro compases con una homorritmia en la sección de las cuerdas, basada en el ritmo trocaico (larga corta). Esta parte en ritmo trocaico tiene 2 secciones, siendo la segunda un pedal rítmico que nos conduce a la segunda parte de este tema, los dieciseisavos. La segunda sección de este tema rítmico es una elaboración melódica por grado conjunto, con ritmos de dieciseisavo que en su originalidad marca cada 2 compases un cambio armónico con una negra ligada a un dieciseisavo.

The image shows a handwritten musical score on aged paper. It consists of two systems of staves. The top system has four staves, likely for strings, with a brace on the left. The bottom system has two staves, likely for piano. A vertical red line is drawn through the middle of the score. The text 'ritmo trocaico' is written in red above the first staff of the bottom system, and 'homorritmia' is written in red below the first staff of the bottom system. There are various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'p'. A large 'B' is written at the end of the second system.

A lo largo del movimiento, Brahms extiende los temas intercalando partes del solista, variantes, virtuosas, melódicas, de flexiones o de fuerza. Respeta la estructura clásica de la Forma Sonata en cuanto a uso de tonalidades.

Desarrollo.

Brahms utiliza motivos de los temas 1A y 2B, la tonalidad central es Do Menor, el inicio es presentado por los clarinetes y fagotes en un movimiento melódico de carácter anacrúsico, tres veces se repite el motivo rítmico melódico y luego entra el violín solo.

The image shows a page of handwritten musical notation, page 29, marked "Solo." in a red oval. The score is written on multiple staves. Three specific melodic phrases are circled in red in the upper section. A red arrow points from the third circled phrase down to a red-bordered box containing a similar phrase with the instruction "poco f. espressione". Below this, there are several staves with various markings, including "arco" and "V. Tolle" (Violin Tolle), and some red horizontal lines striking through parts of the notation. The handwriting is in dark ink on aged paper.

La parte central del desarrollo está elaborada también con un pedal rítmico en la parte del solista, en esta ocasión se usa el ritmo Anapeste y el movimiento melódico es cromático. Las cuerdas y las maderas acompañan esta sección compartiéndose el material temático.



Luego de una transición orquestal que modula a La Menor sigue una sección de solista, con una orquestación mínima, fagotes y cuerdas acompañan al solista hasta el compás 363 cuando ingresan las demás maderas. Concluye en el C. 381 con una cadencia a Re Mayor.

Segundo movimiento. Adagio.

Brahms en este movimiento, nos presenta la típica forma tripartita del Lied, es decir un A-B-A' y Coda, nuevamente lo inicia con una Introducción orquestal, a lo largo de este movimiento podemos apreciar cómo se comparten el tema las diferentes voces y sus variantes.

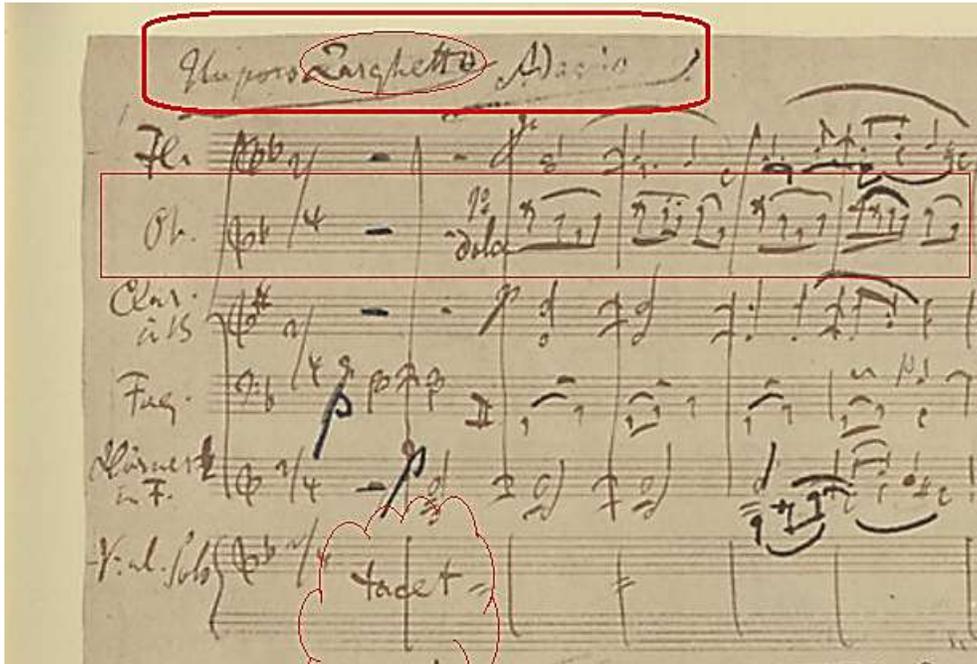
En la Introducción nos encontramos las tres líneas melódicas a desarrollar en el transcurso del movimiento, luego en la sección A, Brahms desarrolla los temas de manera similar al primer movimiento, se usa la cabeza del tema en la parte solista y la continúa con una variante más virtuosa. El desarrollo o sección B es dramático, presenta el usual movimiento por 3 declaraciones empleado desde el barroco y hace muchos cambios tonales y modales. Usa material presentado en la introducción con variantes. Se sirve de "motivos" rítmicos y melódicos y los desarrolla. Finalmente nos presenta la re exposición de temas en el A' para ir a una Coda extremadamente lírica, a mi gusto la parte más bonita del movimiento.

Forma Lied.

Compás	Sección.	Material	Tonalidad
1 – 31	Introducción.	Presenta todo el material temático a desarrollar en el grueso del movimiento. Orquestal.	Fa mayor.
32 – 51	A	Los temas se desarrollan como lo fueron en el primer movimiento, en el compás 32 el violín solo toma el tema principal y de ahí los demás temas son presentados uno a uno, acto seguido a dicha presentación, comienza una variante en el solista	Fa mayor a Si Mayor.
52-77	B	Desarrollo del movimiento. Presenta movimientos por bloque generados cada 3 declaraciones. sección central, la más dramática y llena de cambios tonales y modales.	Si Mayor al V7 de Fa Mayor
78 – 90	A'	Diálogo orquestal-solistas con material temático.	Fa mayor
107 – 116	Coda	Utiliza, al inicio, un pequeño motivo rítmico melódico del tema principal para finalizar este movimiento con un arpeggio del violín solo.	Fa Mayor.

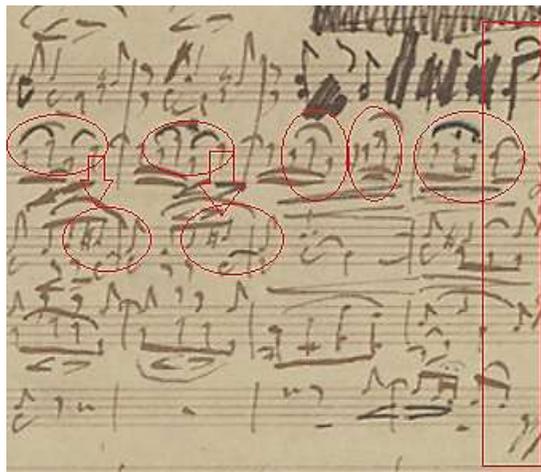
Frase 1:

Es una elaboración sobre el arpeggio de Fa Mayor. Se presenta por primera vez en la Introducción orquestal en los compases 3 al 6, el Oboe lleva la línea melódica mientras el resto de la sección de alientos madera le acompaña. Matiz piano dulce.



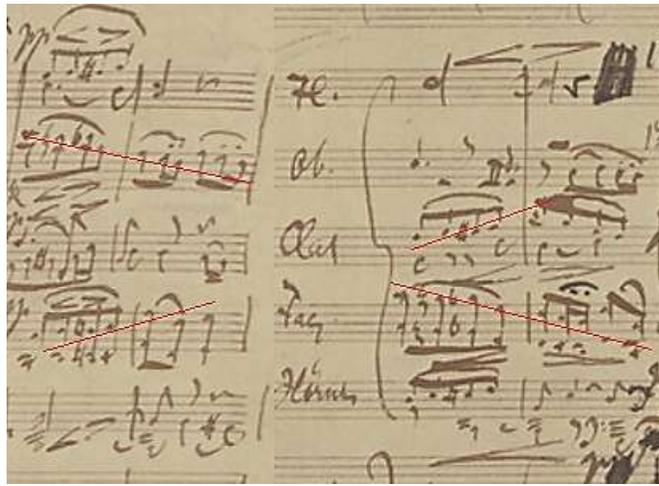
Frase 2:

En la Introducción se presenta en los compases 7 al 10. Es un arco melódico de corta longitud y amplitud, se desarrolla en un intervalo de 6ta, como el anterior, podríamos decir que es su consecuente. Presenta un motivo rítmico melódico que se empleará en todo el movimiento, el uso de 3 dieciseisavos arpegiados que tienen un sentir anacrúsico. Es la primera vez que en el movimiento se presenta un contracanto, por el clarinete en esta ocasión.



Frase 3:

Se presenta en los compases 11 al 14, es la frase que concluye este movimiento temático, es de carácter descendente y nos conduce de nuevo a la frase 1. Presenta movimientos contrarios entre las voces. La considero una frase de transición. Es muy notorio el uso de los cromáticos como material melódico.



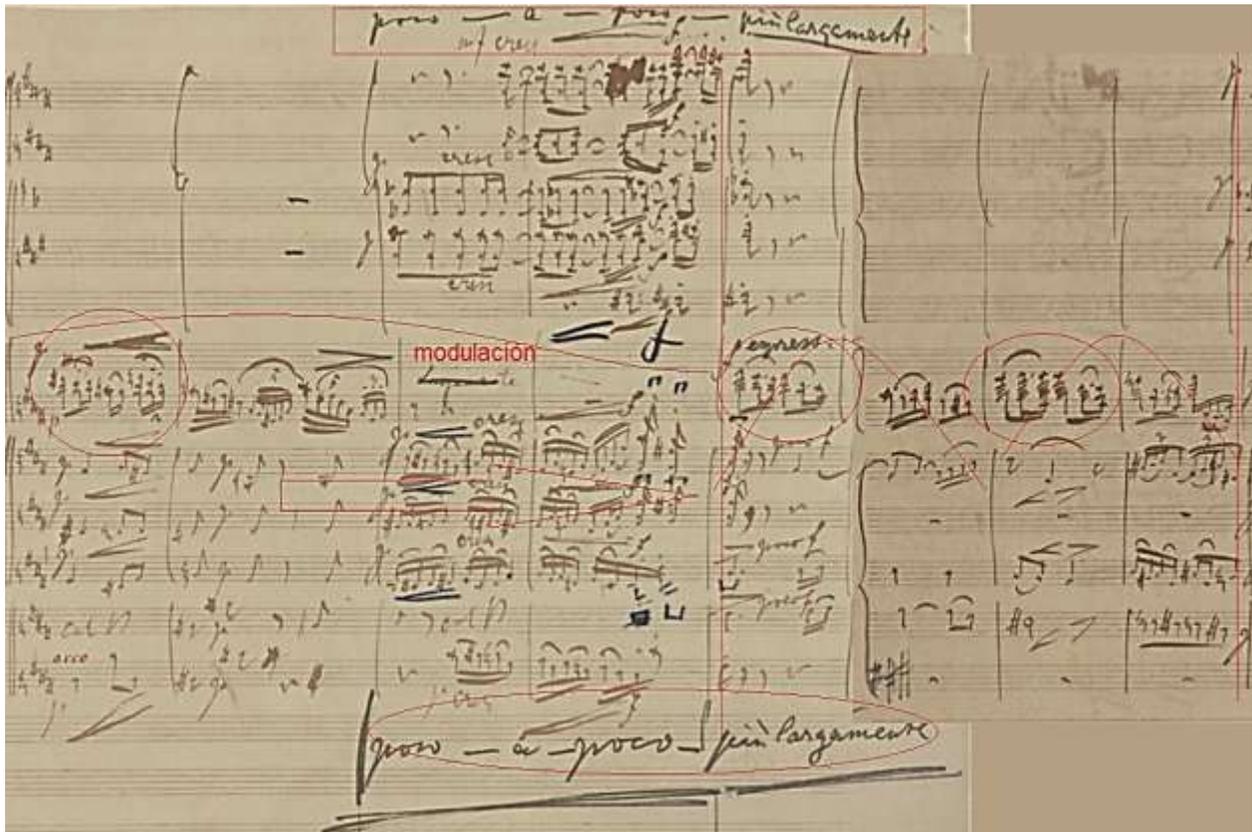
Luego de la presentación de la frase 1 con variación, viene un puente que nos conduce a la frase conclusiva de esta sección introductoria. Este puente se realiza con el material de la cabeza de la frase uno y un material nuevo basado en el movimiento rítmico melódico presentado desde el inicio la nota larga y dos cortas, ritmo dáctilo. Poco a poco, Brahms va extendiendo la textura armónica, pues se acerca la entrada del solista, comparte el movimiento temático entre las diferentes voces creando un efecto estereofónico hasta llegar a una serie de acordes, con un pedal en las cuerdas.



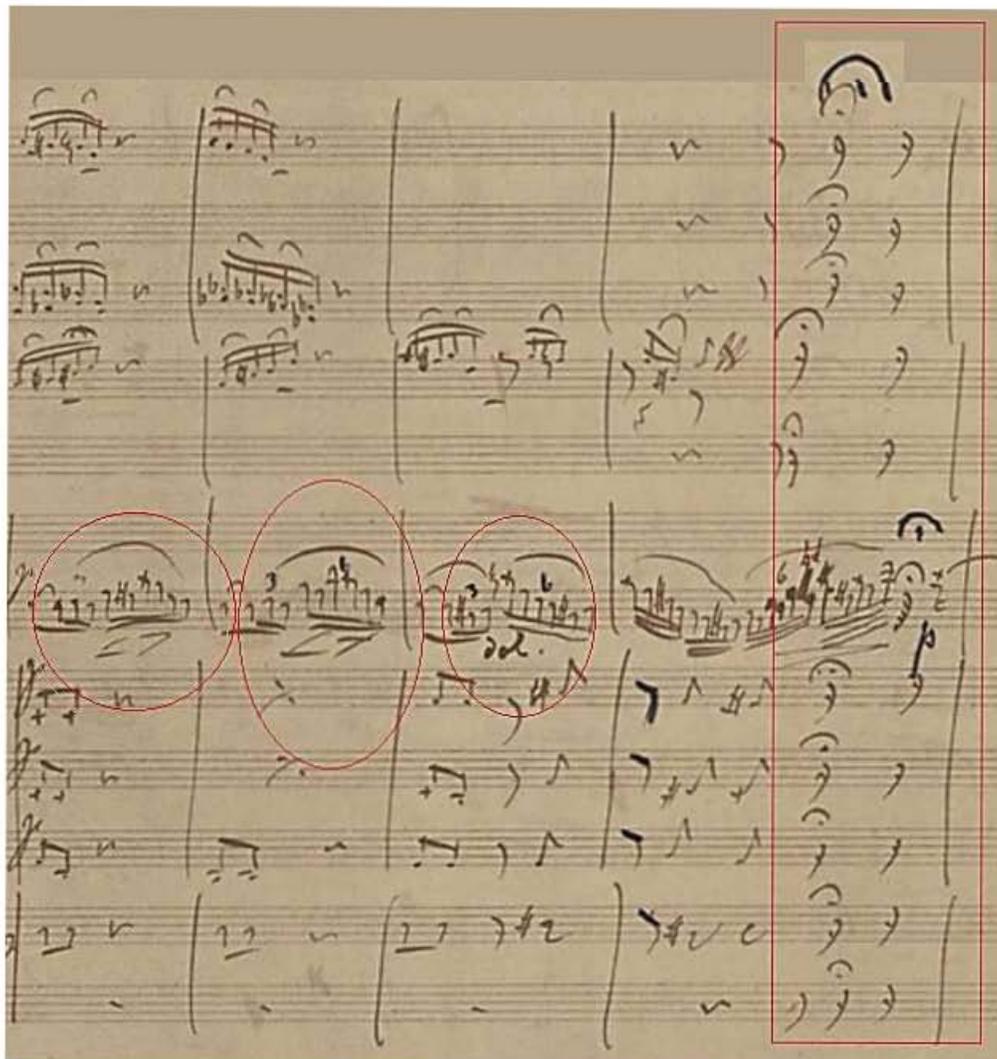
En la sección A los temas se desarrollan como lo fueron en el primer movimiento, en el compás 32 el violín solo toma el tema principal y de ahí los demás temas son presentados uno a uno, acto seguido a dicha presentación, comienza una variante en el solista, en el caso de esta sección las variantes son elaboraciones con arpeggios o cromáticas de carácter virtuoso y sinuoso. En el C. 35 se presenta un desarrollo del tema que concluye en el C 41. La orquesta propone un movimiento generalmente descendente oponiendo a los fagotes y los cornos y violines, este movimiento nos lleva a Sol bemol menor, en este tono se presenta un nuevo material en el solista, que durará 2 compases. En este bloque está muy bien marcada la división Solo y Tutti.

La sección B inicia en el compás 52, una vez que las 3 frases han sido elaboradas y presentadas por el solista. La sección central, la más dramática y llena de cambios tonales. Son 2 grandes grupos de 3 declaraciones cada uno. Concluye en el compás 77.

El primer grupo de declaraciones va del compás 52 al 59, las cabezas de las frases emplean el ritmo dádtilo presentado desde la Introducción de la obra. La primer declaración está hecha en 4 compases y hace un cambio modal, del mayor al menor además del cambio tonal. Las otras dos se elaboran en compases de 2, todos los arcos son de carácter descendente.



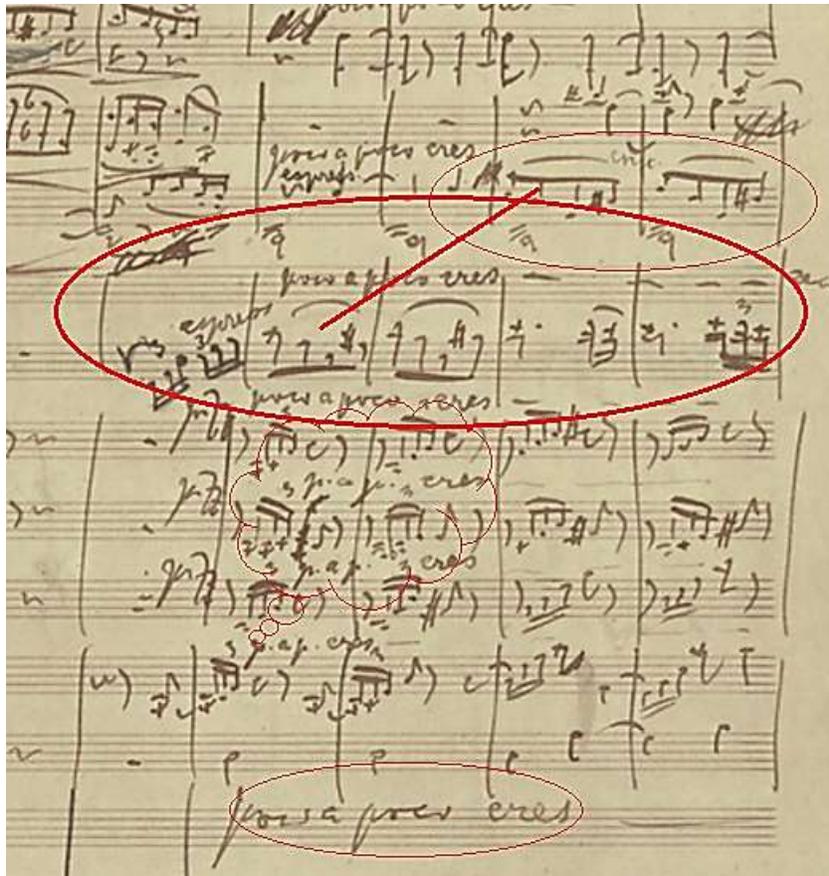
Del compás 60 al 63 hay otra elaboración del mismo tipo (3 declaraciones ascendentes) esta vez el movimiento está marcado por tresillos de dieciseisavo que crean un ambiente anacrúsico. Termina esta parte por una fermata general.



A partir de esta parte, los movimientos por bloque serán generados cada 3 declaraciones y el acompañamiento orquestal se limita a la sección de cuerdas. En el acompañamiento también se dan contracantos de estilo canónico, como se hizo en el primer movimiento.

A' se presenta en el compás 78, en esta ocasión el oboe solista y el violín solista comparten el material temático en forma de diálogo con la respuesta de la flauta. Esta sección termina en el compás 90, insinúa las 3 frases.

La coda inicia en la anacrusa al compás 91, con el violín solista, presenta la cabeza del primer material temático, el arpeggio de fa mayor como inicio de lo que será un gran arco melódico que llega a su clímax en el compás 98 y desciende hasta el compás 103 en un gran rango. La orquestación en este momento presenta un motivo en las cuerdas en pizzicato no antes visto, unos tresillos que presentan arpeggios ascendentes, nuevamente presenta el tratamiento temático en forma canónica e intercalado. El uso de los metales es restringido al corno.



Luego de esto presenta un par de arcos melódicos de 4 compases cada uno con el mismo carácter anacrúsico en la parte solista, mientras que en la parte orquestal juega con los colores acompañando una sección con las maderas y otra con las cuerdas.

Tercer movimiento. Allegro giocoso ma non troppo vivace.

Este movimiento es el que concluye el concierto, técnicamente es uno de los más complejos del repertorio violinístico, además de ser la conclusión de uno de los conciertos más largos. Presenta una estructura clásica, la forma Rondó.

Estilísticamente este movimiento está basado en el folclore húngaro, construido Alla Zingarese, como diría Flores en su escrito.

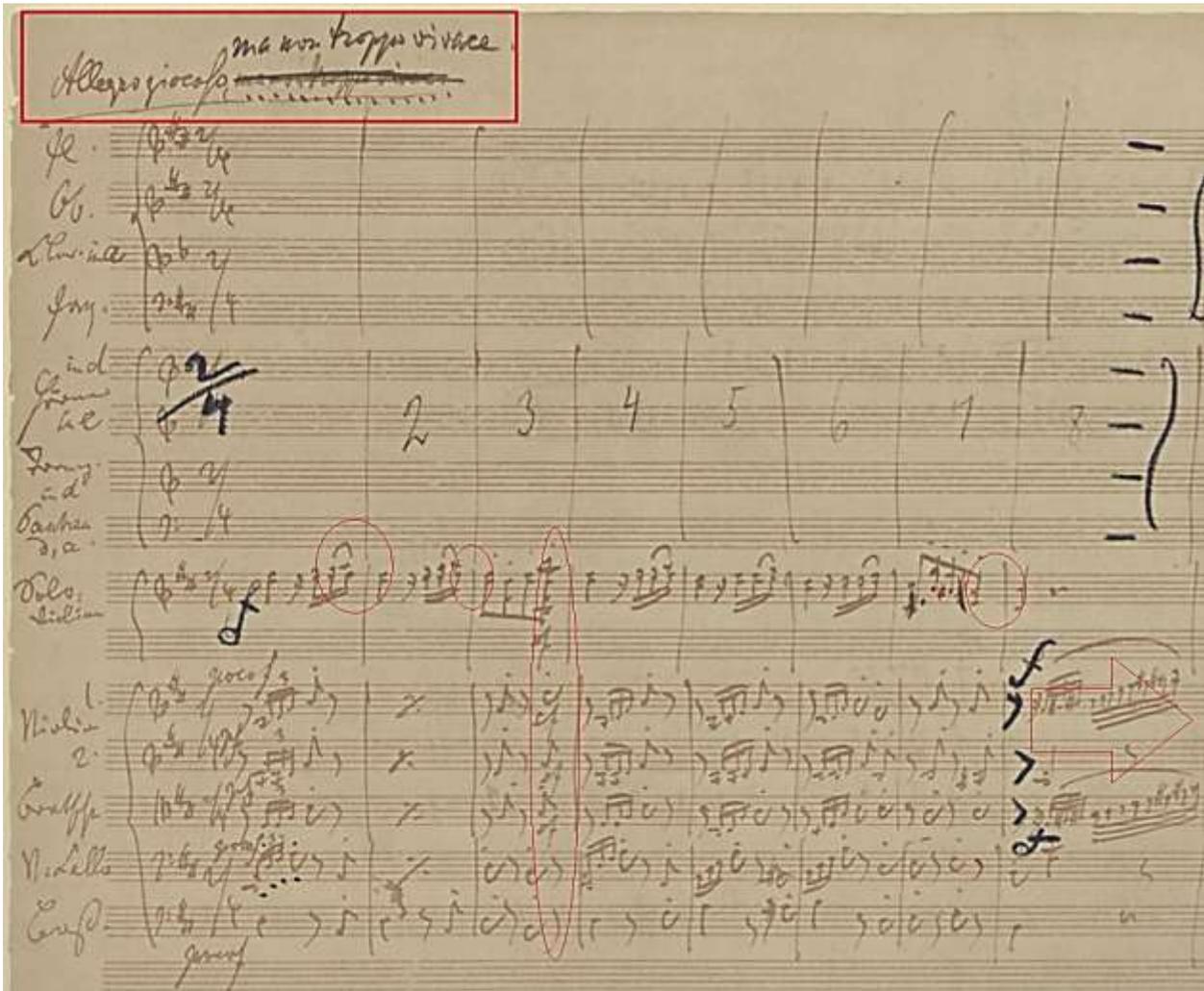
Forma Rondó Sonata.

Bloques.	Grandes Temas.	Sección.	Compases.	Material.		
Exposición	1 rítmico.	A	1-16	1-8	Tema en solista	
				9-16	Tema en orquesta	
		B	17-26	Se desarrolla bajo el principio de 3 repeticiones del mismo motivo rítmico melódico y su resolución. Son 3 secciones de motivos repetidos claramente apreciables a partir del C. 17		
		A'	27-34	Orquesta.		
	Puente			35-48	Transición.	
	2 Lírico.	C	35-92	49-56	Escalas.	
				57-72	Solo. Tema nuevo basado en ritmo trocaico.	
				73-92	Orquesta.	
	1	A''	93-107	93-100	Tema solista	
				101-107	Tema Orquesta.	
Desarrollo		D	108-142	Sección central, en Sol Mayor, elaboración del 3/4 y del 2/4		
Re exposición	2	C'	143-182	En Re Mayor, tonalidad central de la obra.		
	1	B'	183-202			
		A'''	203-221			
	E	222-266	Cadenza con acompañamiento.			
Coda		Coda.	267- 347.	Poco più presto. Coda. Elaborada sobre el primer tema.		

A: Tema principal o estribillo.

Formada en 2 secciones de 8 compases cada una, presenta diferentes texturas orquestales al ser la primera presentada por el solista acompañado por la sección de cuerdas y la segunda el primer Tutti.

Presenta el tema principal del movimiento, de carácter rítmico y gitano. El violín solista lo expone en los 8 primeros compases en motivos de dobles cuerdas, el tono central es Re Mayor. El movimiento general se sugiere como anacrúsico hasta la presentación de los octavos en el 3er y 7mo compases.



Los cuatro primeros compases son una declaración de carácter ascendente que al tercer compás se asienta para seguir con otro movimiento, de carácter descendente, ambos tienen la misma fórmula rítmico melódica. Mientras el solista lo presenta, las cuerdas se comparten la armonía arpegiada de manera que promueven la sensación de anacrusa, excepto en los compases de los octavos, antes

mencionados. Una escala ascendente de Si Menor melódico conecta la primera presentación del tema con la segunda, con la orquesta, de la misma manera, la escala de Si Menor descendente conecta en el compás 16 el fin de esta sección con el inicio de la siguiente promoviendo un cambio modal.

B: Se desarrolla bajo el principio de 3 repeticiones del mismo motivo rítmico melódico y su resolución. Son 3 secciones de motivos repetidos claramente apreciables a partir del C. 17; estas secciones se entrelazan y se condensan en el tiempo. Presenta cambios tonales y modales. Está elaborada sobre el motivo rítmico del tema principal. La orquestación es mínima. La flauta y el oboe van al unísono, mientras que las cuerdas en pizzicato mantienen el pulso con las corcheas. Más adelante, en el compás 21 la textura comienza a cambiar pues las cuerdas graves y las maderas tienen un contra canto que se comparten, tipo pregunta respuesta.

The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. The score is written in ink and includes several staves. Red circles and lines are drawn over the manuscript to highlight specific musical motifs. One circle is at the top left, another larger one is in the upper middle, and two more are at the bottom. Red numbers 1, 2, and 3 are written above the first three measures of a section in the lower middle. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as 'cresc', 'p', and 'f'. The overall appearance is that of a composer's working draft.

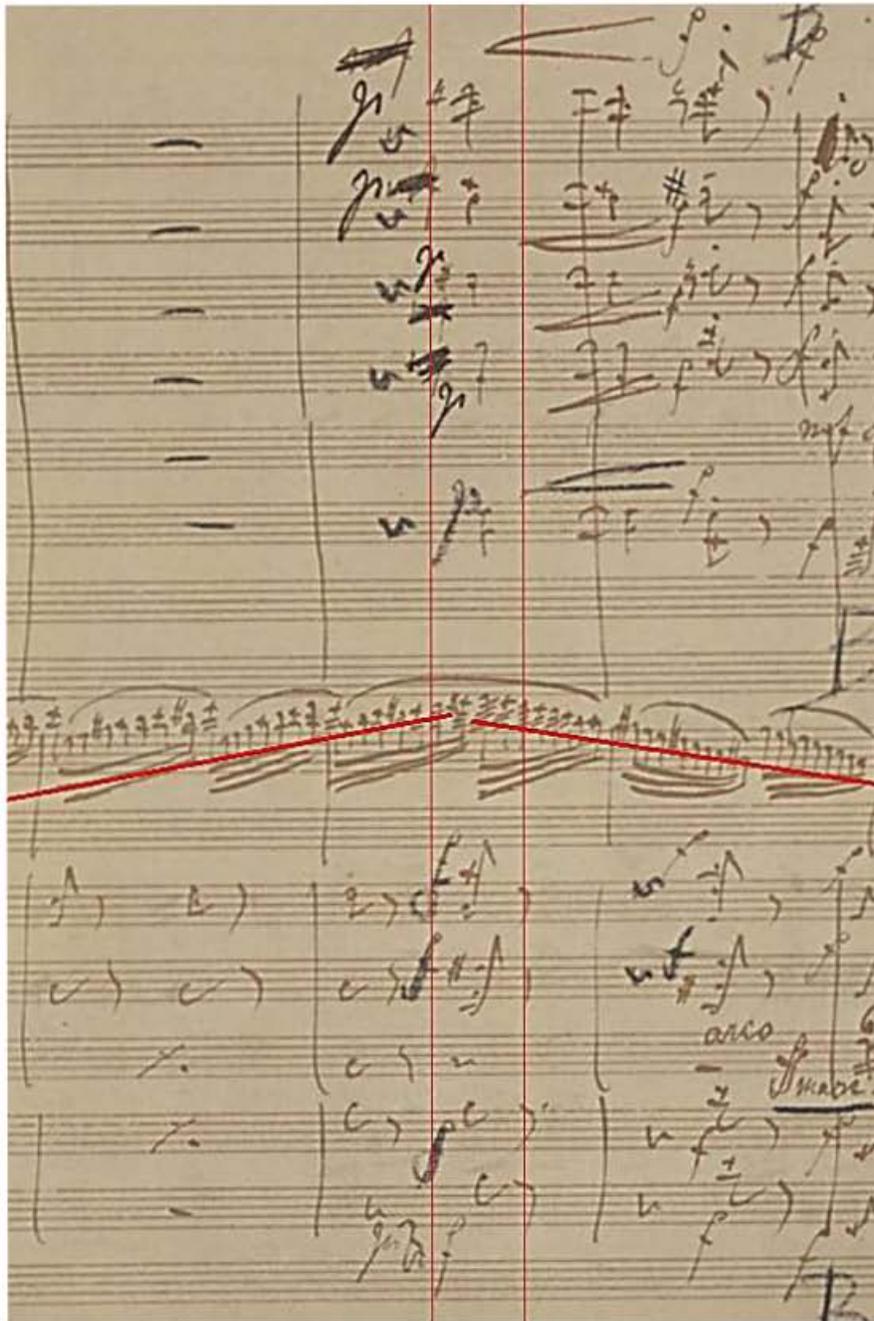
A': Sección orquestal de 8 compases.

C: Primer sección desarrollada. 3 partes.

1: del C. 35 al C. 48. Tiene como objetivo disminuir la densidad de la textura e iniciar la primer gran sección del solista. La orquesta se reduce a la sección de cuerdas con indicación *leggero* y *piano*, marcando el primer tiempo y su anacrusa del tiempo anterior, como se ha hecho desde el inicio del movimiento. También se produce una modulación de Re Mayor a Mi Mayor. El solista hace arpeggios, también de carácter anacrúsico, en esta sección. Para el compás 43 el ritmo del acompañamiento ha cambiado, pero no pierde su carácter rítmico.



2: del C. 49 al C. 56. Sección de escalas virtuosas en el solista. La escala base es Mi mayor. Las cuerdas siguen acompañando esta sección y no es sino hasta el segundo tiempo del C. 55, en el momento en el que la escala alcanza su punto más álgido, cuando intervienen los alientos para marcar el clímax y conclusión de esta sección. Cabe señalar que el acompañamiento está restringido a marcar los tiempos fuertes.



3: del C. 57 al C. 92. Son 2 arcos melódicos de 8 compases cada uno, con frases de 4, división clásica de las melodías, las líneas mantienen el carácter anacrúsico del movimiento que es acentuado por el uso del ritmo trocaico.

La orquestación es un poco más espesa, en el primer arco melódico, los fagotes llevan un contra canto doblado por los chelos y contrabajos, mientras que las otras cuerdas mantienen la base armónica que permite al solista ascender y descender en este arco elaborado en Mi.

En el segundo arco, C. 65 al C. 72, la orquesta le deja más espacio al solista para resaltar, la base del acompañamiento es la sección de cuerdas.

Todo esto es presentado nuevamente por la orquesta en los compases siguientes.

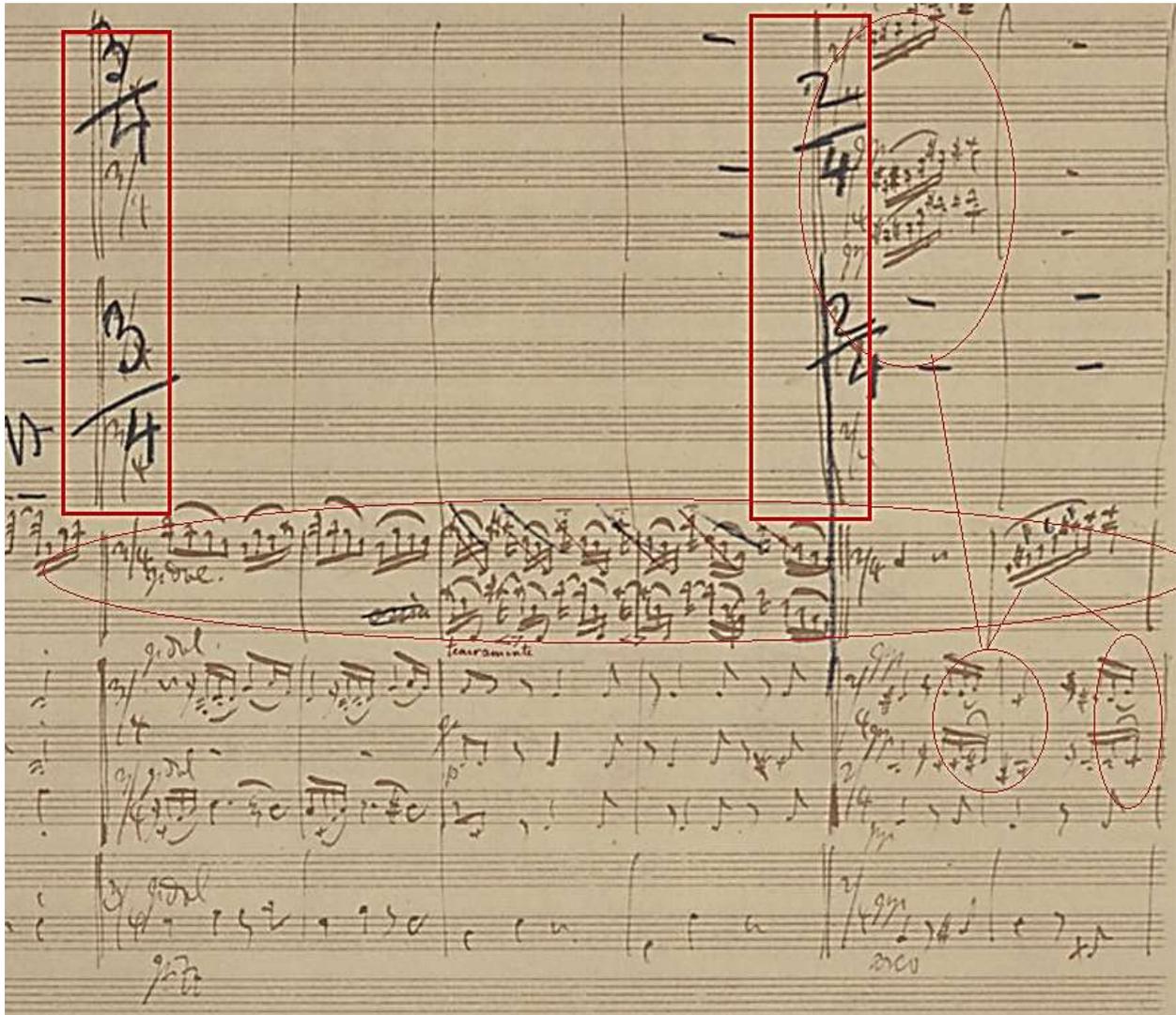


A'': Presenta el mismo tratamiento que en el principio del movimiento, sólo que esta vez la terminación nos lleva a Sol Mayor.

D: Segunda sección desarrollada. Sol Mayor. Sección CENTRAL, de Arpeggios y del 3/4 | 2/4.

1: del C. 108 al C. 119. Arpeggios. Sección similar a la primera de la letra C (ver compases 35 al 48) Tiene como propósito fijar la nueva tonalidad y disminuir la densidad orquestal. Presenta el principio de 3 repeticiones para resolver a otro motivo (compases 118 al 120). También tiene el mismo principio rítmico en la orquestación sobre acentuar la anacrusa al primer tiempo. Puede dividirse en 2 secciones. La primera con los arpeggios ascendentes del C. 108 al C. 111, y la segunda con las olas de arpeggios en los compases siguientes.

2: del C. 120 al C. 142, o la sección del 3/4 | 2/4. Puedo asegurar que hasta este momento del movimiento, esta es la parte más melódica, además de que es la parte CENTRAL. Nuevamente la fórmula temática es compartida por varios instrumentos. También presenta cambios modales.

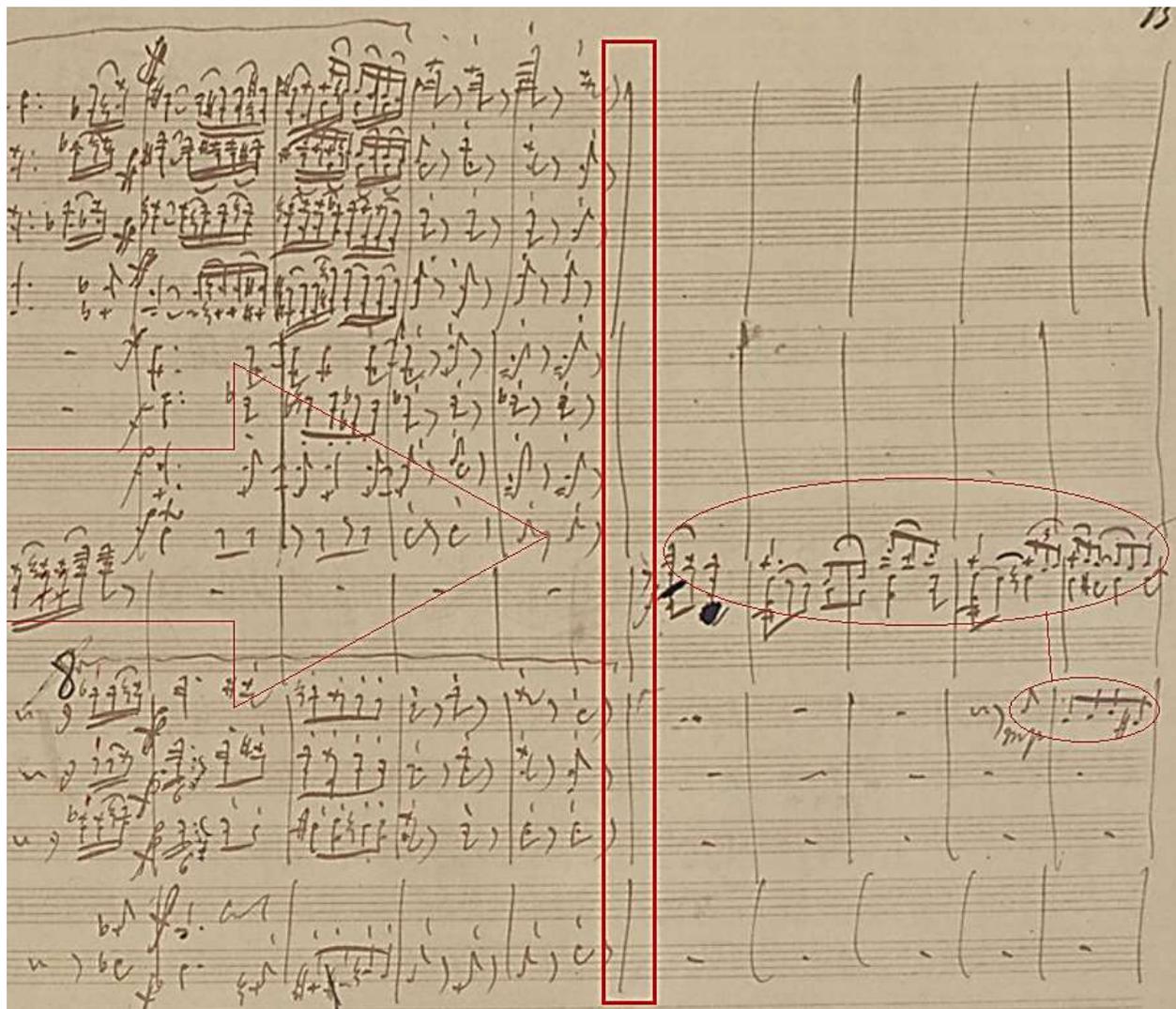


C': Regresa al 2/4, la tonalidad central es Re Mayor. Esta re exposición temática nos hace pensar en considerar este movimiento una forma Rondó Sonata. En esta ocasión la sección C sólo presenta los temas 2 y 3, con el mismo tratamiento con el que se hizo al principio.

De aquí en adelante, el tratamiento temático es similar a como se hizo al principio, sólo que es una re exposición invertida.

E: o Cadenza acompañada.

En la sección anterior hay una transición que nos lleva a un gran Tutti que va del compás 218 al 221 en movimientos opuestos (los bajos suben, los agudos bajan) y nos llevan a esta cadencia rota, como se hizo en el primer movimiento, sólo que en esta ocasión no hay una fermata que nos indique el inicio de esta Cadenza, simplemente un corte que cambia bruscamente el gran Tutti con cadencia rota al violín solo que presenta acordes.



Cuatro compases aparece el violín solo, en modo polifónico, manteniendo siempre el carácter anacrúsico de la obra, poco a poco se van integrando las demás voces de las cuerdas y los alientos madera, creando una especie de tejido en donde sobresale la presencia del solista con arpeggios de carácter virtuoso mientras algunos otros instrumentos mantienen el pulso y la armonía.

En el compás 247 inicia el movimiento ondulatorio, de ascenso y descenso, también permanece la idea de las 3 repeticiones para llegar al lugar de desarrollo temático, finalmente en los compases 264 y 265 se presentan las fermatas que indican el final de la Cadenza y el inicio de la coda.

Coda: Poco più presto; del compás 267 al 347.

Mantiene el carácter anacrúsico, se sirve del ritmo Peón como base, además del primer motivo rítmico melódico presentado en este movimiento.

La podemos dividir en 3 secciones.

1: del C. 267 al C. 291. Mantiene la tonalidad original, desarrolla una variante del tema inicial, podemos decir que es una sección introductoria basada en el primer tema.

2: del C. 292 al C. 326. Sección virtuosa de arpeggios en el violín solista mientras las otras voces tienen una dirección melódica por movimiento contrario, presenta material que sugiere ser una elaboración del material de la tercer sección de la C.

3: del C. 327 al C. 347. Tiene como función el re afirmar la tonalidad original de Re Mayor. El movimiento solista-orquesta se opone al presentar la orquesta descensos y el solista ascensos, no es hasta el compás 335 que el movimiento general es ascendente hasta la primer nota del compás 339 donde el solista presenta su nota más alta. A partir de ahí, hay un descenso que dura 4 compases que nos lleva a los 4 últimos compases, dos de ellos son del violín solista y los dos últimos son en Tutti, matiz forte, con el acorde de Re Mayor.

4.4 Sugerencias técnicas e interpretativas.

El concierto de Brahms es una obra muy técnica en donde la técnica no debe ser el centro de atención, sino la música.

En mi experiencia este concierto no es de fácil acceso violinístico, ya que a diferencia de los conciertos de Sibelius, Wieniawsky, Lalo y Beethoven, entre otros, no encontré una escuela violinística que salga a la vista y de la cual uno pueda tomar ese gancho. Es por esto que recomiendo un extensivo y profundo estudio de escalas, Zanetti, Flesch, Sevcik, así como de Etudes, como Dont, Rode, Paganini, Gaviniés, sin dejar de lado las obras de Bach e Ysaye. En breve, hay que estar, técnicamente hablando, lo mejor preparados, todo esto para no perder tanto tiempo en resolver los problemas de arpeggios, limpieza sonora, vibrato y proyección sonora.

Musicalmente hablando, recomiendo sumergirse no sólo en la obra del compositor, sino hacer uso de la música de sus contemporáneos y sus predecesores para formar un amplio criterio musical que permita, como lo hizo el compositor, conservar la tradición interpretativa e innovar, también recomiendo revisar la mayor cantidad de música gitana y húngara a la que el intérprete tenga alcance, además de servirse del propio folklore de su región de origen, todo esto para poder hacer una síntesis sonora que permita una interpretación más amplia y propia.

Es muy importante, a la hora de hacer la música, de no olvidar el análisis temático, estructural e histórico de la obra.

Conclusiones.

Hay que recordar que en las humildes notas hay vida y que nosotros somos quienes comunicamos esa vida, con la nuestra.

Estos años de estudio, de vida, que ahora me llevan a crear este escrito me han permitido formar un criterio sobre la expresión musical; este trabajo que ahora tiene en sus manos, junto con los conocimientos adquiridos en los cursos de esta licenciatura, me incitaron a realizar interpretaciones integrales de las partituras para poder generar música que llegue al alma del auditor.

Ahora entiendo que el instrumento, en mi caso el violín, es eso, un INSTRUMENTO, una herramienta, como lo es la investigación, como lo es un martillo, el fin último no es conocerlo en cada milímetro, ni tener una técnica perfecta, no es dominarlo y mostrar con una obra vacía y virtuosa cuánto poseemos a este tan aclamado instrumento, el fin último es hacer Música como Arte.

Bibliografía.

AGUIRRE LORA, María Esther (coordinadora).

Repensar las artes. Culturas, educación y cruce de itinerarios.

UNAM, México. 2011.

APPENDINI, Ida y ZAVALA, Silvio.

Historia Universal Moderna y Contemporánea.

Porrúa, México. 1996.

BROM, Juan.

Esbozo de Historia de México.

Grijalbo. México. 2000.

BURKHOLDER, J. Peter. Et al.

A History of Western Music.

W. W. Norton & Company. 8va edición. USA. 2010.

CANO MAGDALENO, Erika.

Notas al Programa.

UNAM. México. 2007.

CANO MAGDALENO, Karen.

Notas al Programa.

UNAM. México. 2011.

CHARIOT, Constantion.

Un Gargantua du violon dans une ville tout à sa mesure. Les séjours d'Eugène Ysaÿe à Nancy, 1896-1908.

Académie de Stanislas, Nancy, France. Febrero 2004.

CURTY, Andrey.

A Pedagogical approach to Eugène Ysaÿe 's Six Sonatas for Solo Violin, Op. 27.

University of Georgia. USA. 2003

DAUPHANT, Christine. (Dirección Editorial.)

Le Petit Larousse de L'Histoire du Monde en 7600 grandes dates.

Larousse. 2011.

FARTHING, Stephen. (director)

Tout sur l'art. Panorama des mouvements et des chefs d'oeuvre.

Éditions Flammarion. Paris, Francia. 2010.

FLORES, José Gerardo.

The Violin Concerto and the Second Symphony by Johannes Brahms: musical resemblances as a result of the proximity in their dates of composition.

University of Arizona. 2006.

GARCIA CORTES, Fernando. (director)

Historia de México.

Santillana. México. 2001

LESTER, Joel.

Bach's Works for Solo Violin. Style, Structure, Performance.

Oxford University Press. USA. 2003.

PHELAN, Vincent J.

An Analysis of the First Movement of the Concerto for Violin and Orchestra, op. 27 by Johannes Brahms: Applications in Performance.

University of Cincinnati. 2006

SOLOMON, Larry.

Bach's Chaconne in D minor for solo violin. An application through analysis. Music Theory and Performance.

<http://solomonsmusic.net>, 2002.

SWAFFORD, Jan.

Johannes Brahms. A Biography.

Vintage books. New York, 1999.

WANG, Yu-Chi.

A Survey of the unaccompanied violin repertoire, centering on works by J. S. Bach and Eugène Ysaÿe.

University of Maryland. USA. 2005.

YOUNG, Jae Lee.

An Analysis of the Violin Concerto of Johannes Brahms.

University of Washington. 2001

Anexos.

Anexo 1

Programa.

De la Partita II BWV 1004 para violín solo en Re menor.

J. S. Bach.

- Chacona.

(1685-1750)

Sonata 3 "Ballade" Op. 27 à Georges Enesco
para violín solo en Mi mayor.

Éugène Ysaÿe.

(1858-1931)

Intermedio.

Bagatela de la Luna llena para violín y piano.

Hugo Rosales Cruz.

-Lento.

(1956-)

Concierto Op.77 a Joseph Joachim
para violín y orquesta en Re mayor.

Johannes Brahms.

(1822-1897)

- Allegro non troppo.

- Adagio.

- Allegro giocoso, ma non troppo vivace – Poco più presto.

Raúl Jonathan Cano Magdaleno.

Violín.

Rebeca Lluveras Matos.

Piano.

La música es vida, el contexto histórico y socio-cultural de cada compositor, así como también, el estilo de vida que lo rodea, tanto física como mentalmente, se ven reflejados en las obras de su autoría; el presente, pasado y futuro predeterminan nuestro propio entendimiento de la música.

A veces, nosotros los humildes servidores de la música, olvidamos que lo intangible, lo que vive, lo que se siente, no está en la partitura, no existe en las notas que se reproducen fielmente, no existe en la perfecta técnica o en el bello sonido, en el virtuosismo. Incluso hemos quienes olvidamos los matices de la vida, los colores, los estilos, las formas, olvidamos que toda técnica y conocimiento teórico están al servicio de la MUSICA.

Chacona de la Partita II BWV 1004.

Johann Sebastian Bach.

El ciclo de violín solo de Bach comprende tres Sonatas y tres Partitas, dando un total de 32 movimientos; fueron compuestas durante su estancia en Cöthen, en su periodo de madurez, aproximadamente en 1720, sin embargo, *fueron publicadas hasta 1802*

Se diferencian entre sí debido a que las Sonatas siguen la estructura de la sonata de iglesia, es decir, tienen cuatro movimientos en el mismo orden: movimiento lento tipo preludio-fuga-movimiento lento-movimiento rápido. Las Partitas, por otro lado, siguen la estructura de la sonata de cámara, por lo general, son series de danzas, cada una con una combinación única, y aunque incluyen muchos movimientos con nombre de danzas, fueron difícilmente diseñadas para bailar. Los ritmos y las frases son más complejos que los que se utilizaban para bailar.

La Partita II BWV 1004 en Re menor, fue formada con una secuencia estándar de danzas: Allemande, Courante, Sarabande, Giga y Chacona, siendo este último movimiento el más largo de todos. Considerada por mucho tiempo como una obra maestra, el último movimiento de la Partita BWV 1004 nos revela mucho del conocimiento que tenía su autor, sobre el violín, sobre los diferentes estilos compositivos, el italiano en este caso, y sobre la misma técnica de composición.

Bach creó esta obra con dos notables retos, el primero es el tamaño monumental de la obra, y el segundo es la inexistencia de contrastes tonales, además de que la escribió para violín solo. Estas características también separan a La Chacona de las demás creaciones de Bach.

Ferdinand David (1810-1879) fue quien por primera vez presentó en público esta obra, la más famosa de todo el repertorio para violín solo. La primera presentación fue en Febrero de 1840, en Leipzig, irónicamente Robert Schumann tocó el acompañamiento de piano en la première de estas obras. La crítica del concierto (citada en Yu-Chi Wang) del *Allegmenie Musikalische Zeitung* (Periódico General Musical) reporta:

A Chaconne in D minor for violin solo by Sebastian Bach, which Concertmaster David performed absolutely beautifully, stirred the most interest on this evening, however... (the passages performed) were very difficult, containing almost all violinistic devices possible, and one sees with some surprise that most things which modern virtuosi attend in order to excite and to amaze the public were in reality invented long ago, actually that violin playing in Bach's time already had reached an astonishing height... Indeed, we might maintain that the finished performance of such pieces as this Chaconne actually would involve a far greater mastery of playing and far more competent artistry than the performance of many, even the most, of the most famous modern virtuoso pieces.

Sonata Op. 27 # 3 "Ballade".

Eugene Ysaÿe.

Eugène Ysaÿe abandonó la antigua manera de tocar el violín de Sarasate y Auer por una que combinaba una técnica rigurosa y un sonido fuerte con una libertad creativa por parte del intérprete, fue para sus contemporáneos un ejemplo de absoluta devoción a su arte, su gran sonido, su técnica, la variedad de su vibrato y su interpretación fueron cautivadoras,

Ysaÿe no sólo hizo una síntesis de la escuela violinística Franco-Belga sino que también colaboró con la creación de una técnica moderna del violín, necesaria para interpretar la música nueva; sumando a esto su personalidad llena de generosidad, su solidaridad hacia los otros músicos y su gran apetito por la vida, Ysaÿe queda para la historia como uno de los más grandes músicos de todos los tiempos.

Dedicó cada una de sus sonatas grandes violinistas, sus contemporáneos en la mayoría, teniendo en cuenta el estilo violinístico de cada uno de ellos; sobre esto su hijo Antoine nos dice:

"La dedicación de una composición podría asumir una importancia histórica. Quisiéramos, por eso, que los violinistas que interpretaran estas sonatas maestras en público, las mencionaran por el nombre del artista a quien fue dedicada, de la misma manera en la que uno dice "La Sonata Kreutzer". Sería como hacer un homenaje a sus predecesores y a aquellos que dieron su vida por la música: LOS INTERPRETES, muy seguido olvidados por los musicólogos."

El Op. 27 y el 28, es decir, las sonatas para violín y la de chelo, fueron escritas a su regreso de los Estados Unidos, de estas obras, la Op. 27 N°3 "Ballade" à Georges Enesco, destaca por estar compuesta en un sólo movimiento, de carácter muy romántico y expresivo. El compositor relata que al hacerla "Dejé ir a mi imaginación. La memoria de mi amistad y

admiración por Georges Enesco y las presentaciones que tuvimos juntos en la casa de la Reina Carmen Sylva hicieron el resto”.

Bagatela de la Luna Llena.

Hugo Rosales Cruz.

Obra ganadora del Premio de la Dirección de Enseñanza Artística del Ministerio de Cultura de Cuba en el año de 1987, Bagatela de la luna llena es un desplazamiento a base de poliacordes disueltos y armonías superpuestas que buscan expresar la atmósfera contenida en el paisaje caribeño de la luna llena. Esta obra fue presentada bajo el seudónimo *la más alta expresión del sonido es la poética musical*, y editada por la Editora Musical de Cuba en su serie de Contemporáneos. Fue estrenada en 1987 en La Habana, con Pedro Meneses a la flauta y Marta Laens al piano. (Juan Arturo Brennan. Notas del disco Solos Dúos)

Sobre la obra el Maestro Rosales nos habla; La Bagatela de la Luna Llena pertenece al ciclo de composiciones dedicadas a los Duendes. El Güije es el Duende de la Luna Llena, quien se cansa de hacer travesuras, ve la luna llena, ve la estela blanca que forma la luna llena sobre un mar quieto, piensa que es un camino blanco que puede seguir para llegar a ese hoyo, y se pregunta, qué habrá del otro lado de ese hoyo, Se queda con la imaginación de una poética, descansando de esas travesuras, y así termina la obra. En México, fue estrenada por el violinista Cuauhtémoc Rivera.

El concierto para violín y orquesta Op. 77

Johannes Brahms.

El concierto para violín y orquesta Op. 77 en Re mayor es uno de los conciertos más tocados en el mundo, forma parte del repertorio estándar de los concursos de violín y es una cúspide técnica y musical en la literatura violinística.

Fue estrenado en Leipzig el día de Año Nuevo de 1879 por Joseph Joachim a quien fuera dedicada la obra y cuya cadenza es la que tradicionalmente acompaña al concierto, amigo del compositor y gran violinista de todos los tiempos.

Originalmente fue planeado para poseer cuatro movimientos, como un concierto sinfónico y no como una obra virtuosa. Este concierto fue escrito en el mismo periodo que la segunda sinfonía, comparten la tonalidad y el compás de 3/4 en el primer movimiento, así como el estilo zingarese en el último movimiento.

El concierto presenta una estructura clásica, con los 3 movimientos usuales (rápido-lento-rápido) siendo el primero una Forma Sonata, el segundo una forma Lied y el tercero un Rondó Sonata. En el estreno fue presentado junto con el concierto de Beethoven, con quien no sólo comparte la tonalidad, sino algunas características compositivas como el uso de los

timbales. Fuera de la gran orquestación y magnificación de las estructuras, Brahms nos presenta una obra con tintes del folklore húngaro, como lo es el tema del tercer movimiento, así como un inusual (hasta el momento) solo del oboe en el segundo movimiento.

Raúl Jonathan Cano Magdaleno.

Ganador del Prix de la Mairie de la Principauté de Monaco en 2012, obtiene su Diplôme d'Études Musicales en Violon con la mención Bien à l'unanimité de la Académie de Musique et Théâtre Prince Rainier III de Monaco en el mismo año. En 2006 fue ganador del Concurso Interpreparatoriano de Música en la Modalidad Instrucción fuera de la ENP y en 2010 fue seleccionado como el mejor estudiante de la Escuela Nacional de Música para representarla en la Cápsula del Tiempo de la UNAM. Ha sido becario del programa PRONABES y de la Fondation Turquoise.

Se ha presentado como solista con el Ensemble de Musique Ancienne de l'Académie de Musique de Monaco y con la Orquesta Sinfonietta de la Escuela Nacional de Música; participó como violinista en la Orchestre des Jeunes de la Méditerranée y el ensemble Les Solistes de Monte Carlo. Ha sido concertino de la Orquesta Filarmónica de las Artes y de la Orquesta Filarmónica de Texcoco, fue integrante de la Orquesta Típica de la Ciudad de México y actualmente es violinista en la Orquesta Filarmónica de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Se ha producido dentro de los más grandes recintos de la Ciudad de México y la República Mexicana así como en el Principado de Mónaco y la Costa Azul de Francia, de entre ellos destacan la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes, el MUNAL, el Centro Cultural Quinta Gameros de Chihuahua, el Teatro Juárez de Durango, el Teatro Apollon de Niza, la Salle du Canton en Monaco y el Grand Théâtre de Provence en Aix-en-Provence.

Anexo 2

P.18. THE VIOLIN CONCERTO AND THE SECOND SYMPHONY BY JOHANNES BRAHMS: MUSICAL RESEMBLANCES AS A RESULT OF THE PROXIMITY IN THEIR DATES OF COMPOSITION by José Gerardo Flores. University of Arizona. 2006.

The 2/4 meter sections of the third movements in the Violin Concerto and the Second Symphony have the *alla Zingarese* spirit, sometimes called the *style hongrois*.

The translations of these terms are different. *Alla Zingarese* means in the "Gypsy Manner" (term mostly associated with the violin virtuosos of the 19th century). *Style hongrois* is translated in the "Hungarian Manner." However, both terms are used interchangeably. Some authors refer to "Bohemian" to describe the same compositional style. Jonathan Bellman in his book *The Style Hongrois in the Music of Western Europe* defines the term with more precision: "The *style hongrois* (literally, "Hungarian style") refers to the specific musical language used by Western composers from the mid-eighteenth to the twentieth centuries to evoke the performance of Hungarian Gypsies...*style hongrois* has long meant the Hungarian-Gypsy writing of Haydn, Schubert, Litz, [Brahms], and others[.]"

J. S. Bach.

Chacona.

Sci Solo.

Violino
solo
Basso
accompagnato.

Libro Primo.

Da

Joh. Seb. Bach.
composto.



Allegretto

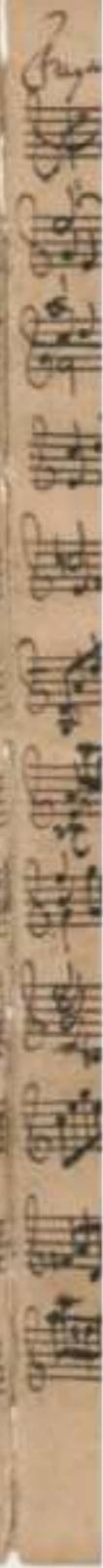
This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is written in black ink and consists of approximately 12 staves. The notation includes various note values, rests, and clefs, characteristic of an 18th or 19th-century manuscript. The paper shows signs of wear, including some staining and a slightly irregular edge. The handwriting is clear and legible, though the ink has darkened with age. The overall appearance is that of a well-preserved historical musical document.







Sonata 3^{da} a Violino solo recata da...



Éugène Ysaÿe.

Ballade Op. 27

SIX SONATES
POUR VIOLON SEUL



*A Paul Tinet. - Digne fils
de son génial père, et
l'auréole d'un musicien
et virtuose belge, avec
ses sentiments d'amitié
et d'admiration pour
son œuvre et critique.*

E. Ysaÿe
Bruxelles, 23 Fev.
1927.

EUGÈNE YSAÏE

Op. 27



Editions Ysaÿe
(Antoine YSAÏE)
BRUXELLES
10, Rue Fourmois

Tous droits d'exécution, de traduction et de reproduction réservés
pour tout pays, y compris la Suède, la Norvège et le Danemark.

Copyright MCMXXVII by A. YSAÏE.

Mus 4277 C

Il a été tiré de cette édition :

10 exemplaires, hors commerce, sur papier Impérial du Japon,
destinés à Sa Majesté la Reine Elisabeth de Belgique, à l'auteur
et à ses amis. Tous signés et numérotés à la presse.

300 exemplaires sur papier Alfa, numérotés de 11 à 310.

Exemplaire N° 10198

SONATE N° 3.

E. YSAÏE
Op 27 N° 3

BALLADE.

Lento molto sostenuto.
In modo di recitativo.

p *poco string* *cresc.* *sf*
pp *f* *dim.* *p*
molto cresc. *ff* *sempre forte* *ten. f*
pp *f* *p*

Molto moderato quasi lento.

p *cresc.*
ten. f *f* *p* *animandosi* *poco a poco accel.*
f *sempre cresc.* *ff*
rubato *ff rit.*

All' in Tempo giusto e con bravura. M. M. . 426.

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *mf*. The second staff includes a *3* (triple) marking. The third staff features a *4* (quadruple) marking. The fourth staff has a *3* marking. The fifth staff is marked *of express.*. The sixth staff includes a *p* marking and a *cresc.* marking. The seventh staff has a *3* marking. The eighth staff is marked *rit.* and *a Tempo.*. The ninth staff has a *3* marking. The tenth staff is marked *sempre f*. The music is characterized by intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulations such as slurs and accents.

calmo
dolce
p
sempre dolce
cresc.
dim.
lento
cedez
Poco meno
p
espress.

The musical score consists of ten staves of music. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first staff is marked *calmo* and *dolce*, starting with a *p* dynamic. The second and third staves continue the melodic line with *sempre dolce*. The fourth staff features a *cresc.* marking and a *f* dynamic. The fifth staff has a *dim.* marking. The sixth staff is marked *lento*. The seventh staff has a *cedez* marking. The eighth staff is marked *Poco meno* and *p*. The ninth and tenth staves continue the piece with *espress.* dynamics. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Musical score consisting of ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include:

- Staff 1: *cresc.*, *f*
- Staff 3: *ff*, *loco*
- Staff 4: *V. dulce con express.*, *p*
- Staff 5: *Poco meno e grazioso*
- Staff 6: *calando*, *Lent*, *din.*
- Staff 7: *a Tempo*, *calme*, *p grazioso*
- Staff 10: *cédex*

The musical score consists of eight staves of music, likely for a violin or flute. The notation includes various slurs, accents, and dynamic markings. The first staff begins with a *U* marking. The second staff features *cruc.* and *mf* markings. The third staff has *cruc.* and *f* markings. The fourth staff includes *cruc.*, *ff*, and *loco* markings. The fifth staff contains *rit.* and *a Tempo 1^o* markings. The sixth staff has *V* markings. The seventh staff has *V* markings. The eighth staff includes *V* and *cédez* markings.

Tempo poco più vivo e ben marcato.

Poco a poco slargando -

Hugo Rosales.
Bagatela de la Luna Llena.

BAGATELA DE LA LUNA LLENA

HUGO ROSALES CRUZ

Lento

Do

f *p*

ff *pp*

f *p*

lento **Lento (Rubato)** *rit*

rall

Lento (Rubato)

Pno.

Sc.

2

24

Pno.

26

Pno.

28

Pno.

rall - - - - rit

30 *mf*

Pno. *mf*

32 *mf*

Pno. *mf*

34 *rall* *rit*

Pno. (rit.)

3

Musical score for piano (Pno.) covering measures 36 to 39. The score is written in treble and bass clefs. Measure 36 is marked with a forte *f* dynamic. The music features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A first ending bracket labeled *1^{sta}* spans measures 36 through 39. A *8^{va}* marking with a dashed line indicates an octave shift in the right hand.

Musical score for piano (Pno.) covering measures 38 to 40. The score is written in treble and bass clefs. Measure 38 is marked with a forte *f* dynamic. The music features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A first ending bracket labeled *1^{sta}* spans measures 38 through 40. A *8^{va}* marking with a dashed line indicates an octave shift in the right hand. The piece concludes with a *rit* (ritardando) marking and a fermata over the final notes.

Musical score for piano (Pno.) covering measures 40 to 43. The score is written in treble and bass clefs. Measure 40 is marked with a forte *f* dynamic. The music features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A first ending bracket labeled *1^{sta}* spans measures 40 through 43. A *8^{va}* marking with a dashed line indicates an octave shift in the right hand.

Piano score for measures 41-44. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal line enters in measure 42 with the instruction "poco mas".

41

41

8va

f

poco mas

poco mas

Reo

Piano score for measures 43-44. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part continues with eighth-note accompaniment. The vocal line continues with the instruction "poco mas".

43

8va

43

Reo

Piano score for measures 45-46. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part continues with eighth-note accompaniment. The vocal line continues with the instruction "poco mas".

45

8va

45

Reo

Pno.

47 *mf*

48

Pno.

49

50

Pno.

51

52 *rall rit*

53 A Tempo

Piano score for measures 53 and 54. The music is in 12/8 time and marked 'A Tempo'. The right hand features a melodic line with a crescendo hairpin and a fermata over the final measure. The left hand provides a rhythmic accompaniment with a similar crescendo hairpin. A 'Cres.' marking is placed below the left hand staff.

55

Piano score for measures 55 and 56. The right hand continues the melodic line with a fermata. The left hand features a series of chords with a crescendo hairpin. A 'Cres.' marking is placed below the left hand staff.

57

Piano score for measures 57 and 58. The right hand continues the melodic line with a fermata. The left hand features a series of chords with a crescendo hairpin. A 'Cres.' marking is placed below the left hand staff.

The musical score is divided into three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano part is labeled "Pno." on the left.

- System 1 (Measures 19-20):** The vocal line starts at measure 19 with a melodic phrase. It includes markings for "rall" (rallentando) and "rit" (ritardando). The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands, with a "(rit.)" marking in the right hand.
- System 2 (Measures 61-63):** The vocal line continues with a melodic phrase. It includes markings for "mf" (mezzo-forte), "rall rit", and "p" (piano). The piano accompaniment features chords and moving lines, with a "(rit.)" marking in the right hand.
- System 3 (Measures 64-66):** The vocal line continues with a melodic phrase. It includes a marking for "f" (forte). The piano accompaniment features chords and moving lines in both hands.

Piano score for measures 67-69. The score is in 3/8 time and consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 67 features a melody in the treble staff with a dynamic marking of *mf*. The grand staff accompaniment also starts with *mf*. Measure 68 continues the melody and accompaniment. Measure 69 shows the melody ending with a fermata and a dynamic marking of *p* (rit.). The accompaniment ends with a dynamic marking of *p* rall (rit.). There are markings for *8vb* in the bass line of measures 68 and 69.

Piano score for measures 70-71. The score is in 3/8 time and consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 70 features a melody in the treble staff with a dynamic marking of *mf*. The grand staff accompaniment also starts with *mf*. Measure 71 continues the melody and accompaniment. There are markings for *8va* in the bass line of measures 70 and 71.

Piano score for measures 72-73. The score is in 3/8 time and consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 72 features a melody in the treble staff with a dynamic marking of *mf*. The grand staff accompaniment also starts with *mf*. Measure 73 continues the melody and accompaniment. There are markings for *8va* in the bass line of measures 72 and 73.

75

Pno.

Ces.

76

rall rit

Pno.

rall rit

Ces.

78

Pno.

Ces.

79

Piano score for measures 79-81. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff contains a whole rest. The grand staff contains a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. A slur covers measures 79 and 80. A fermata is placed over measure 81. The word 'Cello' is written below the bass line.

80

Piano score for measures 80-82. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff contains a melodic line with a slur over measures 80 and 81, and a fermata over measure 82. The grand staff contains a bass line with a slur over measures 80 and 81, and a fermata over measure 82. The word 'Cello' is written below the bass line.

82

Piano score for measures 82-84. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff contains a whole rest. The grand staff contains a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. A slur covers measures 82 and 83. A fermata is placed over measure 84. The word 'Cello' is written below the bass line.

83

rall rit

rall *mf* rit

Pno.

85

f rall rit

f rall rit

Pno.

87

pp

Pno.

Johannes Brahms.
Concierto para Violín Op. 77

Allegretto scherzoso. *Andante.* 1

The first system of the manuscript contains ten staves of music. The top two staves are for strings (Violini I and II), with dynamic markings of *p* and *pp*. The next four staves are for woodwinds (Flauto, Oboe, Clarinetto, and Fagotto), with dynamic markings of *mf* and *pp*. The bottom two staves are for the keyboard (Cembalo and Fagotto/Clavicembalo), with dynamic markings of *pp* and *f*. The music is written in a cursive hand with various notes, rests, and articulation marks.

2.

The second system of the manuscript contains ten staves of music. The top two staves are for strings (Violini I and II), with dynamic markings of *f* and *ff*. The next four staves are for woodwinds (Flauto, Oboe, Clarinetto, and Fagotto), with dynamic markings of *f* and *ff*. The bottom two staves are for the keyboard (Cembalo and Fagotto/Clavicembalo), with dynamic markings of *f* and *ff*. The music is written in a cursive hand with various notes, rests, and articulation marks.

Handwritten musical score on aged paper, page 3. The score is written in black ink and consists of two systems of staves. The first system has four staves, and the second system has three staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. There are some markings above the staves, possibly indicating dynamics or performance instructions. The paper shows signs of age, including discoloration and some wear.

Handwritten musical score on aged paper, page 131. The score is written in black ink and consists of two systems of staves. The first system has four staves, and the second system has three staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. There are some markings above the staves, possibly indicating dynamics or performance instructions. The paper shows signs of age, including discoloration and some wear.

Handwritten musical score on aged paper, page 5. The score is written on five staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music features various notes, rests, and dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). There are also some handwritten annotations and a large double bar line with repeat dots. The paper shows signs of age, including yellowing and some staining.

Handwritten musical score on aged paper, page 6. The score is written on five staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music features various notes, rests, and dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). There are also some handwritten annotations and a large double bar line with repeat dots. The paper shows signs of age, including yellowing and some staining.

Handwritten musical score on aged paper, page 7. The score is organized into two systems, each marked with a large 'B' at the beginning.

The first system consists of three staves. The top staff contains rhythmic notation with various note values and rests. The middle and bottom staves contain vocal lines with lyrics written below the notes. Dynamic markings such as *f* (forte) and *ff* (fortissimo) are present. The system concludes with a double bar line and a large 'B'.

The second system also consists of three staves. The top staff features more complex rhythmic notation, including sixteenth and thirty-second notes. The middle and bottom staves continue the vocal lines with lyrics. Dynamic markings include *ff* and *all.* (allegro). The system ends with a double bar line and a large 'B'.

Small handwritten numbers '7' and '60' are visible in the upper right and lower right corners of the page, respectively.

Handwritten musical score on aged paper, page 133. The score is organized into two systems.

The first system consists of four staves. The top two staves contain rhythmic notation. The bottom two staves contain vocal lines with lyrics. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) and *ff* (fortissimo). The system concludes with a double bar line.

The second system consists of four staves. The top two staves contain rhythmic notation. The bottom two staves contain vocal lines with lyrics. Dynamic markings include *ff* and *pp*. The system concludes with a double bar line.

A large handwritten '8' is visible in the upper left corner of the page.

9

Handwritten musical score for page 9. The score consists of several staves. The top staff is a grand staff with two treble clefs. Below it are staves for strings, with labels on the left: *Violini*, *Viola*, *Violoncelli*, and *Bassi*. The string parts are marked with *ff* (fortissimo) and *cresc.* (crescendo). There are also staves for woodwinds and brass, with various notes and rests. The bottom of the page has a handwritten instruction: *MS a. sp. (ff) . ff . ff . in b. g. v.*

10.

by

Handwritten musical score for page 10. The score begins with a grand staff (treble and bass clefs) and is followed by several staves. The notation includes notes, rests, and dynamic markings. The page is numbered "10." in the top left corner and has the word "by" written in the top center.

Handwritten musical score on aged paper, page 11. The score is written in a system of staves. The top system consists of three staves, with the first staff containing a treble clef and a key signature of one flat. The second system consists of four staves, with the first staff containing a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score on aged paper, page 12. The score is written in a system of staves. The top system consists of three staves, with the first staff containing a treble clef and a key signature of one flat. The second system consists of four staves, with the first staff containing a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

13.

Handwritten musical score for page 13. The score consists of several staves. The top two staves are grouped with a brace on the left and contain notes and rests. The third staff is a single line with notes and rests. The fourth staff is a single line with notes and rests. The fifth staff is a single line with notes and rests. The sixth staff is a single line with notes and rests. The seventh staff is a single line with notes and rests. The eighth staff is a single line with notes and rests. The ninth staff is a single line with notes and rests. The tenth staff is a single line with notes and rests. The score includes dynamic markings such as *pp* and *rit.* and various musical notations including notes, rests, and slurs.

14.

Handwritten musical score for page 14. The score consists of several staves. The top two staves are grouped with a brace on the left and contain notes and rests. The third staff is a single line with notes and rests. The fourth staff is a single line with notes and rests. The fifth staff is a single line with notes and rests. The sixth staff is a single line with notes and rests. The seventh staff is a single line with notes and rests. The eighth staff is a single line with notes and rests. The ninth staff is a single line with notes and rests. The tenth staff is a single line with notes and rests. The score includes dynamic markings such as *a tempo*, *pp*, and *X. espress.* and various musical notations including notes, rests, and slurs.

8/7

Handwritten musical score on page 17. The page contains several staves of music. The top two staves are mostly empty. The third staff contains a dense melodic line. Below it, a large bracket groups several staves, including a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The page is numbered '8/7' in the top right corner and '8' in the bottom right corner.

18

Handwritten musical score on page 18. The page contains several staves of music. The top two staves are mostly empty. The third staff contains a dense melodic line. Below it, a large bracket groups several staves, including a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The page is numbered '18' in the top left corner. At the bottom, there are performance instructions: "V-cello" and "W. Harp (tacet)". The page is numbered '138' in the bottom right corner.

Handwritten musical score on page 19. The page contains several staves of music, including a vocal line and piano accompaniment. The notation is dense and includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings. A large handwritten 'V' is visible on the left side, and the word 'Rit.' is written near the bottom. The page number '19' is in the top right corner.

Handwritten musical score on page 20. The page contains several staves of music, including a vocal line and piano accompaniment. The notation is dense and includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings. A large handwritten 'X' is visible on the right side, and the word 'Rit.' is written near the bottom. The page number '20' is in the top left corner.

21

Handwritten musical score for page 21. The score consists of two systems. The first system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The second system continues the vocal and piano parts with more complex rhythmic patterns and lyrics.

22. *dim*

Handwritten musical score for page 22. The score includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are written in German. The score is marked with dynamics such as *dim* and *rit.* and includes various musical notations like slurs and accents.

Handwritten musical score for page 23. The page contains several staves of music. The top two staves are mostly empty. The third staff begins with a treble clef and contains a melodic line with notes and rests, ending with a dynamic marking of *f*. Below this are two staves of piano accompaniment, with various notes and rests. The bottom two staves also contain musical notation. Dynamic markings include *f* and *mf*. There are also some handwritten annotations and a double arrow pointing to the right on the right side of the page.

Handwritten musical score for page 24. The page contains several staves of music. The top two staves are mostly empty. The third staff begins with a treble clef and contains a melodic line with notes and rests. Below this are two staves of piano accompaniment, with various notes and rests. The bottom two staves also contain musical notation. Dynamic markings include *mf* and *p*. There is a large handwritten 'X' on the left side of the page. At the bottom right, there is a handwritten signature or name: "M. A. M. M."

Handwritten musical score on page 25. The top section consists of five staves with notes and rests. Below this is a section with more complex notation, including slurs and dynamic markings such as *f*, *mf*, and *ff*. There are also some handwritten annotations and a large 'f' symbol on the right side.

Handwritten musical score on page 26. The top section consists of five staves with notes and rests, featuring dynamic markings like *sp* and *f*. Below this is a section with more complex notation, including slurs and dynamic markings such as *f* and *mf*. There are also some handwritten annotations and a large 'f' symbol on the right side.

27.

Handwritten musical score for page 27. The page contains several systems of staves. The top system includes a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is dense, with many notes and rests. A dynamic marking of *f* (forte) is visible in the middle of the page. The bottom system also features a treble clef and a key signature of one sharp. The paper shows signs of age and wear.

28.

Handwritten musical score for page 28. The page contains several systems of staves. The notation is dense and includes various dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). There are also some handwritten annotations and markings above the staves, including what appears to be a tempo or performance instruction. The paper shows signs of age and wear.

Vols. 29.

Handwritten musical score for page 29. The page contains several staves of music. The notation is dense and includes various notes, rests, and dynamic markings. There are some annotations in red ink, including a wavy line and the word "Vols." written vertically. The score appears to be a complex orchestral or chamber work.

30.

Trombe

Handwritten musical score for page 30. The page features several staves of music. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *p* (piano). There are also some annotations in red ink, including the word "Vols." written vertically. The score appears to be a complex orchestral or chamber work.

Traspariti.

53

Violino

Violoncello

mf *f*

V.C. Basso

mf *f* *mf* *f*

Violino

Violoncello

V.C. Basso

35

Solo

Handwritten musical score for page 35. The page features a piano solo section. At the top left, there is a large bracketed section with the word "Solo" written above it. The music is written on several staves, with various notes, rests, and dynamic markings such as "p" (piano) and "ff" (fortissimo). A prominent melodic line is written in a cursive style across the middle of the page. At the bottom left, the word "Solo" is written again, with "ff" below it. On the right side, there is a vertical inscription: "op. 10. No. 1. 1831".

36.

Handwritten musical score for page 36. The page continues the piano solo section. It features several staves of music with complex rhythmic patterns, including many sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings such as "ff" and "p" are used throughout. At the bottom center, the word "Solo" is written with "ff" below it. The notation is dense and includes various ornaments and slurs.

37

g. cresc

Vcllo
Viola
Violoncello
Fagotto
Tromba

38.

Presente

Vcllo
Viola
Violoncello
Fagotto
Tromba

Handwritten musical score for page 41. The page contains several staves of music. The top two staves are mostly empty, with some faint lines. Below them is a single staff of music with a complex melodic line. Underneath that are four more staves, each with musical notation and dynamic markings such as *mp*, *mf*, *ff*, and *pp*. The notation includes notes, rests, and some slurs. The bottom staff has some rhythmic markings and notes.

HL

Handwritten musical score for page 42. The page starts with a large bracketed section containing three staves of music. Below this is a single staff of music with a complex melodic line. Underneath that are four more staves, each with musical notation and dynamic markings such as *p*, *mp*, *mf*, and *ff*. The notation includes notes, rests, and some slurs. The bottom staff has some rhythmic markings and notes. At the bottom of the page, there is a handwritten instruction in parentheses: *(Waldes Tanz)*.

Handwritten musical score on page 43. The page contains five systems of music. The first system is a grand staff with two staves. The second system has two staves, with the lower staff starting with a *rit.* marking. The third system is a single staff with a *pp* marking. The fourth system is a grand staff with two staves. The fifth system is a grand staff with two staves, featuring a *rit.* marking and the word *arco.* written below the lower staff.

Handwritten musical score on page 44. The page contains five systems of music. The first system is a grand staff with two staves, starting with a *M^o* marking. The second system has two staves, with the lower staff starting with a *rit.* marking. The third system is a single staff with a *rit.* marking. The fourth system is a grand staff with two staves, with the word *al* written below the lower staff. The fifth system is a grand staff with two staves, with the word *rit.* written below the lower staff.

Handwritten musical score on page 45. The page number "45" is written in the top right corner. The score consists of several staves of music, including a grand staff with piano and violin parts. The music is written in a cursive, handwritten style. Dynamic markings such as *mf* and *mp* are present. There are also some red annotations, including "X 11" and "mf" written in red ink. The bottom right of the page features a large, stylized signature or mark that appears to be "mf".

Handwritten musical score on page 46. The page number "46." is written in the top left corner. The score consists of several staves of music, including a grand staff with piano and violin parts. The music is written in a cursive, handwritten style. Dynamic markings such as *pp*, *p*, and *mf* are present. There are also some red annotations, including "X" and "mf" written in red ink. The word "tacet" is written in the first staff. The bottom right of the page features a large, stylized signature or mark that appears to be "mf".

Handwritten musical score on page 47. The page contains several staves of music. At the top, there are two staves with some notation and a large checkmark above them. Below these are several staves of musical notation, including a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are written in a cursive script. There are various musical markings such as *mf*, *pp*, and *ppp* throughout the score. A double bar line is visible near the bottom right of the page.

Handwritten musical score on page 48. The page contains several staves of music. At the top, there are two staves with some notation and a large checkmark above them. Below these are several staves of musical notation, including a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are written in a cursive script. There are various musical markings such as *mf*, *pp*, and *ppp* throughout the score. A double bar line is visible near the bottom right of the page.

Handwritten musical score on page 49. The page features a grand staff with two systems of staves. The first system consists of two staves, and the second system consists of four staves. The notation includes various musical symbols, including clefs, notes, rests, and dynamic markings such as *mf* and *ff*. There are several red annotations, including a large red 'ff' at the top right and another red 'ff' on the right side of the lower system. The page number '49' is written in the top right corner.

Handwritten musical score on page 50. The page features a grand staff with two systems of staves. The first system consists of two staves, and the second system consists of four staves. The notation includes various musical symbols, including clefs, notes, rests, and dynamic markings such as *mf* and *ff*. There are several red annotations, including a large red 'ff' at the top right and another red 'ff' on the right side of the lower system. The page number '50' is written in the top left corner.

51

Tutti.

Handwritten musical score for page 51. The page contains several staves of music. At the top, there is a section marked "Tutti." with a dynamic marking of *ff*. Below this, there are several staves of music, including a section labeled "Piano" and another section marked "Tutti." with a dynamic marking of *ff*. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. On the right side of the page, there are handwritten annotations, including a large bracket and the letters "WR".

52

Adagio *Tranquillo.*

Handwritten musical score for page 52. The page contains several staves of music. At the top, there is a section marked "Adagio" and "Tranquillo." with a dynamic marking of *pp*. Below this, there are several staves of music, including a section labeled "Cadenza" and another section marked "Tranquillo." with a dynamic marking of *pp*. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. On the right side of the page, there are handwritten annotations, including a large bracket and the letters "WR".

Handwritten musical score for page 53. The score includes vocal lines at the top and instrumental parts for Violin I, Viola, and Violoncello. The notation is in a cursive, handwritten style. There are various musical markings such as *al*, *pp*, and *arco*. The page number "53" is written in the top right corner.

Handwritten musical score for page 54. The score includes vocal lines at the top and instrumental parts for Violin I, Viola, and Violoncello. The notation is in a cursive, handwritten style. There are various musical markings such as *pp*, *arco*, and *percu*. The page number "54" is written in the top left corner.

