



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA,

OBRAS DE:

JOHANN SEBASTIAN BACH, LUDWIG VAN BEETHOVEN, MARIO
LAVISTA, WOLFGANG AMADEUS MOZART Y CAMILLE SAINT
SAENS.

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN MÚSICA INSTRUMENTISTA-VIOLÍN
PRESENTA
CAROLINA LILIAN SÁNCHEZ SANTIAGO**

ASESOR DEL TRABAJO ESCRITO
MAESTRO: LUIS ARIEL WALLER GONZALEZ

ASESOR PARA LA PRESENTACIÓN PÚBLICA
MAESTRO: LUIS FELIPE MERINO SPINOLA

Ciudad de México, 2017.



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.

SINODALES

PRESIDENTE

LUIS FELIPE MERINO SPINOLA

SECRETARIO

LUIS ARIEL WALLER GONZÁLEZ

VOCAL

ULISES MANUEL GÓMEZ PINZÓN

SUPLENTE

FRANCISCO JOSÉ VIESCA TREVIÑO

SUPLENTE

ELOY CAMERINO CRUZ SOTO

AGRADECIMIENTOS

A mis papás:

A ti papito, mi cornito, el mejor músico, por todas tus enseñanzas, por tus chistes, por tu alegría, por tu fuerza, por tu risa, por tu amor, por tu lucha incansable en la vida, por ponerme en este camino tan hermoso, por siempre darme ánimos, por enseñarme a amar los libros, por enseñarme a cuidar a los animales y los árboles, por siempre llevarme a la escuela, por cuidarme, por ser mi mejor maestro y el mejor papá del mundo, gracias infinitas.

A ti mi mamita chula, por tu enseñanza, por enseñarme a ser valiente, por enseñarme a ser una buena mujer, por tu fuerza, por cuidarnos, por velar por nuestros sueños, por tu risa que tanto amo, por impulsarme siempre a ser mejor, por ser un excelente ser humano, por tu bondad, por aceptar y querer a nuestros amigos, por aceptar nuestras locuras, por ser mi cómplice y de mi hermana, por ser la mejor mujer y mamá del mundo, mamita siempre gracias.

Los amo papitos.

A ti mi amor, mi compañero, Many, gracias primero a la música que nos ayudó a encontrarnos, gracias por siempre hacerme reír, por tu sonrisa, por tu risa tan encantadora y contagiosa, por tu alegría que me ayuda día a día a ser feliz, por ser paciente, por enseñarme a conocerme, porque siempre me animas, porque me alientas, por cuidarme, porque tus abrazos me dan fuerza, por todo tu, gracias de corazón, te amo tanto.

A ti Hanys, mi mejor amiga, mi mejor compañera, gracias a este camino, la música, somos lo que somos ahora, por esas horas eternas que esperamos a papá en el patio de atrás de la nacional riendo y platicando, porque deseo que siempre podamos platicar así, porque compartimos a los seres más chidos de la tierra, mis papitos. Porque a pesar de nuestros caminos siempre vamos a estar juntas. Te quietecito, Dunéchka.

A ti Isma, por ser el hermano mayor que siempre quise, te admiro por tu lucha y tu corazón, por reír conmigo, por ser el amor de mi hermana, por cuidarla y soportarla. Gracias por enseñarme tantos libros, por prestarme el libro que ahora es mi favorito "Crimen y castigo", por leerme el poema Tabaquería de Pessoa y llorar juntos, te quiero hermanito.

A mi abuelito Juanito Sánchez porque sin saberlo me dejó el mejor regalo, que me alegra el alma y me acompaña siempre a todos lados a donde voy, porque hemos conocido lugares y sentimientos juntos sin habernos conocido abue, gracias por nuestro violín.

A mi abuelita Lilia, mi ángel, por enseñarme el amor más puro, el amor por la tierra, por enseñarme a amar el mar, por enseñarme a no ser indiferente, por todas tus luchas, abue te extraño.

A mi tío Ramón Díaz, por cuidarme desde donde está, por enseñarme a reír aún en los momentos más difíciles. Gracias.

A mi tío Juan Manuel Sánchez, por ser el gran compañero de mi papá, por hablar por teléfono solo para escuchar mis chistes, espero seas muy feliz.

A mi abuelo Senén Santiago, un excelente músico, por demostrarme que se puede llegar muy lejos desde abajo luchando y estudiando, toda mi admiración musical para ti.

A mi maestro Luis Felipe Merino Spinola, por toda su paciencia, por confiar en mi muchas veces más que yo, por todos estos años que ha alumbrado mi camino con su conocimiento, porque desinteresadamente me ha regalado lo más hermoso del mundo, su cariño y su amistad. Porque muchas clases se sintió mal y aún así prefería escucharme y darme clase. Porque todo lo que soy musicalmente lo soy gracias a usted. Por todos sus consejos, por sus regaños para ser mejor, por cada hora y cada día de clase, muchas gracias maestro.

Al maestro Luis Ariel Waller González, porque siempre supo guiarme, porque siempre confió en mí y porque gracias a usted aprendí a tocar en una orquesta, por la oportunidad de brindarme su amistad y abrirme las puertas de su casa. Por ayudarme a escribir este trabajo, porque sé que aunque estaba cansado me dedicaba tiempo. Muchísimas gracias.

Al maestro Ulises Gómez Pinzón, por ser un gran amigo y un gran maestro, porque me alentó a seguir en este camino, por confiar en mí, por abrirme las puertas de su casa, porque siempre ha tenido una sonrisa para mí, por todas esas pláticas tan amenas. Gracias por siempre estar al pendiente.

Al maestro Francisco Viesca, por siempre darme ánimos, por su amistad, por su cariño y por su apoyo incondicional. Gracias maestro.

Al maestro Gerardo Guadarrama por ayudarme a confiar en mí y confiar en mí, por ayudarme a reencontrar el amor por mi violín, por su amistad y su cariño. Gracias en verdad.

A la maestra Edith Ruiz por su ayuda, su tiempo, su entusiasmo y su gran acompañamiento, muchas gracias.

A Enrique Sánchez Macías por ayudarme a crecer como músico, por siempre escucharme, porque aun sin tener lazos consanguíneos somos la mejor familia y los mejores amigos, por cuidar a Sofí, por siempre reír, te quiero tanto.

A Iván Becerril por siempre hacerme reír, por ser un gran amigo, por nunca dejarme sola, por echarme porras y ayudarme a hacer los análisis de este trabajo, gracias.

A mi familia, a mis primos, mis hermanitos, porque los recuerdo desde siempre a mi lado, por nuestra infancia hermosa, por siempre apoyarme y hacerme reír, espero este trabajo sea un aliciente. A mis tías, por siempre estar al pendiente y cuidarme, porque aun con todo somos la mejor familia.

A mis amigos, por siempre darme una sonrisa y hacerme reír.

A la Universidad Nacional Autónoma de México que ha sido siempre la luz del saber de muchos mexicanos, muchas gracias.

A mi hermosa Facultad que ha luchado por ser mejor y ha sido mi casa desde mi niñez, gracias por alumbrar mi camino.

A toda la gente que sufre por haber perdido a un hijo, a un padre, a un ser amado, porque pronto nuestro país de un vuelco y sea un lugar donde la gente sonría y no tenga miedo, que la sangre se vuelva flores, donde el llanto sea carcajadas, donde el miedo sea felicidad, la impaciencia e incertidumbre la tranquilidad de ver el mar. Por el deseo de un mundo en paz.

ÍNDICE

Agradecimientos	3
Introducción	8
Fuga de la Sonata I para violín solo, en g menor, BWV 1001 de Johann Sebastian Bach.	
I. Contexto histórico.....	10
II. La música en el barroco.....	17
III. Fuga.....	20
IV. Johann Sebastian Bach.....	22
V. El violín.....	27
VI. La Sonata No. 1 BWV 1001 para violín solo.....	29
VII. Análisis de la Fuga.....	31
VIII. Sugerencias personales para tocar la Fuga de la Sonata No. 1 BWV 1001.....	39
Sonata No. 4 en e menor KV 304 para violín y piano de Wolfgang Amadeus Mozart.	
I. El estilo clásico y la música. Contexto histórico.....	41
II. Mannheim, su orquesta, sus legados e influencias.....	46
III. Forma sonata.....	48
IV. Wolfgang Amadeus Mozart.....	51
V. Análisis de la Sonata para violín y piano en e menor KV 304.....	63
VI. Sugerencias personales para tocar la Sonata No. 4 en e menor KV 304 para violín y piano.....	77
Sonata para violín y piano en G Mayor No.8 Op. 30 No. 3 de Ludwig van Beethoven.	
I. Contexto histórico.....	78
II. Ludwig van Beethoven.....	80
III. Los tres periodos en la música de Beethoven.....	87
IV. Catálogos en la música de Beethoven.....	92
V. Sonata para violín y piano No. 8 Op. 30 No. 3.....	93

VI.	Análisis de la Sonata para violín y piano No. 8 Op. 30 No. 3.....	94
VII.	Sugerencias personales para tocar la Sonata para violín y piano No. 8 Op. 30 No. 3 de Ludwig van Beethoven.....	105

Introducción y Rondo capriccioso para violín y orquesta en a menor Op. 28 de Camille Saint-Saëns.

I.	Romanticismo.....	107
II.	Camille Saint-Saëns.....	112
III.	El Rondo.....	119
IV.	Introducción y Rondo capriccioso Op. 28 en a menor para violín y orquesta.....	120
V.	Análisis de Introducción y Rondo capriccioso Op. 28.....	122
VI.	Sugerencias personales para tocar Introducción y Rondo capriccioso Op. 28 para violín y orquesta.....	127

Diálogos para violín y piano de Mario Lavista.

I.	Contexto histórico.....	129
II.	Mario Lavista.....	131
III.	Diálogos para violín y piano.....	135
IV.	Análisis de Diálogos para violín y piano.....	135

Anexos.....140

Bibliografía.....144

Introducción

De pequeña mi sueño era tocar el mismo instrumento de mi padre: el corno francés, pero debido a reacciones alérgicas a la boquilla, no pude continuar con esa educación. Aun siendo muy pequeña me aferré a seguir en este camino, sin saber qué instrumento era el indicado. A los 8 años acompañé a mi padre a un concierto de la orquesta donde él era miembro; un niño de 13 años interpretaría el Concierto para violín de Ludwig van Beethoven. Desde el primer momento en que le escuché con una firmeza y profundidad que aún puedo oír, me cautivó la magia de este bello instrumento; fue a partir de este momento que pedí a mis papás me compraran un violín y me inscribieran a la escuela para estudiar.

Elegí para titularme obras que representaran diversos estilos musicales, como el barroco, el clásico y el romántico; elegí una pieza mexicana del compositor Mario Lavista para acercarme a la música contemporánea mexicana.

•Fuga de la Sonata No. 1 para violín solo de J. S. Bach

Esta pieza forma parte de mi programa, porque a lo largo de la historia de la música Bach tiene un papel transcendental en el estudio de los instrumentos de cuerda frotada y de teclado. Las sonatas y partitas son hoy en día parte del repertorio obligado para el desarrollo de la técnica y formación sólida de todo estudiante.

Elijo en particular la fuga porque necesita y requiere de una sólida técnica en ambas manos, arco y mano izquierda demandan al intérprete de todo su conocimiento para ejecutar esta obra.

Todos los grandes compositores se han tomado el tiempo de rendir homenaje a este compositor, por ejemplo Robert Schumann y Franz Liszt escribieron obras con el nombre de B-A-C-H; lo cual significa que utilizó un motivo melódico que contendría el sonido Si bemol, La, Do y Si natural. Bach es un compositor en el que sin duda se nos pone a prueba.

•Sonata para violín y piano in G Mayor No. 8 Op. 30 No. 3 de Ludwig van Beethoven.

Ludwig van Beethoven, y en particular esta Sonata han formado parte de mi interés a lo largo de mi estudio violinístico y musical. Escuchaba esta obra mucho antes de empezar a estudiarla, siempre percibía distinta la ejecución de cada uno de los

diferentes intérpretes, por sonoridad, vibrato, tempo, ligaduras, etc. Mi interés por tocar esta composición fue para conocer mejor la partitura, el estilo del compositor, por la intensidad interpretativa y sobre todo por el reto que demanda con respecto a la afinación.

•Diálogos para violín y piano de Mario Lavista.

Esta composición me llamó la atención debido a su estilo de escritura. La música mexicana y contemporánea en nuestro país tristemente no es muy popular (muy tocada o escuchada). Me es divertido y muy interesante tener los conocimientos para abordar este tipo de música, y a la vez el tocar la partitura de un compositor aún vivo; es para mí un honor.

•Sonata No. 4 para violín y piano en e menor K. 304 de Wolfgang Amadeus Mozart.

Al investigar, encontré que es la única Sonata en modo menor que escribió Mozart. Esta partitura surge el mismo año en el que su madre murió en un viaje a la Ciudad de París. La sonata es muy representativa del estilo de este compositor y del periodo estilístico al que el autor pertenece. La demanda técnica de esta pieza la encuentro en el manejo del arco y esto se refleja en la sonoridad (cambios de colores en el sonido, matices, punto de contacto, etc.), en la mano izquierda, la afinación es indispensable.

•Introducción y Rondo Caprichoso para violín y orquesta Op.28 de Camille Saint-Saëns.

Esta pieza la tengo en la cabeza desde mi infancia, mis padres me regalaron mi primer disco de música de concierto con obras de Saint-Saëns interpretadas por el gran violinista Henry Szering (1918-1988), cuando ingresé al Centro de Iniciación Musical de la ahora Facultad de música, escuchaba y veía lejano el momento de poder interpretarla; ahora es mi oportunidad.

Está dedicada al virtuoso violinista Pablo Sarasate y es considerada una pieza virtuosa con una hermosura inigualable. No hay intérprete que no la haya elegido para lucir y demostrar su virtuosismo.

Fuga de la Sonata I para violín solo, en g menor, BWV 1001, de Johann Sebastian Bach

I.- Contexto histórico del barroco

El Renacimiento es una etapa del arte que inicia al concluir la Edad Media y concluye cuando aparece el periodo que se reconoce como el Barroco. Se dice que lo caracterizó el regresar a las ideas de la antigua Grecia, en cuanto al arte pictórico y escultórico e inclusive lo arquitectónico.

En ésta etapa de la vida del hombre, ocurrieron cambios políticos, religiosos, sociales y económicos como la sustitución del poder que detentaban los reyes o nobles, por el de los comerciantes como sucedió con *los gonfalonieri*¹ de la lana y la familia Medicis² en la Ciudad de Florencia, o la familia Pazzi en la misma zona, convirtiéndose en la burguesía. Por otra parte el alto clero, derrochaba el dinero, plata, oro o piedras preciosas que eran llevadas como ofrenda desde el Nuevo Mundo, África o el Lejano Oriente; en francachelas, en construir tumbas familiares o en la construcción de grandes edificios, como podemos apreciar en los frescos de Miguel Ángel Buonarroti,³ bajo los auspicios del Papa Julio II; los mausoleos para la familia Medici o el papa Julio II della Rovere, que se encuentran criticados fuertemente por Erasmo de Rotterdam en su libro el “*Elogio de la Locura*”.⁴ Además, las innumerables batallas promovidas por el alto clero, donde destacó nuevamente Julio II, el papa guerrero.

Sin embargo, el pueblo tenía pocas oportunidades para sobrevivir y para alimentarse. A todo lo anterior se sumaba el cobro que hacía el papa a través del rubro de las ofrendas, limosnas, diezmos y aún más, la venta de indulgencias; con

¹ Cardadores de la lana.

² Fue una familia de banqueros y comerciantes de Florencia, Italia, tuvieron influencia en la política italiana. Fueron representantes de la burguesía en la época de expansión del capitalismo mercantil y financiero, dejaron su influencia en el arte del Renacimiento desempeñando espléndidamente el mecenazgo.

³ Michelangelo Buonarroti nació en Caprese el 6 de marzo de 1475 y murió en Roma el 18 de febrero de 1564 fue uno de los mayores creadores de toda la historia del arte y, junto con Leonardo da Vinci, la figura más destacada del renacimiento italiano. Fue arquitecto, escultor, pintor y poeta. Entre sus obras más importantes se conocen la escultura del “*El David*” (1504), las pinturas de la bóveda de la Capilla Sixtina (1512), “*La piedad del Vaticano*” (1499), y muchas más.

⁴ ROTTERDAM, Erasmo. *Elogio de la locura*. Ed, Panamericana. Bogotá, Colombia. 1994.

algunos papas solamente para sacar almas del purgatorio, posteriormente, inclusive del infierno, acciones ajenas a la doctrina cristiana.

Los aspectos anteriores dieron pie a que algunos sacerdotes como Martín Lutero, John Wicliff, Juan Hus, entre otros, abrazaran ideas reformadoras de la Iglesia de Roma que hoy reconocemos como “La Reforma Protestante”, situación que provocó que muchos feligreses fueran acusados al “Santo Oficio”, mejor conocido como la Inquisición, institución creada por el Pontificado donde todo aquel hombre que fuera sospechoso de herejía⁵ se le juzgaba o condenaba hasta la muerte.⁶

La Reforma en Alemania se inicia en 1517 cuando Martín Lutero⁷ publicó sus “95 tesis” sobre la venta de indulgencias.⁸

La Iglesia de Roma en oposición a la Reforma Protestante de Lutero, reaccionó con un movimiento llamado “Contrarreforma”, capitaneado por Ignacio de Loyola (1491-1556), quien también fundó la orden de los jesuitas. Todas las posibles desviaciones de la Iglesia se analizaron en el Concilio de Trento, que buscaba regresarle a la iglesia católica el dominio que tenía, suprimiendo el cobro de las indulgencias, la reanudación del Santo Oficio, la creación del “*Index Librorum Prohibitorum*” que enlistaba los libros prohibidos por la Iglesia e impulsaba la catequización de la gente del Nuevo Mundo (América); otras medidas incluyeron la reafirmación de la autoridad papal, continuación del celibato y la creación de catecismos y seminarios.⁹ No hay una partitura o una línea que nos refiera donde termina el Renacimiento y donde empieza el Barroco. En este último movimiento se intentó revivir la tragedia griega como sucedió con la Camerata Fiorentina, en la cual hace que aparezca el recitativo, así mismo destacaba los afectos extremos como característica en la época barroca y que se va a apreciar en algunas óperas. Giulio Caccini (1561-1618)

⁵ Creencia o doctrina contraria a los dogmas de fe establecidos por una religión. Recuperado de: <http://www.wordreference.com/definicion/heres%C3%ADa> (02/03/2016)

⁶ La Inquisición ocupó diferentes métodos de tortura, que iban desde hacerlos beber agua hasta que el estómago explotaba o bien quemarlos vivos.

⁷ Nació el 10 de noviembre de 1483 y murió el 18 de febrero del año 1546 en la ciudad de Eisleben, Alemania. Fue un teólogo y profesor. Creador del Protestantismo que se recorre en toda Europa.

⁸ Remisión que hace la Iglesia católica de las penas debidas por los pecados. <http://www.wordreference.com/definicion/indulgencia> (29/02/2016)

⁹ -PORTILLO, Luis. *La contrarreforma.* Recuperado de: <http://www.historialuniversal.com/2010/07/contrarreforma-religiosa-catolica.html> (02/03/2016)

y Jacopo Peri (1561-1633) son dos grandes exponentes del barroco temprano y sus óperas muestran la forma de la ópera como la conocemos actualmente. La ópera Eurídice de Caccini y Dafne de Peri son partituras donde encontramos el uso del recitativo, estos compositores creían que era esencial en la música imitar el diálogo entre dos personas, teniendo una conversación ya fueran de clase alta o baja, el cómo sonaban era lo que el compositor tenía que plasmar en la música.¹⁰

La Camerata Fiorentina justificó la introducción del recitativo continuó basándose en la teoría de que la música debía imitar el discurso de un orador y su manera de hacer vibrar los sentimientos del público (retórica de Cicerón).

En la invención del recitativo, la quimera de la música antigua sólo sirvió como catalizador; el impulso primario nació del deseo barroco de representar sentimientos violentos.¹¹

Se necesitaba del esplendor impresionante de las artes para resaltar el poderío de la alta burguesía; cuanto más monumentales fueran los edificios, más lujosos los decorados y más grandiosos los espectáculos musicales, mejor servirían a la finalidad,¹² incitar la devoción por medio de estímulos psicológicos.

La tendencia del barroco es la exageración y la ostentación.¹³

La palabra Barroco fue utilizada primeramente en Francia, *baroque*, extravagante; su vocablo viene del portugués *barroco* o del castellano *barrueco* que ambas significan perla de forma irregular.¹⁴ Inicialmente se utilizaba este vocablo para las artes plásticas, sus formas a veces extrañas, irregulares o extravagantes como apreciamos en la pintura llamada *La crucifixión* que realizó el Greco, *Doménicos Theotocópoulos*, (1541-1614). En la música apreciamos este inicial barroco en los contrapuntos de Andrea Gabrieli y su sobrino Giovanni Gabrieli, en los cuales el contrapunto de tercera especie tiene su fundamento en la nota de paso, bordado y el bordado sucesivo, la cuarta especie del contrapunto se basa en el retardo como

¹⁰ HARNONCOURT, Nikolaus, *La música como discurso sonoro, Hacia una nueva comprensión de la música*, Ed, Acanilado, Barcelona, España, 2006, pág. 221.

¹¹ BUFOFZER, Alfred. Pág. 22.

¹² FLEMING, William, *Arte, música e ideas*, Ed, McGraw-Hill, México, 1989. pág. 213.

¹³ ESPINOSA, Medrano Juan de, *Apologético, Arte Barroco*, Ed. Biblioteca Ayacucho, Venezuela, 1982, pág. 12.

¹⁴ AKAL/GROVE, *Diccionario Akal/Grove de la música. Barroco*, Ed, Akal, Madrid, España, 2000.

adorno musical y finalmente lo que conocemos como quinta especie del contrapunto se sustenta en adornos alrededor de las notas reales.¹⁵

La música del periodo barroco surgió en Italia en los años 1570 (ca.) y concluye en 1750 con la muerte de Johann Sebastian Bach (1685-1750). Un compositor representativo del inicio del barroco en Italia es Claudio Monteverdi (1567-1643), su “Orfeo” (1607) es la primera ópera completa en la historia de la música; “El Retorno de Ulises (1641) y La Coronación de Popea” (1642), son dos dramas líricos muy destacados de este compositor.¹⁶

El arte quedó subordinado preferentemente a la religión, los artistas tenían que alejarse de temas paganos, evitarían desnudos y escenas que pudieran causar algún escándalo. William Fleming dice:

“La alegría cedió el paso a la sobriedad, las venus se transformaron en vírgenes, los Bacos y Apolos, en Cristos barbados... Bajo las normas inflexibles del Concilio de Trento el arte religioso queda de nuevo supeditado a la religión y los clérigos tuvieron que asumir la responsabilidad de la forma en que los artistas trataban temas religiosos...”¹⁷

Por ejemplo el Cristo Pantocrátor es la representación de Dios en el arte bizantino y tiene como principal característica que Dios está sentado con la mano derecha en señal de bendecir, de aspecto firme, los colores que predominan son el amarillo y el azul, el rostro de Dios representa un gesto de tranquilidad y el color de su piel es blanca sin ningún indicio de un mal sentir, siempre se representaba de la misma manera para dar la misma impresión. La iconografía de Dios en el barroco tiene otras características; se pinta crucificado o después de haber muerto, los colores y las gesticulaciones son los que representan las emociones y las situaciones, por ejemplo el color de Jesús al estar crucificado es de un gris casi verde, signo de que está a punto de morir o acaba de morir.

Esta época está llena de grandes exponentes en cada rama del arte: en la arquitectura, la escultura, la pintura, la literatura y por supuesto en la música. Añado esta pequeña referencia de artistas y sus trabajos porque me parece grato

¹⁵ TORRE BERTUCCI, José, *Tratado de contrapunto*, Ed, Ricordi, Argentina, 1981.

¹⁶ FLEMING, William, pág. 206.

¹⁷ FLEMING, pág. 216-217.

mencionar algunos de los artistas importantes de esta época, ya que tan solo verlos en una imagen producen sentimientos e inquietudes en mente y cuerpo; uno de ellos, tal vez uno de los más importantes monumentos del barroco es “La Plaza de San Pedro en Roma”, diseñada por Gian Lorenzo Bernini,¹⁸ El Jesús (Il Gesù) en Roma se convirtió en el prototipo de muchas iglesias de la Contrarreforma, construida por Giacomo della Porta¹⁹ y Giacomo Vignola.²⁰ El palacio de Luxemburgo en Francia, construido por Salomon de Brosse,²¹ en la arquitectura. En la pintura estaba Caravaggio, (1571-1610)²² con su sorprendente claroscuro, trató una serie de temas religiosos en una forma vívida y terrenal, sus escenas son crudas, su trabajo no tuvo un buen recibimiento, solo unos cuantos pudieron valorar su importancia y originalidad, los sacerdotes prefirieron la elegancia de Andrea Pozzo ²³ y del ya mencionado Bernini; Caravaggio pintó en Roma entre 1590 y 1606.²⁴

¹⁸ Gian Lorenzo Bernini nació en Nápoles en 1598 y murió en Roma en 1680, fue escultor, pintor y arquitecto. En 1629, Bernini fue nombrado arquitecto de la Basílica de San Pedro por el papa Urbano VIII. Se le considera el padre del barroco escultórico.

¹⁹ Nació en Lombardia en 1533 (ca.) y murió en Roma en 1602. Fue arquitecto y pintor, fue discípulo de Miguel Angel Buonarroti.

²⁰ Su verdadero nombre Giacomo Barozzi da Vignola nació en Vignola en 1507 y murió en Roma en 1573. Fue arquitecto, pintor y teórico de la arquitectura. Se le da el nombre de Vignola en honor a su ciudad natal Vignola, Italia.

²¹ Nació en Verneuil-en-Halatte (región de Picardía) en 1571 y murió en París en 1626. Fue arquitecto, una de sus principales obras fue el Palacio de Luxemburgo, inspirándose en el Palacio Pitti (Palacio Renacentista situado en Florencia) por petición de María de Médici, quien fue su mecenas.

²² Michelangelo Merisi da Caravaggio Pintor, nació en Milán el 29 de septiembre de 1571 y murió en Porto Ércole el 18 de julio de 1610.

²³ Nació en Trento en 1642 y murió en Viena en 1709. Fue pintor y arquitecto. Le llamaban el padre Pozzo, pertenecía a la orden de los jesuitas, pintó la bóveda de San Ignacio en Roma, fue un pintor especialmente reconocido por los efectos ópticos que dan sus pinturas. Escribió el tratado *Perspectiva de pintores y arquitectos* (1693).

²⁴ FLEMING, William, p 219. .

También estaba Rembrandt,²⁵ Peter Paul Rubens,²⁶ Anton Van Dyck,²⁷ Diego Velázquez,²⁸ el Greco,²⁹ entre otros. En la escultura el máximo exponente es Gian Lorenzo Bernini, una de sus obras más conocidas es “*El éxtasis de la beata Ludovica*”.



Ilustración 1 “*David con la cabeza de Goliat*”. Caravaggio, en esta pintura observamos como características barrocas, el juego de sombras y luces donde destaca la figura de David, además, la cantidad de pliegues en la ropa del joven hebreo que hace que den movilidad al cuerpo.

²⁵ Su nombre completo fue Rembrandt Harmensz Van Rijn, nació en Leiden el 15 de julio de 1606 y murió en Ámsterdam el 4 de Octubre de 1669. Fue pintor, dibujante y grabador, entre sus obras hay 600 retratos al óleo, 1500 dibujos y 350 grabados. Rembrandt es reconocido por que en muchos de sus pinturas al óleo específicamente en sus retratos ocupa más de un personaje, elemento poco utilizado en esa época. Sus retratos son caracterizados por el efecto de movimiento de cada uno de sus personajes, las gesticulaciones y la agudeza de los rostros, predominadas por el dramatismo.

²⁶ Nació en Seigen (ciudad alemana) el 28 de junio de 1577 y murió en Amberes (actual Bélgica) el 30 de mayo de 1640. Llamado por María de Medicis Rubens se ocupó de la decoración del Palacio de Luxemburgo, pintando cerca de 22 grandes lienzos y varios retratos. El interés de Rubens en la temática de su pintura se inclina mucho al género mitológico y al religioso, así como el paisaje y el género costumbrista. Algunas de sus obras más destacadas son mitológicas como *Las tres Gracias*, *el Rapto de las hijas de Leucipo* o *Diana y las ninfas*, resulta evidente en estas pinturas la inclinación de Rubens hacia las musculaturas poderosas, las carnes sonrosadas, exuberantes y las tonalidades claras y alegres.

²⁷ Nació en Amberes el 22 de marzo de 1599 y murió en Londres el 9 de diciembre de 1641. Anton Van Dyck es el más importante colaborador de Rubens. Pintó cuadros y retratos religiosos por encargo, es reconocido por los retratos de la aristocracia inglesa. Sus retratos son de un estilo elegante y refinado, da esa impresión también a sus personajes.

²⁸ Diego Rodríguez de Silva Velázquez nació en Sevilla en 1599 y murió en Madrid en 1660. Velázquez no tuvo con quien disputar su lugar en el arte hasta Goya. Su pintura se reconoce porque muestran la vida cotidiana con tal como lo era, se reconoce como un gran colorista. También se le reconoció como un gran humanista, le preocupaba el sufrimiento humano y la tragedia.

²⁹ Domenikos Theotokopoulos mejor conocido por el sobrenombre del Greco nació en Creta (Isla en Grecia) en 1541 y murió en Toledo, España en 1614. Le dan el apodo del Greco (el griego) porque aunque vivió la mayor parte de su vida en España y se le considera pintor español el nació en Grecia.

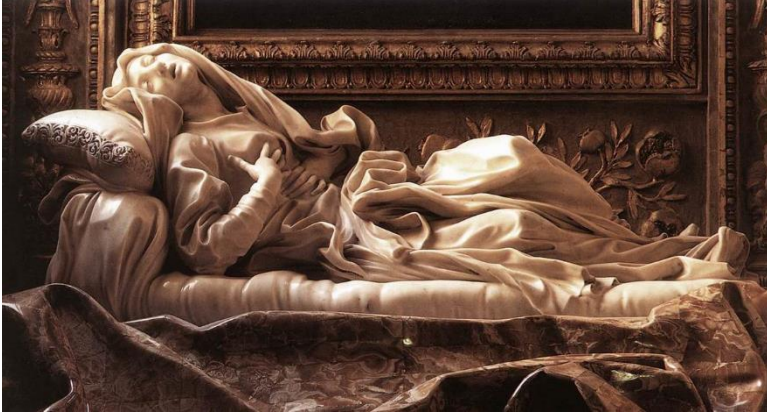


Ilustración 2. "El éxtasis de la beata Ludovica, Bernini" Como parte del barroco hay una gran cantidad de pliegues que apoyan la angustia de la Santa, la mano derecha junto con el antebrazo forzada para aumentar la angustia y el dolor, el cuello demasiado largo y flexionado para resaltar la facie del éxtasis de la Santa.



Ilustración 3. "Plaza de San Pedro" en Roma diseñada por Gian Lorenzo Bernini.



Ilustración 4. "La adoración de los Reyes Magos", pintura de Peter Paul Rubens.

II.- La música en el barroco

Algunos autores han reconocido tres etapas en el barroco con el objeto de facilitar su estudio.³⁰

- El Barroco temprano (1580-1630) se caracterizó por dos ideas principales: la oposición al contrapunto que se practicó en la Edad Media Alta, el cual se usó como una manipulación del dominio de esta materia, por lo cual al final de esta época, se llegaron a escribir partituras a 12, 18, 24 y se sabe de una composición hasta de 55 voces diferentes; en otras ocasiones se escribía formando una figura que semejaba una cruz, un corazón o una flor, sin indicación que mediara para aclarar cómo debía de interpretarse, a esto se le denominó contrapunto enigmático; pero además, en otras ocasiones las partituras vocales se entonaban usando varios textos en diferentes lenguas al mismo tiempo.³¹ El otro aspecto fue presentar los textos violentamente y apoyados por las disonancias y el uso de la armonía inicial, casi experimental y pretonal. Desde el punto de vista de la forma musical, las partituras eran pequeñas y divididas en secciones.³² El barroco temprano tiene tres compositores destacados; Andrea Gabrieli, Giovanni Gabrieli y Claudio Aquiles Monteverdi cuya principal aportación fue el dominio de los instrumentos de cuerda frotada para desarrollar una serie de efectos a través de los diferentes golpes de arco y que pueden emular el galopar de Tancredo y enfrentarse a muerte a las sin par Clorinda, que disfrazada como militar combate a muerte con el cruzado del Piamonte. Él utiliza por primera vez el *tremolo* para ejemplificar el temblor o el terremoto, los *pizzicatti* los utiliza para el llanto y la etapa final del *combattimento*. Aspecto que vamos apreciamos posteriormente en Antonio Vivaldi (1678-1741) en las piezas sacras como: “*Sinfonía al Santo Sepulcro*” o en las “*Estaciones*” donde el viento y el ambiente de frío lo consigue con estos mismos golpes de arco que propuso Monteverdi.

³⁰ BUKOFZER, Manfred F, *La música en la época barroca, De Monteverdi a Bach*, Ed. Alianza, Madrid, España, 1986. (pág., 31-33)

³¹ GUARDIA, Ernesto de la, *Historia de la música: desde la antigua Grecia hasta fines del siglo XVIII, con preliminares sobre formas y géneros*, Ed. Ricordi Americana. Buenos Aires, Argentina. 1945.

³² BUKOFZER, Manfred F, pág., 31-32.

- El Barroco medio (1630-1680) surgió con la creación del estilo llamado “*bel canto*” aplicado a la cantata y a la ópera, por lo que se diferencia el aria y el recitativo. Las secciones individuales de las formas musicales comenzaron a evolucionar, se volvió a utilizar el contrapunto. Los modos musicales se limitaron al modo mayor y al modo menor y por lo tanto se estableció la tonalidad. La música instrumental tuvo la misma importancia que la vocal.³³ Figuras destacadas de esta etapa son Scarlatti, Purcell y Corelli.

En el Renacimiento se comenzó a referir que la interpretación musical debería estar acorde a los afectos pero en forma delicada sin exageraciones, pero en el Barroco estos afectos se pedían que en aspecto contrario al renacimiento se exageraran; por lo tanto la alegría era jovial y desbordante, contagiosa, exuberante, y la tristeza muy profunda, melancólica.

Bel canto según el Diccionario Akal/Grove de la música refiere lo siguiente: “El *bel canto* es el término utilizado para el estilo vocal italiano que perseguía la perfecta producción del *legato* a lo largo de todo el registro vocal, como también el desarrollo de elementos de virtuosísimo como la coloratura, el trino, la claridad de los agudos, sobreagudos y el manejo perfecto de la respiración.”

- Barroco tardío abarca de 1680 al 1730, aunque en Alemania se prolonga al año 1750 hasta la muerte de Bach. Se caracterizó porque se consolida la tonalidad, en forma contraria al Renacimiento en el cual se utilizaban todavía los diferentes modos; con progresiones reguladas de los acordes, estructuras formales. La técnica contrapuntística culminó con la absorción plena de la armonía tonal. Las formas adquirieron grandes dimensiones, apareció la forma del “*concierto*”, dentro del sentido etimológico *concertare*, que significa concertar con la orquesta dentro del discurso musical, permanece como un personaje que dialoga, que alterna con los *tuttis* de la orquesta, como sucede en los *concerti grossi*. En esta etapa la música instrumental dominó a la vocal.³⁴ Compositores muy reconocidos de esta etapa son: George F. Händel, George Phillippe Telemann y Johann Sebastian Bach; con obras transcendentales como “La Pasión según San Mateo”,

³³ BUKOFZER, Manfred F, pág. 32; AKAL/GROVE, pág. 102.

³⁴ BUKOFZER, Manfred F, pág. 31-33.

los “*Branderburgische Konzerte*” y el “*Oratorio El Mesías*” entre lo más destacado.

En el Barroco las formas musicales como la cantata, la ópera y el oratorio fueron las composiciones más gustadas en los diferentes públicos de esa época, y del tiempo actual. Se creó la “*Sonata da camera*” para instrumentos solistas así como la “*Sonata da chiesa*” propia de la iglesia, cuya forma para la primera era una pieza rápida seguida de una lenta y terminaba con una parte nuevamente rápida, mientras que la segunda iniciaba con un movimiento lento seguido de un rápido y regresaba nuevamente a un movimiento lento. El preludio y la fuga, el preludio coral y la fantasía coral tuvieron su auge. La ópera tuvo su primer apogeo con obras de Scarlatti y Händel, el Concierto solista con piezas de Vivaldi y Bach, el Oratorio con obras de Händel. Las obras de Johann Sebastian Bach para órgano y para la música de la Iglesia protestante tuvieron en esta época su mayor resplandor.

En la música barroca el bajo tomó un papel muy importante y se le da el nombre de “*bajo continuo*”, se utilizaba para apoyar la línea melódica del instrumento solista. Ésta melodía proporcionaba la nota fundamental de los acordes permitiendo que las voces de arriba se movieran con mayor libertad.

La estructura tonal de la partitura se enriquecía por notas de adorno de muy variadas formas, trinos, apoyaturas, mordentes, notas de paso, etc. Que concluían cuando se llegaba a una nota del acorde. Este aspecto evolucionó a tal grado que casi cada compositor tenía su propio catálogo de como ejecutar e interpretar cada adorno.

Durante esta época las partituras musicales obedecen a la presentación de danzas como la Gallarda, el Loure, la Gavota, el Minuet (inicial), entre otras; como sucede en la Suite No.2 para flauta y cuerdas de Johann Sebastian Bach, y que obedece al movimiento francés.

Se creó una nueva estructura composicional que aparece con el nombre de Fuga. Una composición que aunque aún tiene la fuerza de la tonalidad, también comparte con la erudición del contrapunto imitativo en todas las posibilidades que se pueden realizar en este tipo de estructura musical; y que se ha perpetuado a través de compositores como Wolfgang Amadeus Mozart en su última partitura el Réquiem o

en el Adagio y Fuga del quinteto para cuerdas; en Beethoven en su cuarteto La Gran Fuga; en el Romanticismo con Franz Liszt con la fuga con el nombre de BACH; Y esta misma estructura contrapuntística aún la podemos apreciar en partituras de Arnold Schoenberg y en la segunda Escuela de Viena.

III.- Fuga

La fuga es una forma musical contrapuntística con tres grandes partes, la primera la exposición, la segunda el desarrollo y la tercera la reexposición. En la **Exposición** se presenta el tema inicial que habitualmente se presenta en la voz superior o en la más baja, llamado “sujeto”, dicho tema puede ser analizado encontrándole cabeza, cuerpo y cola, al concluir se presenta en otra voz este tema inicial, el cual se le ha denominado como “respuesta”, puede ser exacta y se le denomina imitación real, las únicas imitaciones reales son al unísono, a la quinta, a la octava y a la décimo quinta; o bien casi ser idéntica y recibe el nombre de respuesta tonal, ósea a cualquier intervalo diferente a los anteriores tendrá una respuesta tonal.³⁵

André Gedalge³⁶ (1856-1926) dice:

“Cuando el sujeto no modula y tiene por tónica el primer grado del tono principal, la tónica de la respuesta es el quinto grado del tono principal del sujeto”³⁷

Esta regla se da inversamente, cuando el sujeto modula y toma por tónica el quinto grado del tono principal, la respuesta, modulando paralelamente, toma por tónica al primer grado del tono principal del sujeto”.

El “contrasujeto” es una melodía contrapuntística que acompaña a la primera respuesta. El contrasujeto no debe recordar la forma del sujeto ni por la melodía, ni por el ritmo, pero debe estar en el mismo estilo que el sujeto.³⁸

Esta imitación se debe presentar tantas veces como voces tenga la partitura, puede ser la imitación al unísono, a la octava y a la dominante, marcando su fuerza tonal. Finalmente puede concluir esta parte con una pequeña “Coda”.

³⁵ GEDALGE, André, *Tratado de la fuga*. Ed, Real Música, Madrid, España, 1990.

³⁶Nació en París el 27 de diciembre de 1856 y murió en Chessy, Sena y Marne el 5 de febrero de 1926. Fue compositor y profesor de música. Estudio con Ernest Guiraud (1837-1892). Fue maestro de Paul Dukas y Claude Debussy). Fue maestro de Maurice Ravel (1875-1937) y Georges Enescu (1881-1955).

³⁷ GEDALGE, André, *pág. 20*.

³⁸ GEDALGE, André, *pág. 67*.

Desarrollo: en ella se pueden presentar algunas veces el tema del sujeto o la respuesta, acompañados del “Contrasujeto”, pero también permite al compositor realizar la composición usando los temas del sujeto o los contrasujetos íntegros o en partes hasta tener el tamaño en número de compases que se aprecian en la primera parte y tener equilibrio con ella.

Reexposición: en esta parte propiamente se repite la Exposición, pero puede obviarse algunas de las imitaciones o bien acompañar estas mismas con un pedal en alguna de las voces, así mismo consta de sitios pequeños donde se presentan fragmentos del tema o del contrasujeto y se le denomina el “stretto” por último se da paso a una coda.

La “contraexposición” no es obligatoria, es una segunda exposición, se escribe siempre en el tono principal de la fuga. A la inversa de la exposición en la contraexposición la respuesta entra primero que el sujeto.

Entre la exposición y la contraexposición se desarrolla un elemento llamado:

“Divertimentos o episodios” son partes donde no se produce la entrada ni del sujeto ni de la respuesta. El material temático de los episodios se tomará siempre de elementos del sujeto, la respuesta o los contrasujetos. Rara vez aparece un elemento nuevo.

Los “strettos” (del participio pasado del italiano stringere que significa apretar), los strettos ocurren hacia el final de la fuga, y en ellos las entradas sucesivas de los sujetos y respuestas (o sus diferentes combinaciones) se van “estrechando”, es decir, entra uno antes de que haya acabado el anterior. Una fuga nunca empieza en stretto. Hay strettos canónicos (cuando las voces se imitan exactamente), no canónicos (cuando hay alguna modificación), dobles (a 3 voces), triples (a 4 voces), etc.

La nota pedal: suele aparecer hacia el final de la fuga, es un episodio construido sobre una pedal de Tónica o Dominante, nota fija o pedal figurado (juego con arpeggios, notas rápidas, etc.)

Existen diferentes tipos de fugas; la vocal, escrita para voces. La Instrumental, escrita para instrumentos o teclado y la acompañada, que está escrita para voces e instrumentos.

IV.- Johann Sebastian Bach

Johann Sebastian Bach nació en Eisenach, Alemania el 21 de marzo de 1685 y murió en Leipzig el 28 de julio de 1750. Johann Sebastian, venía de una numerosa familia de músicos, todos en la familia cantaban, componían o tocaban un instrumento; la música fue la principal ocupación de sus vidas. Algunos fueron músicos distinguidos y ocuparon puestos importantes, pero fue hasta Johann Sebastian que el apellido Bach sobresalió en la música.

Su padre Johann Ambrosius le enseñó a tocar el violín, instrumento que Johann Sebastian dominaba muy bien. Johann Ambrosius ocupaba el puesto de músico principal de la corte. En 1695 murió su padre, cuando Bach estaba por cumplir 10 años. Al quedarse huérfano y sin recursos buscaría a su hermano mayor, Johann Christoph que se encontraba como organista en Ordruff. De él recibió sus primeras lecciones de clavicordio, llevando simultáneamente la educación del Liceo en el mismo lugar. Desde ese momento la curiosidad y el talento del pequeño Bach comenzó a sobresalir. A los 15 años (1700), Johann Sebastian entró a la escuela del convento de San Miguel en Luneburg; su bella voz de soprano le dio un lugar en el coro, comenzó a familiarizarse con la música vocal, la música instrumental y especialmente con el órgano y el pianoforte.³⁹

La necesidad llevó a Bach a aceptar un puesto como violinista en la orquesta del príncipe de Weimar y dejar los estudios en Luneburg. Georg Friedrich Händel (1685-1759) era ya un reconocido compositor cuando Bach con la misma edad, era un modesto violinista de la orquesta ducal de Weimar.

Meses más tarde, fue nombrado organista en Arnstadt, donde estudió la música de todos los organistas de la época. Dietrich Buxtehude (1637-1707) era en este momento uno de los principales organistas en Alemania. Para Bach este músico fue un aliciente para perfeccionarse tanto en la ejecución como en la composición de este instrumento.⁴⁰

³⁹ SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of music and musicians*. Vol. 2. London, Uk. Ed. Macmillan. 1980

⁴⁰ FORKEL, Johann Nikolaus, *Juan Sebastián Bach*. Ed, Fondo de Cultura Económica, México, 1966. (pág. 40).

En 1707 aceptó el puesto de organista en la Iglesia de San Blas en Muhlhausen, donde se casó con su prima María Bárbara Bach. En junio de 1708 dejó Muhlhausen por Weimar donde desempeñó durante nueve años las funciones de organista de la corte y músico de cámara. Lugar que obtuvo al tocar y ser escuchado por el duque Wilhelm Ernst.

En 1714 lo nombran "Concertmeister" (segundo director de orquesta). El príncipe de Cothen le ofreció el puesto de "Capellmeister" y realizó estas funciones de 1717 a 1723. Estuvo en el papel de director de música de cámara del príncipe, donde no se ejecutaban cantatas ya que Prusia no era luterana sino reformada.

Bach ocupó el puesto de "Thomascantor" (maestro de capilla) en la escuela de Santo Tomás, debía dar ciertas lecciones, estudiar y dirigir los coros que los internos cantaban en las dos iglesias principales, (Iglesia de San Pablo y la Iglesia de San Nicolás en Leipzig). El 31 de mayo de 1723 inició estas funciones que realizó durante 27 años.

Bach se casó dos veces, su primera mujer falleció en Cöthen cuando él se encontraba en Carlsbad⁴¹ acompañando al príncipe Leopold. Cuando regresó su esposa ya había sido enterrada. De este matrimonio nacieron 7 hijos, entre ellos Carl Phillip Emanuel Bach (1714-1788).⁴²

Un año más tarde se casó con Anna Magdalena Wulken ó Wilcken (1701-1760), hija de un trompetista de la orquesta de Weissenfels. Bach tenía 36 años, ella 21. Anna Magdalena poseía una bonita voz de soprano y era buen músico. Ella compuso dos libros de clave, "Clavierbuchlein", el primer libro data de 1722 y el segundo de 1725. En el segundo libro Bach escribió en él las reglas fundamentales para la realización del bajo cifrado. Anna copiaba la música de Bach, la caligrafía de ambos se parecía mucho, virtud que le ayudó mucho a Bach. De este matrimonio nacieron 14 hijos.

Bach siempre había sufrido de los ojos, fue miope de nacimiento.

En el invierno de 1749, un cirujano inglés que pasaba por Leipzig le realizó una cirugía, la cual le trajo desagradables consecuencias, pues no solamente quedó completamente ciego sino que su salud en general se vio bastante afectada. El 18

⁴¹ Es una ciudad balneario al oeste de Bohemia en la Republica Checa.

⁴² SCHWEITZER, Albert, *J. S. Bach, El músico poeta*, Ed, Ricordi, Buenos Aires, Argentina, 1955, pág. 90 y 91.

de julio de 1750 recuperó la vista súbitamente por algunas horas para caer después fulminado por un ataque de apoplejía. Murió en la noche del 28 de julio del mismo año y fue enterrado el viernes 31 en el cementerio de San Juan.⁴³ Actualmente sus restos están en una tumba en la Iglesia de Santo Tomás en Leipzig.

Johann Sebastian Bach en su época no tuvo como compositor el brillo que ahora tiene, era elogiado por su virtuosismo al tocar el órgano o el clavicordio, pero la genialidad de sus composiciones se dice que se da a partir del descubrimiento de “La Pasión según San Mateo” que se le atribuye a Félix Mendelssohn, obra que montó con tanto éxito y que desde ese momento la música de Bach tuvo mucha popularidad, al tocarse, editarse y grabarse.

Desde hace tiempo se considera la música de Bach como la columna vertebral en el perfeccionamiento de la técnica en los instrumentos de cuerda y por supuesto en los de teclado. En todo el ámbito musical se reconoce la importancia de estudiar partituras de Bach; a quien se le atribuye el uso del pulgar en el clavicordio y en el órgano, ya que la función del pulgar en la época barroca era para tocar las notas que estaban a cierta distancia.

Bach elaboró bastantes estudios para su uso personal y para sus alumnos, entre ellos sus dos hijos Carl Phillip Emmanuel (1714-1788) y Wilhelm Friedemann (1710-1784), donde paso a paso, cada ejercicio mostraba las diferentes digitaciones que podían realizar en un fragmento de alguna pieza, logrando que los diez dedos tuvieran la misma destreza.

En la música para instrumentos monofónicos, como el violonchelo y el violín, Bach implementa la polifonía. En el violín empleó como estructura compositiva la **FUGA**. Quizá en la orquesta o en algún instrumento de teclado pueda no sin dificultades interpretarse alguna fuga de hasta cinco voces diferentes, como existen algunas de las fugas en el clave bien temperado, sin embargo, la ejecución de una fuga a dos voces o más, en un instrumento monofónico se convierte en un verdadero reto para el ejecutante y la interpretación permitan que el auditorio pueda escuchar claramente la presentación del sujeto y las diferentes respuestas, pero al mismo

⁴³ SCHWEITZER, pág. 88

tiempo el o los contrasujetos; y en algún momento dado, la presentación de los *strettos*.

La importancia de estudiar Bach en la actualidad se basa en la presentación de algunos temas cuyo tratamiento es el contrapunto imitativo, que inclusive nuevamente los compositores actuales lo utilizan para realizar sus partituras. Por otra parte el instrumentista de teclado tiene que aprender a utilizar el dedo pulgar para apoyar la ejecución; pero también debe lograr que algunas partes suenen más piano o más fuerte, según la necesidad de hacer escuchar el tema que en ocasiones puede ser opacado por el contrasujeto, o la ejecución de otras voces que acompañan a la melodía.

El instrumentista de cuerda está habituado a tocar una melodía donde él es el protagonista, pero en Bach muchas veces será una voz acompañante, una voz intermedia sobresaliente y por lo tanto primero debe realizar un trabajo en el campo del análisis para investigar los acordes, notas de adorno y emitir con juicio una propuesta de ejecución.

En muchas ocasiones se tocan partituras de este compositor sin el conocimiento sobre la estructura, la época, la forma de ejecución de los adornos, inclusive la forma de escritura de la época. Esto ha provocado que existan ediciones donde algunos intérpretes tratan de aportar arcadas “más fáciles”, formas de interpretación, ligaduras, digitaciones no siempre acordes con la partitura original.

En cualquier instrumento es prioridad cuidar y perfeccionar la afinación, y en Bach el estudiar dobles, o hasta cuatro notas al mismo tiempo; se hace notorio el cuidado que se debe tener al estudiar esta música.

Para Bach el componer música era la mejor manera de rendir honor a Dios.

Dice Schweitzer en la biografía que escribió de Bach: (pág.88)

“Kant aspiraba a enseñar a la juventud, Bach a embellecer el culto protestante”.

Las partituras para violín de Bach probablemente fueron escritas en primer lugar para satisfacción personal, pero también influido por el violinista Wilhelm Friedemann (hijo), a tal grado que en una ocasión Schweitzer comenta que:

Wilhelm tenía problemas con el alcohol y un día estando en un estado de intoxicación etílica, escuchó en una taberna que criticaban la música para violín de su padre; al

sentirse agredido y ofendido sacó su violín y sin ninguna dificultad comenzó a tocarlas magníficamente.⁴⁴

Bach fue un artista que escribió música para sí mismo, obedeciendo sus aspiraciones y satisfaciendo su propio gusto, siempre con el deseo de engrandecer el arte de la música y a Dios. Para Bach el ser buen ejecutante dependía totalmente del esfuerzo que cada uno invierte en su instrumento.

“Me he visto obligado a trabajar y cualquiera que trabaje tanto como yo logrará otro tanto”.⁴⁵

Creía firmemente que el deber del artista es formar al público y no crear dejándose guiar por él.⁴⁶

⁴⁴ SCHWEITZER, pág. 94.

⁴⁵ FORKEL, pág. 105.

⁴⁶ Ídem, pág. 140.

V.- El violín

El violín como lo conocemos se desarrolló desde la Edad Media, que se cree nace de la derivación de instrumentos tales como: la lira, perteneciente a la antigua Grecia; el *ravanastron de la India*, instrumento de los más antiguos que se ejecuta con un arco; las fídulas y rabeles instrumentos de cuerda frotada. La vihuela del siglo XII se afinaba por quintas y se tocaba con arco; de este instrumento se cree que guarda el violín su afinación por quintas.

No se sabe a ciencia cierta la fecha del nacimiento del violín, pero la primera mención del *vyollon* se hace en 1523. La palabra violon en Francia se presenta en 1556, violino en 1538 en Italia y violin en Inglaterra en 1572.⁴⁷

El violín, con la forma que lo conocemos, aparece de la autoría de Andrea Amati, quien también fundó una escuela en Cremona, Italia, en la cual construían instrumentos de cuerda frotada. Uno de sus mejores y más sobresalientes alumnos fue Antonio Stradivarius (1644-1737).

A Stradivarius se le atribuye la construcción de instrumentos de arco de la más alta calidad, obras maestras que han servido siempre de modelo para la elaboración de instrumentos hasta nuestros días.

Giuseppe Guarneri del Gesù (1698-1744) fue el constructor más destacado de la familia Guarneri, también uno de los mejores constructores de instrumentos de arco. Nunca realizó tantos trabajos como lo hizo Stradivarius, dado que murió a la edad de 46 años. Niccolò Paganini tocaba con uno de sus instrumentos, el famoso *cannone*. Jacob Steiner (c.1617-1683) era considerado el Stradivarius de Alemania, Johann Sebastian Bach y Leopold Mozart⁴⁸ tocaron con sus instrumentos.

A lo largo de la evolución de la técnica del violín, varios compositores en general italianos fueron quienes desarrollaron la técnica del violín, a tal fin que se le consideró “el instrumento rey”, Arcangelo Corelli, Giuseppe Torelli, Giovanni Battista Bassani fueron algunos de ellos. Corelli, quien fue violinista y conocía muy bien su instrumento, aportó el uso de la flexibilidad en la muñeca y el antebrazo en la mano

⁴⁷ FLAMMER, Ami, TORDJMAN, Gilles, *El violín*, Ed, Labor, pág. 12.

⁴⁸ Nació en Ausburg en 1719 y murió en 1787. Padre de Wolfgang Amadeus Mozart. Escribió el libro “*Tratado completo sobre la técnica del violín*”. Fue violinista y un padre muy dedicado a la educación de su hijo.

del arco, Francesco Geminiani (1687-1762) lo expuso en su método para violín que aparece en 1751, precursor de la técnica moderna.

Antonio Vivaldi (1678-1741) gran violinista y compositor puso al violín al límite de sus virtudes; es importante que los golpes de arco y efectos que Vivaldi retoma de Monteverdi, dieron un giro importante en la utilización del arco.

El arco evolucionó, con una forma convexa al principio, después plano, finalmente cóncavo y más largo, con más cerdas y es un poco más pesado.⁴⁹

Las cuerdas por ejemplo tienen cambios desde esa época hasta nuestros días. Antes eran de tripa de gato, se desafinaban demasiado y se rompían muy fácilmente; en la actualidad las cuerdas son de acero, cromo, oro, plata o perlón, en general son más estables en la afinación, cuidando siempre la tensión y más durables.

Johann Sebastian Bach desarrolló y evolucionó notablemente la escritura para el violín solo;

“Lo que no deja de sorprender de Bach es que, impulsado por un espíritu de búsqueda sobre la adaptación de la forma sonata y la polifonía del violín solo, hace dar un paso gigante a la técnica instrumental al mismo tiempo que trastorna la estética musical de su tiempo”.⁵⁰

La música para violín de Bach hasta nuestros días, permite al estudiante o al músico profesional desarrollar una técnica violinística más profunda, precisa y porque no decirlo, ayuda al ejecutante a desarrollar un nivel interpretativo más bello. No es fácil darle un sentido musical a la polifonía que se encuentra en las Sonatas y Partitas de Bach, pero sin duda al paso del estudio, se desarrolla la musicalidad, la perfecta afinación y una ejecución más confiada, más disfrutable, ya no se ve la música de Bach como un imposible o una frustración, sino cómo un objetivo a alcanzar o alcanzado.

⁴⁹ FLAMMER, Ami, TORDJMAN, Gilles, pág. 36.

⁵⁰ FLAMMER, Ami, TORDJMAN, Gilles, pág. 38.

VI.- La Sonata No. 1 BWV 1001 para violín solo

La Sonata No. 1 BWV 1001 para violín solo de Johann Sebastian Bach fue escrita en el año 1720. Esta obra fue escrita cuando Bach era maestro de capilla en Cöthen. Seguramente estas sonatas puedan contener algunos aspectos del afecto, ya que en esta misma época había muerto su primera esposa.

Pertenece a un conjunto de seis composiciones para violín solo, tres sonatas y tres partitas. Fueron tituladas originalmente por Bach como “*Sei solo, a violino senza basso accompagnato*”.⁵¹

Sonata No.1 en g menor BWV 1001.

Partita No. 1 en h menor BWV 1002.

Sonata No. 2 en a menor BWV 1003.

Partita No. 2 en d menor BWV 1004 (obra que incluye la magistral Ciaccona).

Sonata No. 3 en C Mayor BWV 1005.

Partita No. 3 en E Mayor BWV 1006.

La Sonata No. 1 tiene cuatro movimientos: Adagio, Fuga, Siciliana y Presto. Su forma es muy parecida a la antigua *sonata italiana da Chiesa*. Estas piezas, especialmente la fuga, tienen gran influencia de las sonatas para violín y bajo de Johann Paul von Westhoff (1656-1705), obras publicadas en 1694 ya que Bach trabajó junto a Westhoff en Weimar, y comparten algunas semejanzas estilísticas.⁵² Schroder en su análisis de las sonatas y partitas de Bach nos da una referencia muy importante: Bach es el primer compositor que escribe fugas para un instrumento como el violín sin acompañamiento de un bajo;⁵³ sin embargo, ya algunos compositores como Francesco Geminiani (1687-1762) habían escrito para el violín sin acompañamiento de un bajo continuo. Entre 1716 y 1725 Geminiani escribió doce sonatas para violín solo que se les reconoce como del Op. 5 y están basadas en la música de Arcangelo Corelli. De Heinrich Ignaz Biber (1644-1704) la Passacaglia para violín solo apareció en c.1676, las colecciones de Westhoff de la

⁵¹Portada facsimilar de la partitura original 1720.

⁵² SCHRODER, Jaap, *Bach's solo violin works: a performer's guide*, Ed, Yale University Press, New Haven, USA, 2007, pág. 45.

⁵³ SCHRODER, pág. 32 y 53.

música para violín solo se publicaron en 1682 y 1696; la sonata para violín solo de Johann Georg Pisendel (1687-1755) se publicó cerca de 1716, y años después este estilo de escribir para violín solo continuó con Georg Philipp Telemann (1681-1767), que escribió 12 Fantasías para violín solo en 1735, y el mismo Geminiani escribió otras doce sonatas para violín solo hoy catalogadas como el Op. 4 y escritas probablemente en 1739.⁵⁴

Forkel afirma:

“Los solos de violín de Bach fueron considerados durante largos años, por los más grandes virtuosos en ese instrumento, como los mejores trozos existentes capaces de conducir rápidamente al discípulo a la maestría”.⁵⁵

Todas las sonatas tienen 4 movimientos. Puede ser que Bach se haya influenciado por los compositores anteriores, por ejemplo, los últimos movimientos son piezas muy virtuosas a un *tempo* rápido y son similares a los movimientos *Moto perpetuo* que utilizaron los compositores italianos, como Guisepe Torelli (1658-1709).

La música del barroco contiene elementos de ornamentación o embellecimiento, los cuales le daban un toque como de improvisación.⁵⁶

Bach innovó en el sentido de escribir una obra sin acompañamiento, el barroco tuvo como característica marcada el uso de un bajo continuo, Bach en esta obra hace que el ejecutante (el violinista) tenga la función de hacer su propio bajo.

La fuga tiene dos arreglos que el mismo Bach escribió, una para órgano BWV 539 y otra para laúd BWV 1000. La fuga para órgano está escrita en d menor y la de laúd está en la misma tonalidad que la original para violín, g menor.⁵⁷

Existen diferentes transcripciones de esta sonata para otros instrumentos, por ejemplo: para pianoforte, guitarra y viola (transcripción de la sonata completa); del adagio existe una transcripción para trompeta, de la fuga hay una transcripción para cuatro trombones.

⁵⁴ GROVE, *Dictionary of music and musicians*, Tomo 18, 1980, reimp. 1995, pág. 587. GROVE, *Dictionary of music and musicians*, Tomo 7, 1980, reimp. 1995 pág. 224.

⁵⁵ FORKEL, pág. 129.

⁵⁶ SCHRODER, Jaap, pág. 54.

⁵⁷ SCHRODER, pág. 61.

VII.- Análisis de la fuga

La fuga está en g (sol) menor, sin embargo, la armadura en la cabecera de la partitura es de fa mayor o de su relativo re menor; esto lo observé en la partitura en la edición facsimilar que existe en la internet⁵⁸ y en la Biblioteca de la Facultad de Música, UNAM, por lo que al notar una escritura diferente a la tradicional investigué diferentes publicaciones con variantes en la cabecera de la partitura y que enlisto a continuación:

- Sei solo a violino senza basso accompagnato, Trzy sonaty i trzy partity na skrzypce solo, edición de la partitura original, reproducción intacta a la original, Polonia, Ed. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1976.
- Facsimil de la partitura original, Sei solo a violino senza basso accompagnato, copiado por Anna Magdalena Bach, 1720.
- Sechs sonaten und partiten fur violine solo, en la versión autografa de Klaus Rönnau, revisada y digitaciones y arcos por Wolfgang Schneiderhan, Ed. G. Henle Verlag München, Urtext, (prefacio en inglés y francés), 1987, ésta edición está basada en un ejemplar original de la Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz (Biblioteca Estatal) en Berlin.
- Six Sonatas for violin solo, editado por Leopold Auer (1845-1930), New York, USA, Ed. Carl Fischer, c1917.
- Sonatas y partitas para violín solo, editada, digitada y revisada por Henryk Szereing (1918-1988), Mainz, Alemania, Ed. Schott, c1981.
- Sonate e Partite BWV 1001-1006, transcripción de Miklos Mosóczi para guitarra, Ed. Musica Budapest, 1978.
- Six Sonates pour violon, versión autógrafa de H. Léonard, nueva edición revisada y digitada por Edouard Nadaud, París, Francia, Ed. Costallat.

⁵⁸ [http://imslp.org/wiki/6_Violin_Sonatas_and_Partitas,_BWV_1001-1006_\(Bach,_Johann_Sebastian\)](http://imslp.org/wiki/6_Violin_Sonatas_and_Partitas,_BWV_1001-1006_(Bach,_Johann_Sebastian))

Encontré ediciones para violín en las cuales la cabecera corresponde a sol menor, incluyendo las transcripciones para cuarteto de trombones, para viola, para pianoforte, etc.

- Sonatas and partitas for violin solo, editada por Eduard Hermann, New York, USA, Ed. G. Schirmer, 1929.
- 6 Sonate e partite per viola, transcrito del original por E. Polo, Milano (Milán), Italia, Ed. Ricordi, 1945.
- Six Sonatas and Partitas, arreglo para viola, transcrito por Clemens Meyer y revisada por Joseph Vieland, New York, USA, Ed. International Music Company, 1951.
- Fugue in G minor, transcrita por Ralph Sauer, Colorado, USA, Ed. Western International Music, Inc, 1977.
- Sonatas y Suites for violin solo and Violoncello solo, transcripción para pianoforte, transcrito y adaptado por Leopold Godowsky, New York, USA, Ed. Carl Fischer, 1923.
- Sonate e partite per violino solo, transcripción para viola, transcrito por Angelo Consolini, Ed. Mattiuzzi, 1910.

EXPOSICIÓN:

En este caso el sujeto está en la dominante (quinta) de la tonalidad, la primera y segunda respuesta está en la tónica.

CONTRASUJETO

Allegro

The image shows a musical score for a section titled 'EXPOSICIÓN' in 'Allegro' tempo. It consists of two staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It features a 'SUJETO' (subject) phrase in a box, followed by a 'RESPUESTA' (response) phrase in a box. The second staff continues the music, with another 'SUJETO' phrase in a box and a 'RESPUESTA' phrase in a box. A legend at the top left indicates 'CONTRASUJETO' with a grey box.

Divertimento o episodio en un claro g:

The image shows a musical score for a 'Divertimento o episodio en un claro g'. It consists of three staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It features a 'MITAD DEL COMPÁS 6' (half of measure 6) indicated by an upward-pointing arrow. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It features an 'IMITACION DE LA RESPUESTA' (imitation of the response) phrase in a box. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It starts with measure 13.

En el compás 14 comienza el tema a la octava superior a diferencia del inicio de la fuga, en el compás 24 en los dos últimos tiempos aparece el sujeto una octava inferior en comparación al compás 1, con esta última presentación del sujeto empieza el desarrollo.

The image displays a musical score for a fugue, annotated to highlight specific structural elements. A legend at the top left identifies yellow circles as 'SUJETO' (Subject) and orange circles as 'RESPUESTA' (Response). The score is divided into measures, with specific measures boxed and labeled:

- COMPAS 14:** The first measure is labeled 'SUJETO' and the second 'RESPUESTA'.
- Measures 16-18:** Each of these three measures is labeled 'RESPUESTA'.
- Measures 19-21:** Measures 19 and 20 are labeled 'RESPUESTA', while measure 21 is labeled 'SUJETO'.
- Measures 22-24:** Measures 22 and 23 are labeled 'SUJETO' (with yellow circles). Measure 24 is labeled 'INICIO DEL DESARROLLO' (Start of Development) and features a large white arrow pointing left towards the end of the measure.
- Measures 25-27:** Measure 25 is labeled 'SUJETO' (with orange circles). Measures 26 and 27 are labeled '1er. STRETTO' and '2do. STRETTO' respectively.
- Measures 28-29:** Measures 28 and 29 are labeled '3er. STRETTO' and '4to. STRETTO' respectively.

DESARROLLO:

El desarrollo consta de la presentación del sujeto una octava inferior, varios strettos, un pedal que comienza en el compás 38 y termina en el 41, dos divertimentos o episodios, uno que comienza en el compás 42 y termina en la anacrusa del compás 52, el otro comienza en el compás 64 y termina en la anacrusa del compás 74.

The image displays a musical score for the development section, consisting of five staves of music. The first staff, labeled 'PEDAL', begins at measure 38 and ends at measure 41. It features a series of chords with a rhythmic pattern of eighth notes. The second staff starts at measure 42 and continues to measure 44. The third staff starts at measure 45 and continues to measure 47. The fourth staff starts at measure 48 and continues to measure 50. The fifth staff starts at measure 51 and continues to measure 52. An upward-pointing arrow labeled 'EPISODIO' is positioned above the fifth staff, indicating the start of a new section.

Inicio del compás 52 tercer tiempo.

Amarillo-Sujeto.

Naranja-Respuesta.

● **Contrabajo**

54 **RESPUESTA**

58 **5to. STRETTO** **6to. STRETTO** **CONTRASUJETO**

61 **7mo. STRETTO**

Detailed description: The image shows a musical score for the Contrabajo (Double Bass) part. It consists of four staves of music. The first staff is labeled 'Contrabajo' and shows a melodic line with orange and yellow notes. The second staff is labeled '54' and 'RESPUESTA', showing a melodic line with orange and yellow notes. The third staff is labeled '58' and contains three sections: '5to. STRETTO' (measures 58-60), '6to. STRETTO' (measures 61-63), and 'CONTRASUJETO' (measures 64-66). The fourth staff is labeled '61' and '7mo. STRETTO', showing a melodic line with orange and yellow notes. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings.

REEXPOSICIÓN:

El tercer episodio se encuentra del compás 64 al 74.

En el compás 74 en el segundo tiempo se presenta el tema del sujeto, con lo que da inicio esta sección.

64

67

70

73

REEXPOSICION

TEMA SUJETO

76

79

TEMA RESPUESTA

CODA:

La coda está compuesta por presentaciones del sujeto y respuestas en stretto, un cuarto episodio, motivos del contrasujeto y una cadencia en el penúltimo compás que demanda gran virtuosismo.

CONTRASUJETO **COMPÁS 80**

82

85

88

EPISODIO

90

93

PEDAL FIGURADO

tr

VIII.- Sugerencias personales para tocar la Fuga de la Sonata BWV 1001.

Para tocar la fuga de la Sonata BWV 1001 de Bach, es necesario resaltar el tema del sujeto y de la respuesta cada vez que se presenta, el carácter de esta pieza es sin lugar a dudas fuerte y enérgico; el ejecutante tiene en juego la demostración exacta de la afinación, la producción de los acordes y darle musicalidad en el sentido de la música antigua, por medio de las ornamentaciones y énfasis en primer tiempo para darle estabilidad, los matices de piano y fuerte, con la idea del provocar un contraste brusco o por bloques. Aunque no se escribían crescendos ni diminuendos, seguramente las ideas desde la Grecia antigua y hasta el barroco, se pedía al intérprete el seguir a la melodía con las intensidades de acuerdo al movimiento melódico, como sucede con el *mezza di voce*⁵⁹.

Bach así como otros compositores del barroco como Händel o Telemann, los cuales caracterizaron al periodo barroco tardío, utilizaron ornamentos que se reconocen como arbitrarios, como es el *tempo rubato* o *sprezzatura* y que sugiero se utilice en los dos últimos compases de la fuga.⁶⁰ En el último compás existe la nota fa (octavo con puntillo), sol (dieciseisavo), y el acorde del primer grado de la tonalidad g menor en tempo de blanca, como cadencia, que recomiendo hacerlo como el llamado trino de la cabra que consiste en tocar todo el tiempo el trino o *trillo*; y no como algunos intérpretes que solo hacen un bordado y una anticipación directa⁶¹.



En la música barroca, el vibrato era un elemento que poco se utilizaba, al igual que el crescendo que se consideraba un ornamento especial,⁶² en este caso al

⁵⁹ BUFOKZER, pág. 379.

⁶⁰ BUFOKZER, pág. 377.

⁶¹ BUKOFZER, pág. 377.

⁶² BUKOFZER, pág. 382.

interpretar Bach quien pertenece al barroco tardío es recomendable no utilizar tanto vibrato, ni crescendos, como en el caso de la fuga y lograr así la meta esencial del instrumentista barroco: conseguir un sonido uniforme.

La articulación en la música barroca, en especial en la música polifónica es de suma importancia. Dominando la correcta articulación se logrará mostrar cada uno de los motivos musicales. Se recomienda utilizar el golpe de arco tipo *staccato* en cada uno de los motivos para que pueda escucharse la estructura interna de la frase, con una articulación uniforme.

La emisión de los acordes es sin duda la parte con mayor dificultad en esta obra; en los acordes de cuatro voces se tocará simultáneamente las dos voces inferiores y después las dos voces superiores en el mismo arco. Los acordes de tres voces se ejecutarán colocando el brazo derecho (codo y muñeca) a la altura de la cuerda donde se produce la voz intermedia y se producirán las tres voces simultáneamente como sucede en un teclado. Si la altura del codo no se cuida, la sonoridad de estos acordes estará quebrada.

El tema y la respuesta siempre se ejecutarán de la misma manera, para que se distingan cada momento en que aparezcan, la sonoridad de la primera presentación del sujeto será la muestra para todas las siguientes.

Sonata No. 4 en e menor KV 304 para violín y piano de Wolfgang Amadeus Mozart.

I.- El estilo clásico y la música.

Contexto histórico.

En toda Europa a finales del siglo XVII y durante el siglo XVIII surgió un movimiento intelectual llamado **Ilustración**⁶³. Al siglo XVIII se le llamó el **Siglo de las luces**, haciendo referencia que fueron 100 años de iluminación intelectual del hombre⁶⁴. El hombre de éste movimiento afirmaba que la razón sería el vehículo para comprender las situaciones sociales y fenómenos naturales llevando a la humanidad al progreso y a encontrar la felicidad. Los grandes pensadores de la Ilustración criticaban fuertemente las ideas políticas, religiosas y sociales que sometían el intelecto del pueblo y sus capacidades como hombre pensante, veían este movimiento como el impulso para sacar al pueblo de la oscuridad y acercarlo a la cultura, la ciencia y el saber, para así evitar de nuevo el control que ejercían los gobiernos absolutistas sobre el pueblo. La ilustración defendía la democracia, el liberalismo económico, la libertad de culto y de pensamiento, además, creían en un gobierno que fuera elegido por el pueblo.

La cultura en este periodo tiene una obra maestra, la invención de la Enciclopedia, llamada también “Diccionario de las ciencias, artes y oficios” cuya misión era divulgar los principios de la ciencia y el arte. Consta de 35 volúmenes, tuvo dos publicaciones entre 1751 y 1772, colaboraron muchos escritores y científicos. Fue dirigida por Denis Diderot (1713-1784) y Jean le Rond d'Alembert (1717-1783). Fue redactada por Voltaire, Rousseau, Montesquieu y otros pensadores.

Las ideas de la Ilustración y por supuesto nuevamente la desigualdad social, política y económica, dio pie a movimientos como la Independencia de Estados Unidos de América y la Revolución Francesa. Francia fue la cuna de los principales

⁶³MAYOS, Goncal, *La Ilustración*, Ed. UOC, Barcelona, España, 2007.

BROW, Juan, *Esbozo de Historia Universal*, Ed. Grijalbo, México, 1997, pág. 149 y 150.

REALE, Giovanni, ANTISIERI, Darío, *Historia del pensamiento filosófico y científico, La Ilustración*.
http://www.olimon.org/uan/reale_ilustracion.pdf

⁶⁴RODRÍGUEZ, Antonio, *El siglo de las luces*, Kairos, Ministerio de Educación, España. (18/04/2016)
http://iris.cnice.mec.es/kairos/enseanzas/eso/moderna/luces_00.html
<http://mihistoriauniversal.com/edad-contemporanea/ilustracion/> (18/04/2106)

pensadores ilustrados como François Marie Arouet con el seudónimo de Voltaire (1694-1778), Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) y Charles Louis de Secondant barón de Montesquieu (1689-1755). John Locke filósofo y médico inglés (1632-1704) fue defensor de la separación de poderes del Estado, forma de gobierno que se utiliza hasta nuestros días por la mayoría de los países occidentales, para así lograr un equilibrio y evitar el despotismo.⁶⁵

Alemania tuvo a un gran filósofo ilustrado, muy importante en la historia universal, Emmanuel Kant (1724-1804). Él escribió un ensayo en 1784 con el nombre “¿Qué es la Ilustración?”; es una muestra fehaciente del pensamiento del “Siglo de las luces”:

“La Ilustración es la liberación del Hombre de su culpable incapacidad. La incapacidad significa la imposibilidad de servirse de su inteligencia sin la guía de otros. Esta incapacidad es culpable porque su causa no reside en la falta de inteligencia sino de decisión y valor para servirse por sí mismo de ella sin la tutela de otro. ¡Ten el valor de servirte de tu propia razón!”⁶⁶

El estilo neoclásico surgió alrededor de estos hechos y tomó como base de su creación en la pintura, la escultura y la arquitectura, muchos símbolos de la antigua Grecia y la antigua Roma.

Muchos de los símbolos de la Revolución Francesa fueron, por ejemplo; las fasces⁶⁷ símbolo que Napoleón Bonaparte utilizó como emblema de su autoridad y el águila característica de las antiguas legiones romanas como insignia para los grupos de su ejército francés; el gorro de la libertad, llamado así en la Revolución, fue tomado de los gorros frigios que utilizaban los esclavos libres en Roma.⁶⁸ La arquitectura tiene edificaciones que nos muestran claramente el pensamiento en el arte de ésta época, por ejemplo: en París “El Arco del Triunfo” construido en 1806, una reproducción muy cercana al “Arco de Séptimo Severo” en Roma; el “Templo de La Madelaine” su fachada semeja un templo ateniense con múltiples columnas.

⁶⁵ Despotismo: abuso de poder o de la fuerza ejercida a un grupo o persona de condiciones inferiores. <http://definicion.de/despotismo/> (18/04/2016)

⁶⁶ KANT, Emmanuel, *¿Qué es la Ilustración?*, Ed, Alianza, Madrid, España, 2007.

⁶⁷ Fasces: haz de madera amarrada por cintas de piel que en una punta sobresalía un hacha. Este instrumento fue el símbolo de la autoridad romana. El fascismo italiano también tomó como emblema este aparato, de este se deriva el nombre de esta forma de gobierno.

⁶⁸ FLEMING, William, pág. 281.

Este período se caracteriza por su equilibrio, proporción, medida, claridad, serenidad y la copia o la imitación de las construcciones grecorromanas y de sus esculturas.⁶⁹

En el aspecto musical, lo clásico no se refiere a la imitación de lo antiguo como recurso para la composición;⁷⁰ sólo se le denominó clásico y en vida a las obras de Joseph Haydn y Wolfgang Amadeus Mozart como refieren algunos autores,⁷¹ pero aunque no hubo copia de partituras o formas musicales, los compositores de la Escuela de Mannheim y los llamados clásicos, compusieron partituras con lo anteriormente referido: equilibrio como sucede en el Allegro de Sonata, donde cada uno de los temas es equiparable en tamaño entre ellos, en el desarrollo se presentan los dos temas separados, con claridad, en las Sonatas de Haydn y Mozart hay serenidad, alegría y también algunas veces tristeza, exaltación y medida.

Utilizan variaciones como forma musical, esto es, que uno de los temas de 8 compases se puede variar desde el punto de vista del acompañamiento, mayor adorno en la melodía, pero no varía el número de compases, ni la armonía. Esto es equilibrio.

El *minueto* de la época clásica tiene tres partes; del mismo tamaño, contrastantes, donde la primera y la tercera parte muchas veces son iguales o con pequeñas variaciones que nos permiten reconocer su origen. El pensamiento griego sostenía que el triángulo equilátero era la figura geométrica perfecta, tanto que el cristianismo primitivo utilizó el triángulo para representar a Dios en su perfección, en el ángulo superior Dios Padre, mientras que Dios Hijo y Dios Espíritu Santo los localizaron en los ángulos inferiores del triángulo.

La música para muchos de los compositores, como Christoph Willibald Ritter von Gluck (1714-1787) tenía que ser “sencilla” para tener significado universal.⁷²

⁶⁹ PAULY, Reinhard G, *La música en el periodo clásico*, Ed, Víctor Leru, Buenos Aires, Argentina, 1980, pág. 13.

⁷⁰ SUÁREZ, Pola, *Historia de la música*, Ed. Claridad, Buenos Aires Argentina, 2007, pág. 174. PAULY, pág. 14.

⁷¹ SUÁREZ, pág. 174. PAULY, pág., 16.

⁷² PAULY, pág. 14.

Otras características eran el equilibrio y el orden, como se refería en la doctrina platónica, que pregonaba que en la música intervienen la medida, el número y el orden, para ser bella.⁷³

La melodía tenía que ser ligera y fácil de comprender, el uso de apoyaturas de diferentes características eran un elemento propio de este periodo que es tomado del barroco, Leopold Mozart (1719-1787) en su Tratado de violín hace referencia a que las apoyaturas harán que el discurso musical sea más llamativo.

...”se encuentran apoyaturas de todo tipo, largas, cortas, con acento y sin acento. La apoyatura larga produce su efecto mediante la armonía, la apoyatura corta y sin acento tiene una función rítmica. Todas las apoyaturas se escriben en notas pequeñas delante de las notas principales; el músico tiene que distinguir según el contexto que tipo de apoyatura se ha de aplicar en un lugar u otro”.⁷⁴

La música orquestal en el Clasicismo con compositores como Haydn y Mozart tuvo una evolución muy marcada, los cambios estilísticos más importantes se reflejan en la sinfonía, cambios de carácter, dimensiones (número de movimientos y duración de los mismos), etc.

La sinfonía se convierte en una forma más complicada y más utilizada por los compositores, que ostentaba mayor libertad y originalidad, pues le permitía al compositor utilizar aspectos musicales más complejos, tales como la armonía de más de tres sonidos. En la melodía apreciamos el juego de colores tímbricos de cada instrumento de acuerdo a las capacidades de cada compositor. La música orquestal del periodo barroco con sus fugas e imitaciones se cambió por homofonía con un acompañamiento simple, como apreciamos en la corte de Mannheim y en algunas partituras de Wolfgang Mozart (Divertimentos Köchel 136, 137 y 138) para volcarse en las sonatas, tríos, cuartetos, quintetos, conciertos y sinfonías que obedecen estrictamente a la forma.

La música fue tomando mayor complejidad, los pasajes de cada instrumento poco a poco fueron de un nivel técnico más demandante, la armonía comenzó a ser disonante por medio de acordes de novena y en las formas concertantes se respetó

⁷³ PAJARES, Roberto, *Historia de la música en 6 bloques, bloque 6. Ética y Estética*, Ed. Visión libros, Madrid, España, 2011, pág. 82.

⁷⁴ HARNONCOURT, Nikolaus, pág. 213.

hasta cierto punto la estructura del “Allegro de Sonata” con un toque de virtuosismo para el solista.

Este periodo se vio impactado también por los aspectos filosóficos de Emmanuel Kant y George Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) con respecto al arte y la sociedad y sobre todo con el aspecto relacionado con el biedermeier que pregonaba melodías accesibles con acompañamientos sencillos, y que pronto desembocarían en el Romanticismo.

El concierto y la “sonata” fueron importantes formas en el clasicismo, junto con los conjuntos de música de cámara, por ejemplo, el cuarteto de cuerdas fue una agrupación que este período desarrolló a altos niveles con composiciones de Franz Joseph Haydn, Mozart y Ludwig Van Beethoven (1770-1827).

El clasicismo aportó la gran transformación a los instrumentos de teclado, el clavecín o clavicordio barroco evolucionaron a un instrumento perfeccionado que se llamó fortepiano y pianoforte, este instrumento tenía más sonoridad que los instrumentos barrocos y su importancia acrecentó, suceso que podemos apreciar con toda la música escrita para este instrumento de todos los compositores de este período.

Franz Niemetschek⁷⁵ (1766-1849) poco después de morir Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) escribe elogiando la música de este compositor diciendo que para él, el valor “clásico de la música de Mozart se encontraba en el hecho de que se podía escuchar repetidas veces sin cansancio y que Mozart había hecho obras con el mismo valor que las obras creadas en el arte griego y romano.”⁷⁶

⁷⁵ Nació en Bohemia (región de la República Checa) el 24 de julio 1766 y murió en Viena el 19 de marzo 1849. Fue filósofo, crítico musical y catedrático universitario. Escribió la primera biografía acerca de Wolfgang Amadeus Mozart importante fuente de la vida y obra de este compositor.

⁷⁶ PAULY, pág. 16.

II.- Mannheim, su orquesta, sus legados e influencias.

Durante el siglo XVIII en la corte de Mannheim; Austria, la orquesta que pertenecía a la corte del príncipe elector palatino Carl Theodor, quien era gran aficionado a la música contrató a un virtuoso violinista llamado Johann Stamitz⁷⁷ (1717-1757) quien fue primer violín y director de la orquesta en 1750. Bajo la batuta de este violinista la orquesta del Palacio de Mannheim llegó a ser la mejor de Europa. El historiador inglés Charles Burney (1726-1814) definió a esta orquesta así:

“Hay más solistas y buenos compositores en esta orquesta que en cualquier otra de Europa”⁷⁸

Los *crescendos* y *diminuendos* sorprendentes que producía la orquesta es una de las principales características de la Escuela de Mannheim;⁷⁹ fue para el estilo clásico determinante. La formación de la orquesta de Mannheim fue el modelo para la orquesta clásica, conformada por veinte violines, cuatro violas, cuatro violoncellos, dos contrabajos, sección de alientos maderas que incluían dos flautas, dos oboes, dos fagotes y clarinetes, instrumento que hasta Stamitz fue incluido en esta sección y que en otras orquestas no tenía participación y difusión, tenían cuatro cornos francés o trompas, dos trompetas e instrumento de percusión, el timbal.⁸⁰

Stamitz añade a la sinfonía un cuarto movimiento casi siempre escrito a un *tempo* rápido. Aparece en el primer movimiento el uso de dos temas, propio de la forma sonata y el *minuet con trío*.

Mannheim también aporta el contraste de temas suaves con temas explosivos, el uso de trémolos en las cuerdas, pausas repentinas y temas sincopados.⁸¹

El cambio que sobrevino en la corte de Mannheim y los compositores del periodo posbarroco, que algunos denominan preclásicos, donde destacan algunos de los

⁷⁷ Johann Stamitz nació en una región de Bohemia el 17 de junio de 1717 y murió en Mannheim el 27 de marzo de 1757. Fue compositor, violinista y director de orquesta. Fue padre de Carl Stamitz y Anton Stamitz, también músicos y compositores. Escribió música importante para violín y orquesta, sonatas para violín solo y para violín y piano. Fue el primer compositor que escribió para la viola líneas más melódicas.

⁷⁸ SUAREZ, Pola, *Historia de la música*, Ed. Claridad, Buenos Aires, Argentina, 2007.

⁷⁹ ROSEN, Charles, *El estilo clásico, Haydn, Mozart, Beethoven*, Ed. Alianza Música, Madrid, España, 2006, pág. 75.

⁸⁰ SUAREZ, pág. 178.

⁸¹ ROSEN, pág. 93.

hijos de Johann Sebastian Bach absorbieron las características musicales que pregonaban y que pronto plasmaron en el Concierto, forma musical que tiene su origen en el barroco en los *concerti grosso* de Corelli, o de la escuela veneciana representada por Giuseppe Torelli (1658-1709), Pietro Locatelli (1695-1764) y Antonio Vivaldi (1678-1741), donde el solista interpretaba algunos compases, intercalados o contrastando o haciendo el papel del eco con la orquesta; pero en el periodo posbarroco se convierte en algo atractivo debido a la presencia del solista que con virtuosismo interpreta su instrumento y entabla un diálogo con la orquesta que dio pie a la cadencia en cada uno de los tres movimientos que tenía ésta forma musical; pero al final este elemento quedó sólo en el primero y tercer movimiento. Conforme pasó el tiempo en el Romanticismo de Franz Liszt el virtuosismo desembocó en malabarismo, también podemos apreciar en Nícolo Paganini; piezas musicales que aún en nuestros días son muy seductora al público. La cadencia fue un recurso que era improvisada por el intérprete, pero finalmente los compositores las escribieron.

Los conciertos de Mozart para violín, piano y corno francés (trompa) son y han sido en la historia de la música parteaguas de la técnica y la musicalidad del intérprete. Conciertos que hoy son demandados en concursos para entrar a alguna orquesta o alguna escuela en todas partes del mundo. Mozart en estos conciertos deja a la orquesta compartir la expresividad con el solista, marcando las cualidades dramáticas del concierto que siguieron perdurando.

En su legado tenemos: cinco conciertos para violín; cuatro conciertos para corno francés (trompa) aunque el Rondo para corno y orquesta de cuerdas, algunos cornistas a lo largo de la historia lo denominan como el quinto concierto, por su dificultad técnica y expresividad de la partitura; dos para flauta, para fagot, para oboe; un concierto para clarinete, obra que también es un punto de partida para este instrumento ya que no tenía suficiente difusión y fue una de las primeras obras escritas para este instrumento como solista; existe un concierto para flauta y arpa; conciertos para dos y tres pianos; un *concertone* para dos violines y sus dos maravillosas sinfonías concertantes para violín y viola, y la otra para oboe, clarinete,

corno francés y fagot, en mi bemol mayor, KV 297b para estos instrumentos y orquesta.

Wolfgang Amadeus Mozart tiene en la mayoría de sus obras gran influencia por la Escuela de Mannheim, compositores muy importantes de este periodo son: Carl Phillip Emmanuel Bach, Willhelm Friedemann Bach, Christoph Willibald Ritter von Gluck, Johann Stamitz, Franz Joseph Haydn, entre otros.

III.- Forma sonata.

La sonata en el clasicismo fue la forma por excelencia, aunque desde el barroco se utilizó este vocablo, como se mencionó en las sonatas *da cámara o da chiesa*.

Es importante resaltar que la sonata es una forma instrumental; cuya ejecución en italiano era *suonare*, que significa sonar.

Surge en el siglo XVIII, por primera vez con una estructura monotemática, tenía un solo movimiento con dos partes y se utilizaba un solo tema para toda la partitura; los iniciadores de esta estructura musical fueron Domenico y Alessandro Scarlatti, la forma era A mas A' (prima) y cuya producción rebasa las 800 sonatas, a mediados del siglo se desarrolla en complejidad y aparece un segundo tema.

Fue utilizado por la mayoría de los compositores de este período. Muchas obras de varios compositores tomaron el nombre de Sonata; por ejemplo Sonata para violoncello y piano; esta forma estructural se emplea muchas veces en un solo movimiento, el allegro de sonata que tiene la estructura característica. Esta forma fue utilizada en conciertos, sinfonías, música de cámara, también existen “sonatas” para varios instrumentos. En el clasicismo la forma sonata tomó importancia y se desarrolló hasta alcanzar su total evolución en el Romanticismo.

Estructuralmente la conforman tres o cuatro movimientos.

Era común que el primer movimiento iniciara con un *Allegro*, con una estructura tripartita que significa que la conforman tres partes.

Su estructura es de la siguiente manera:

- INTRODUCCIÓN.

Parte que no es obligatoria, en la forma sonata pero Haydn, Mozart y otros autores la utilizan, las hay cortas o largas, pueden o no anunciar y preparar el carácter del

primer tema o hacer un contraste. Su función podría ser establecer la tonalidad y el modo, por lo tanto en algunas ocasiones no hay un carácter melódico, sino exclusivamente armónico.⁸²

- EXPOSICIÓN

Es el elemento inicial del *Allegro* de Sonata, no hay una extensión marcada respecto a la duración, siempre se sustenta en una tonalidad; generalmente el primer tema tiene un carácter rítmico y puede tener modulaciones internas;⁸³ se conecta con el segundo tema a través de un fragmento musical que se denomina **punte**, cuya función es unir los temas, a través de varias modulaciones y concluir teóricamente en la tonalidad de la dominante, aquí inicia el segundo tema; sin embargo, en el Mozart tardío y en Beethoven la modulación se hacía al relativo menor.⁸⁴

El segundo tema será contrastante al primer tema, por lo tanto tendrá un carácter melódico, y preferentemente de la misma longitud que el primer tema. Concluye con una coda que tendrá diversos elementos que provienen del primer o segundo tema, o bien del puente; y finalmente una extensión cadencial y en la barra dos puntos de repetición.

- DESARROLLO.

Parte central del *Allegro de sonata*, está hecho de motivos extraídos de los dos temas o del puente; puede utilizarlos completos, alternando con partes libres.

En esta sección se puede reconocer al compositor por su habilidad para la improvisación y la modificación de los motivos o temas o la extracción sintética de cada uno de ellos, poniendo en juego su capacidad artística y su habilidad como compositor.

Puede concluir con una parte libre llamada coda o bien una extensión cadencial.

- REEXPOSICION.

Sigue la estructura de la exposición en su forma estricta, la presentación del primer tema en la tonalidad inicial es seguida por el puente, pero que en esa sección no modula sino que permanece en la tonalidad inicial para resaltar el segundo tema.

⁸² BAS, Julio, *Tratado de la forma musical*, Ed. Ricordi, Buenos Aires, Argentina, 1957, pág. 265 y 266.

⁸³ BAS, pág. 266.

⁸⁴ El relativo menor se obtiene de la tonalidad original a una tercera menor descendente.

Finaliza con una coda que semeja a la de la exposición o bien es más grande con base al tipo de la sonata.

La sonata clásica como género, habitualmente tenía tres movimientos: el *Allegro de sonata*, un segundo movimiento con carácter lento, utiliza *tempi* como, *Andante*, *Moderado*, *Adagio*, *Lento*, *Cantabile*, etc, no siempre en la misma tonalidad que el primer movimiento.

El tercer movimiento es un *Minuet* (danza heredada del barroco) escrito en compás de $\frac{3}{4}$, pero en su concepción clásica: consta de tres partes: la primera parte en modo mayor, brillante, con carácter rítmico, que se repetía por medio de puntos de repetición, para dar paso a la segunda parte un minueto en modo menor con carácter melódico y que durante un tiempo se interpretó con tres instrumentos, por lo cual en algunas partituras se le denomina como Trio. Al terminar se repetía *ad integrum* el primer minueto. Su estructura denota un esquema A-B-A. Debemos recordar que este movimiento proviene de una piezaailable del barroco y que al final del periodo llamado clasicismo fue interpretándose con mayor rapidez a tal grado que los compositores cambiaron su nombre por Scherzo, que significa jugar.⁸⁵ En el periodo del Romanticismo y específicamente en el tercer periodo de Ludwig van Beethoven se añadió un cuarto movimiento en *tempo Allegro*, *Presto*, *Rondo*, *tema con variaciones* y en este movimiento se podía incluir la *fuga* como sucede en el Cuarteto de Beethoven reconocido como la Gran fuga.⁸⁶

⁸⁵ SUÁREZ, pág. 182-184.

⁸⁶ BAS, pág. 297.

Revista. Yolanda, 22 de enero del 2009, *La sonata postclásica*. Armonía y Análisis musical, (6). Consultada 25/07/2016

IV.- Wolfgang Amadeus Mozart

Bautizado con el nombre *Johannes Chrisostomus Wolfgangus Theophilus Mozart* nació el 27 de enero de 1756, en Salzburgo, Austria. Sus dos primeros nombres fueron tomados por el santo del día que nació San Juan Crisóstomo⁸⁷, nombrado Wolfgang por su abuelo materno y *Theophilus* por su padrino, un comerciante llamado Johann Theophilus Pergmayr⁸⁸, que significa “el que ama a Dios”, nombre griego que usualmente se traducía al latín como Amadeus y en alemán como *Gottlieb*⁸⁹.

En algunas cartas firmó como; “Yo *Johannes Chrisostomus Amadeus Wolfgangus Sigismundus Mozart*⁹⁰”, otras tantas como “Yo *Johannes Chrisostomus Sigismundus Amadeus Wolfgangus Mozartus*⁹¹”. Estos cambios en su nombre seguramente obedecen a su carácter irónico con el objeto de burlarse de él mismo y de la gente.

Hijo de Leopold Mozart y Anna María Pertl, séptimo y último hijo de esta familia, él y su hermana María Anna (1751-1829) usualmente llamada *Nannerl*, cinco años mayor que él, fueron los únicos sobrevivientes de los siete hijos que al nacer o a los pocos días de nacidos perdieron la vida.

Johann Georg Leopold Mozart (1719-1787) octavo hijo del segundo matrimonio de su padre procedía de una familia de albañiles y encuadernadores de libros, este último oficio surgió por los jesuitas que se establecieron en Augsburgo, ciudad natal de Leopold. Gracias a este motivo el padre de Leopold consiguió que su hijo tuviera una educación en el Colegio de San Salvador, perteneciente a la orden jesuita.

Como mencioné antes, los jesuitas fueron muy importantes al momento de la conquista espiritual (evangelización) en América, pero en Europa esta orden y otras

⁸⁷ ROSELLI, John, *Vida de Mozart*, Ed. Cambridge University Press, Madrid, España, 2000, pág. 23.

⁸⁸ MUÑOZ DE LA NAVA, José Miguel, *Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)*, Ed. Dastin Export, España, 2004, pág. 15.

⁸⁹ ROSELLI, pág. 23.

⁹⁰ Carta escrita por María Ana Mozart en 1777 con el Post scriptum (posdata) de Wolfgang, MUÑOZ DE LA NAVA, pág. 363.

⁹¹ Nombre que aparece en cartas de 1774 y 1777, haciendo referencia que Sigismundus es un nombre que se le da en la confirmación, MUÑOZ, pág. 363.

de carácter religioso tuvieron un papel de interés respecto a la educación, al conocimiento y la enseñanza, con un deseo de influir a la sociedad.

Al ser electo un fraile franciscano como el papa Clemente XIV, considerado como enemigo de los jesuitas, en enero de 1769 los embajadores de las monarquías borbónicas de países como Francia, Nápoles y España, exigieron a Clemente XIV la eliminación de la Compañía de Jesús; ésta decisión se llevó a cabo en: Portugal en 1762, Francia en 1764, España en 1767 y en las colonias de la Nueva España en 1768. En 1773, en la Iglesia *Il Gesú*, recinto emblemático de los jesuitas, se da a conocer el documento "*Dominicus ac Redemptor noster*" escrito por el cardenal Zelada, de nacionalidad española, donde se les acusaba de haber sembrado la discordia entre las otras órdenes religiosas y de tener una actitud muy pesimista y hostil respecto a las instituciones académicas y hacia los monarcas⁹². Debido a esto, emigraron los jesuitas a otros países como Austria.

Leopold estudió para ser sacerdote, en la facultad de Teología en la Universidad de Salzburgo, pero al cabo de un tiempo despertó su interés hacia la música. En aquel tiempo la manera más sencilla para estudiar era pertenecer a estas órdenes o convertirse en sacerdote, para Leopold ésta era la única manera de poder llegar a un nivel social digno, ésta ambición es una de las características que se reflejó en la educación que proporcionó a Wolfgang.

En 1740 consiguió un puesto como ayudante de músico de cámara (*Kammerdiener*), con el conde Johann Bautista Thurn Valsassina und Taxis quien fue presidente del cabildo catedralicio de Salzburgo. En 1743 consiguió una plaza como cuarto violinista en la capilla del príncipe arzobispo gobernador de Salzburgo Anton von Firmian. En 1747 se unió en matrimonio con Anna María Pertl, y en este momento comenzó a dar clases de violín para generar más ingresos⁹³.

Poco después del nacimiento de Wolfgang en el año 1756, Leopold publicó un libro sobre la técnica del violín. Este libro ha tenido a lo largo de la historia gran

⁹² MUÑOZ, pág. 21.

⁹³ MUÑOZ, pág. 23.

importancia para la técnica del violín, aún hoy es una base importante para la enseñanza del instrumento.⁹⁴

La madre de Mozart, Anna María Pertl (1720-1778) tuvo más relación con la música desde el inicio de su vida. Su padre Wolfgang Niklas Pertl dio clases de canto para financiar su carrera universitaria y fue cantor en la Iglesia de San Pedro.⁹⁵

Nannerl su hermana, comenzó a tomar clases de clavicémbalo cuando Wolfgang tenía cuatro años, el talento de Mozart se notó desde el primer momento, reconocía acordes y podía tararear las melodías de las pequeñas composiciones que su padre escribía para su hermana, al poco tiempo Leopold comenzó con las clases de clave y solfeo para Wolfgang, a los cinco años compuso sus primeras piezas para teclado y a los seis comenzó a aprender a tocar el violín y quien mejor maestro que su padre.⁹⁶

Wolfgang y Nannerl pronto se convirtieron en grandes instrumentistas, también se les enseñó francés, italiano y un poco de inglés; Wolfgang era bueno para las matemáticas,⁹⁷ esta educación que tenían los hermanos Mozart se situaba por arriba de la mayoría de los músicos y niños de la época.

La primera obra escrita por Mozart fue un *Minueto* en sol Mayor K1, escrito entre diciembre de 1761 o enero de 1762, María Anna (Nannerl) tiempo después legitimó su autenticidad.⁹⁸

La primera presentación en público de Wolfgang fue en el año 1762, en Múnich para la corte del elector de Baviera. Desde las primeras presentaciones de Mozart fue catalogado como niño prodigio.

El término de la guerra llamada de los siete años (1756-1763) fue un evento que marcó la posibilidad de que Wolfgang y su hermana tuvieran presentaciones públicas o privadas con remuneración económica. Ya que sin los gastos y los problemas que conlleva una guerra los nobles y las cortes por fin tendrían tiempo y la atención para los espectáculos musicales.

⁹⁴ MOZART, Leopold, *A treatise on the fundamental principles of violin playing*, Ed, Oxford University Press, Oxford, USA., 1985.

⁹⁵ JACKSON, Gabriel, *Mozart: vida y ficción*, Ed. Universidad de Salamanca, Salamanca, España, 2004, pág. 20.

⁹⁶ ROSELLI, pág. 26.

⁹⁷ Ídem.

⁹⁸ MUÑOZ, pág. 27.

El segundo viaje, comprendido entre el 18 de septiembre de 1762 y el 5 de enero de 1763, documentado gracias a las cartas escritas por Leopold hacia su patrocinador, amigo y casero Lorenz Haguenuer⁹⁹, cuenta todos los gastos, los resultados económicos de las presentaciones y las personas con las que tienen contacto gracias a los conciertos ofrecidos por los hermanos Mozart, . En este viaje conocen a María Antonieta, la hija de María Teresa reina de Austria. María Antonieta fue años después Reina consorte de Francia y Navarra, guillotizada en la Revolución Francesa.

En este tiempo de mucha actividad para los niños Mozart, *Wolferl* como se le llamaba de cariño, cayó enfermo de escarlatina¹⁰⁰, esta enfermedad fue la primera de muchas que afectaron al pequeño Wolfgang. En aquella época la mortandad infantil era muy grande; los niños morían al nacer, a los pocos días de nacidos y hasta años después por enfermedades comunes. En aquel tiempo los niños debían de tomar atribuciones de adulto, por ejemplo, si su padre moría el hijo mayor debía de tomar la responsabilidad de toda su familia. Eran frecuentes los casos de niños reyes al igual que ver niños mineros, mendigos, niños explotados de sol a sol, niños encarcelados o ajusticiados junto con hombres y mujeres adultos.¹⁰¹ Aún en nuestro tiempo, los niños son explotados laboralmente pero no porque se deben hacer cargo de la familia, sino porque los salarios son tan bajos que se ven en la penosa necesidad de trabajar al igual que el padre o la madre.

Del 9 de junio de 1763 al 29 de noviembre de 1766, los cuatro miembros de la familia Mozart hicieron un viaje por distintos lugares de Europa tales como: Bélgica, París, Londres, Holanda, Ginebra y otras ciudades suizas, sur y oeste de Alemania, Viena y muchas ciudades de Italia¹⁰².

En este periodo Wolfgang y Nannerl tuvieron un ataque de fiebre tifoidea en La Haya,¹⁰³ Nannerl casi muere; a los once años ambos enfermaron de viruela en

⁹⁹ MUÑOZ, pág. 37.

¹⁰⁰ Enfermedad producida por estreptococos, que tiene síntomas como dolor de garganta, erupciones rojizas en la piel, vómitos, dolor de cabeza y fiebre muy alta. Fue una enfermedad muy grave en la niñez pero en la actualidad la curación es muy rápida sin llegar a la gravedad.

¹⁰¹ MUÑOZ, pág. 41.

¹⁰² ROSELLI, pág. 29.

¹⁰³ La Haya es la tercer ciudad más importante de los países bajos, está en Holanda.

Moravia,¹⁰⁴ lugar que dejaron pronto para huir de la epidemia que se vivía ese lugar, padecieron de muchos resfriados y diversas enfermedades de la piel como sabiñones, inflamación bajo la piel que da comezón y causa dolor, causados por la exposición constante al frío o la humedad.¹⁰⁵

En los conciertos que ofrecían Mozart y su hermana dejaban boquiabiertos a los espectadores. La admiración que causaba Wolfgang era por la habilidad al tocar el violín, por tocar el clave, por leer a primera vista y por improvisar en dichos instrumentos.¹⁰⁶ En muchas ocasiones Leopold disminuyó la edad de su hijo para sacarle el mayor provecho a su talento de Mozart y así causar más admiración, ya que llegaría a una edad y apariencia en la que ya no sorprendería a los espectadores.¹⁰⁷

Sin duda Wolfgang tuvo una infancia feliz, recuerda su hermana que tan pronto dejaba de tocar el volvía a correr, reír y a jugar como cualquier niño de su edad.¹⁰⁸ Tuvo una preparación musical como ningún otro niño, sus viajes, gracias a la música le dieron la oportunidad de conocer gente importante y lugares hermosos, escuchó mucha música contemporánea, visitó grandes teatros, vio grandes representaciones públicas y recepciones reales, conoció a compositores, intérpretes y musicólogos famosos de su época, parteaguas en la grandiosa música orquestal y ópera que escribió.

Al cumplir los doce años en 1768 Mozart escribió y presentó su primera ópera, obra al estilo bufo e italiano, "*La finta semplice*",¹⁰⁹ nunca presentada en Viena y aunque es una obra excelente, en aquel tiempo muchos compositores italianos la consideraron de baja calidad. Por encargo *Bastien und Bastienne*¹¹⁰ (Bastian y

¹⁰⁴ Moravia, en eslovaco y checo Morava, forma parte de las tres regiones que conforman la República Checa.

¹⁰⁵ ROSELLI, pág. 30.

¹⁰⁶ VIEUILLE, Marie-Françoise, *Mozart, La libertad indómita*, Ed. Paidós, Barcelona, España, 2006, pág. 20.

¹⁰⁷ Ídem.

¹⁰⁸ ROSELLI, pág. 32.

¹⁰⁹ *La finta semplice* (La falsa ingenua o La crédula fingida) ópera bufa en tres actos, libreto en italiano de Carlo Goldoni y adaptado por Marco Coltellini, KV 51. Obra que surgió por sugerencia de José II mientras se encontraban en Viena.

¹¹⁰ Considerada un singspiel, obra de teatro u ópera popular corta, tradicional de Alemania, de una forma musical más sencilla. Bastian y Bastiana fue escrita en un acto, basada en un texto de F. W. Weiskern, catalogada KV. 50.

Bastiana) aparece el mismo año, ópera cómica con diálogos hablados en alemán (singspiel).¹¹¹

En 1769 Mozart y su padre viajaron a Italia, país reconocido en Europa por su alto nivel musical, estuvieron en ciudades como *Rovereto*,¹¹² *Verona* (la famosa ciudad de *Romeo y Julieta* de Shakespeare), Milán, Florencia, Mantua y Roma, donde visitaron la Capilla Sixtina.¹¹³ En este lugar el viernes Santo, Mozart escuchó un *Miserere* de Gregorio Allegri (1582-1652), obra que sólo podía tocarse ahí, además era delito y excomunión tratar de copiar la partitura o tratar de sacarla; al niño le bastó con escucharla una sola vez para poder transcribir todas las voces. Por supuesto no fue excomulgado, sino que fue nombrado por el Papa Clemente XIV “Caballero de la Espuela de Oro”.

Se adentró en la ópera seria por primera vez con: *Mitrade, Ré di Ponto*,¹¹⁴ escrita en 1770, cuando tenía 14 años. En el siglo XVIII la ópera se consideraba un éxito gracias al virtuosismo de los cantantes, sopranos en su mayoría y *castrati*, quienes aún causaban admiración después de su gran apogeo en el barroco. Wolfgang no se sustrajo en este periodo a las demandas artísticas de los cantantes, y escribió con esas características.

Después de muchos intentos por lograr tener un puesto en alguna corte y en varios países y fracasar, Mozart partió a Mannheim con una nueva esperanza. Este lugar era cuna de la mejor orquesta de toda Europa, con un claro estilo de ejecución. Este viaje marcó profundamente a Mozart; aprendió y escuchó a muchos buenos músicos. Al regresar a Salzburgo escribió la Sinfonía Concertante para violín y viola KV 364¹¹⁵ parteaguas de la transición del estilo que adopta Mozart al verse influenciado por la Orquesta de Mannheim, ya que enfatiza la importancia de los matices, en especial los crescendos, muy característicos de ésta agrupación; en la escritura para los solistas destaca la habilidad interpretativa y la sonoridad.

¹¹¹ ROSELLI, pág. 35.

¹¹² Ciudad situada en Italia, segundo municipio de la Provincia de Trento, ubicada en la región de *Trentino Alto Adigio*.

¹¹³ Basílica de San Pedro en Roma, tomó su nombre del Papa Sixto IV hombre que mando la restauración de la capilla. Entre 1508 y 1512 el pintor Miguel Ángel pintó la bóveda por encargo del Papa Julio II.

¹¹⁴ Mitrídates, rey de Ponto es una ópera seria en tres actos, libreto de Vittorio Amedeo Cigna-Santi.

¹¹⁵ ROSELLI, pág. 43.

En 1778 Wolfgang fue a París acompañado por su mamá. Durante estos viajes se relacionó con una soprano llamada Aloysia Weber (ca.1760-1839) con la que tuvo una relación sentimental.¹¹⁶ Este periodo fue productivo pues escribió: el Concierto para flauta, arpa y orquesta KV 299, la Sinfonía no. 31 París o Parisina KV 297, las cinco sonatas para piano llamadas Parisinas, KV 310 y 330 al 333, la Sonata que contiene el famoso Rondo a la Turca KV 331 No. 3, estilo que en París estaba muy de moda.¹¹⁷

Estando en París el 3 de julio de 1778 falleció Anna María Pertl madre de Mozart.¹¹⁸

Durante este viaje a finales de 1780 el príncipe Karl Theodor encargó una ópera a Mozart para el carnaval de Múnich: escribió *Idomeneo*,¹¹⁹ la presentación tuvo mucho éxito. Su viaje a París le hizo que no regresara a Salzburgo en el tiempo que el arzobispo Collaredo le había permitido por lo que lo despidió. Esto hizo que Mozart buscara recursos, trabajó como concertista, dió clases de piano y publicó algunas de sus sonatas para hacerse de algún estipendio.

El 4 de agosto de 1782 Wolfgang contrajo nupcias con Constanze Weber, hermana de Aloysia, de la cual Mozart estuvo enamorado años antes. La boda surgió debido a las visitas que Mozart siguió haciendo a la familia Weber. La madre de las jóvenes Weber aprovechó la situación para chantajear al inmaduro Wolfgang y casarlo con una de sus hijas, ya que en el contrato prematrimonial ella puso como cláusula el que si en un periodo de tres años no se casaban el debería de indemnizar a la familia con el pago de 800 florines anuales;¹²⁰ Constanze rompió el contrato para no perjudicar a Mozart pues a ella le bastaba su palabra.

“...Constanze pidió el escrito a su madre y me dijo: “Querido Mozart no necesito un escrito firmado por vos; tengo bastante con vuestra palabra, y lo rompí”.¹²¹

¹¹⁶ MUÑOZ, pág. 143.

¹¹⁷ MUÑOZ, págs. 158 y 159.

¹¹⁸ ROSELLI, pág. 46. MUÑOZ, pág. 160.

¹¹⁹ *Idomeneo* rey de Creta KV 366, es una ópera seria escrita en tres actos, con el libreto de en italiano de Giambattista Varesco. Esta obra se estrenó el 29 de enero de 1781 en el Teatro de la Corte de Múnich.

¹²⁰ VIEUILLE, págs. 102 y 103.

¹²¹ Carta escrita por Wolfgang a su padre desde Viena del 22 al 26 de diciembre de 1781. MUÑOZ, págs. 220 y 368.

En las cartas de Wolfgang a su padre hay pruebas de que Constanze no le era tan indiferente, la describe siempre con ternura y la llama siempre una buena mujer.¹²² Nannerl y Leopold siempre estuvieron en contra de este matrimonio. Tuvieron seis hijos de los cuales sólo sobrevivieron dos, Karl Thomas Mozart (1784-1858) y Franz Xavier Wolfgang (1791-1844).

Para 1783 en Viena, Wolfgang ofreció alrededor de veintidós conciertos, dos en los palacios de las familias Esterházy¹²³ y Galitzin, además tenía comprometidos dos conciertos al año en el Burgtheater,¹²⁴ la economía marchaba bien. Pero a lo largo de nueve años que duró su matrimonio, Constanze y Mozart vivieron en diez lugares diferentes, unos muy caros otros no tanto. Vivir en Viena era más costoso que en Salzburgo, además les gustaban los lujos,¹²⁵ Mozart comenzó a tener dificultades económicas, nunca tan graves como para no tener para alimentarse, pero su modo de vida sugería gastos excesivos.

Tuvo varios mecenas importantes bastante interesados en la música, como la condesa Thun, el príncipe Kaunitz, el barón Gottfried van Swieten, hombre por el cual Mozart conoció la música de Johann Sebastian Bach.¹²⁶

En 1784, con el grado de aprendiz Mozart entró a la masonería, dentro de la Logia Vienesa de la Beneficencia, en 1785 ya era maestro.¹²⁷

A finales del siglo XVIII, la francmasonería era un movimiento social, donde hombres de muy distinta condición social podían verse de igual a igual. De acuerdo con las reglas o estatutos de las diferentes logias, no se podía hablar de religión ni de política, en sus textos o principalmente en las canciones que Mozart escribió, resaltaba la alabanza a Dios y la benevolencia de sus compañeros. Dios era visto como alma del universo. Se defendía como en el pensamiento ilustrado, la lealtad, la caridad, la hermandad y la luz hacia la verdad. Tenían un propio lenguaje basado

¹²² MUÑOZ, págs. 217-220. VIEUILLE, págs. 102-106.

¹²³ Familia magiar (ó húngaros, grupo étnico de Europa del Este) noble, que siempre tuvo presencia en el mecenazgo de compositores e intérpretes.

¹²⁴ Teatro imperial de la corte. Inaugurado en el año 1741, es uno de los teatros más importantes en Alemania. Tres óperas de Mozart se estrenaron aquí, El rapto del serrallo, Las bodas de Fígaro y Così fan tutte.

¹²⁵ ROSELLI, pág. 83-86. .

¹²⁶ ROSELLI, pág. 63, 120. http://www.schillerinstitute.org/music/m_rasmus_801.html consultada (12/06/2016)

¹²⁷ ROSELLI, pág. 64.

en imágenes, gestos y signos. Mozart componía música para ser interpretada en las logias.¹²⁸ La música compuesta para este fin se cataloga en dos archivos, uno antes de ser admitido a la logia y otro justo antes de morir. La célebre “*Flauta mágica*” es una obra que representa ideas, lemas y rituales masónicos.¹²⁹

En 1786 Mozart estrenó con éxito *La nozze di Figaro*¹³⁰, pero en comparación con las óperas italianas que tenían éxitos abrumadores, la de él tuvo quejas de compañeros músicos respecto a la dificultad de la partitura y porque las melodías no eran para nada tarareables, característica de la música del Clasicismo.¹³¹

En 1787 en Praga, Mozart estrenó *Don Giovanni*¹³² y en 1789 escribió *Così fan tutte* con libreto de Lorenzo da Ponte; se estrenó en 1790, tuvo al igual que la mayoría de la música de Mozart, bastantes críticas, que aún en 1910 la tacharon de cosa miserable y que degradaba a todas las mujeres.¹³³

Doce días antes de la muerte de su padre, Mozart escribió el *Quinteto para cuerdas en g menor KV 516*, los sentimientos hacia la noticia de su padre enfermo se plasman claramente en la tragedia que se percibe en esta obra.¹³⁴

Leopold Mozart murió el 28 de mayo de 1787 en Salzburgo.¹³⁵

De 1788 a 1790 Mozart viajó a diferentes partes de Alemania con la esperanza de obtener algún trabajo estable y bien remunerado, pero sólo tuvo bastantes pérdidas de dinero de estos viajes. Mientras su salud se empezó a ver debilitada, en 1789 él mismo escribe quejándose de dolores de cabeza y de muelas.

¹²⁸ ROSELLI, pág. 126-129.

Música para un funeral masónico es un ejemplo puro de la música que Mozart escribió para sus convicciones, fue escrita en 1785 en memoria de dos hermanos aristócratas miembros de la logia.

¹²⁹ ROSELLI, pág. 128.

¹³⁰ Ópera bufa escrita en cuatro actos, con el libreto de Lorenzo da Ponte en italiano, basado en la obra de Pierre Augustin Caron de Beaumarchais, *Le mariage de Figaro* (obra censurada en París durante tres años). Catalogada KV 492.

¹³¹ ROSELLI, pág. 103.

ROSEN, Charles, *El estilo clásico, Haydn, Mozart y Beethoven*, Ed, Alianza Música, Madrid, España, 2006, pág. 335.

¹³² *Il dissoluto punito*, ossia *il Don Giovanni* es el título original en italiano, *El libertino castigado* o *Don Juan* es un drama divertido en dos actos, el libreto en italiano es de Lorenzo da Ponte de quien también tomó el libreto para las bodas de Fígaro, está basada en la obra de Antonio de Zamora. Catalogada KV 527.

¹³³ ROSELLI, pág. 113-117.

¹³⁴ ROSEN, pág.

¹³⁵ MUÑOZ, pág. 272.

En 1791 Mozart comenzó a escribir la *Flauta mágica* con libreto de Emmanuel Schickeneder¹³⁶ (1751-1812) compañero masón y amigo de Wolfgang, se estrenó en septiembre de ese mismo año con mucho éxito; es obra de gran emblema mozartiano, de una fuerza e influencia innegable.

A la par con la escritura de La Flauta Mágica, por encargo del Teatro Nacional de Praga escribió la *Clemencia de Tito*,¹³⁷ obra que no tuvo éxito.

En este mismo periodo inició su composición póstuma: el *Réquiem*. Un abogado, no conocido, no identificado encargó a Mozart una misa para difuntos, el ***Réquiem***. Después de un tiempo se supo que el hombre misterioso que encargó la obra era el conde Walsegg, ya que ese mismo año su esposa murió a corta edad.

Mozart falleció el 5 de diciembre de 1791 en su casa, antes de poder terminar esta obra. Varias hipótesis existen de cuál fue la causa de su fallecimiento, en sus últimos días sufrió de edema de miembros inferiores, ahora se sabe que éste edema fue debido a afecciones del corazón, lesiones que surgieron por las repetidas veces que Mozart sufrió fiebre reumática.

Al día siguiente fue enterrado en el cementerio de Saint Marx. El cuerpo fue sacado del ataúd reutilizable y metido en un saco de lino, rociado con cal y metido en una tumba con cuatro o cinco personas más.¹³⁸

Por encargo de Constanze el Réquiem fue terminado por un discípulo de Mozart, Franz Xaver Süssmayer (1766-1803).¹³⁹

Constanze consiguió una pensión otorgada por Francisco II, así pagó todas las deudas que Mozart le heredó, en 1809 contrajo matrimonio por segunda vez.

La vida musical de Mozart no fue de muchas ganancias económicas como Leopold hubiera querido. Viajó mucho y conoció a muchos personajes de la historia, tenía fama en muchos lugares de Europa y como niño prodigio, estuvo muy consentido por los nobles, como compositor tuvo altas y bajas, algunas de sus composiciones fueron bien recibidas para luego tener otras que no. La historia económica de Mozart

¹³⁶Nació en Straubing el 1 de septiembre de 1751 y murió en Viena el 21 de septiembre de 1812. Fue cantante, actor, escritor, director de teatro y poeta. Gran amigo de Mozart.

¹³⁷ Ópera seria en dos actos, con el libreto en italiano de Caterino Tommaso Mazzolá. KV 621.

¹³⁸ ROSELLI, pág. 170.

¹³⁹ ROSELLI, pág. 171. MUÑOZ, pág. 310.

estuvo llena de préstamos, algunos pagados y otros cubiertos por medio de composiciones que daba en lugar de dinero, modo de vida que fue hasta el final de sus días. Se creería que un hombre y músico como él debió haber vivido como rey, pero la historia y la percepción de esa época fue otra; tuvo amigos que lo ayudaron mucho y otros que simplemente no repercutieron en nada en su vida.

Tenemos, una imagen formada por las especulaciones que se hicieron debido a la correspondencia que se ha conservado, cartas de Leopold a su esposa, de Wolfgang a su prima María Thekla (1758-1841) “*Básle*” (pequeña prima, como era llamada por Mozart), de Wolfgang a su hermana, de Mozart a Constanze, etc. Por una película muy famosa llamada *Amadeus*,¹⁴⁰ por anotaciones a partituras que él mismo hizo dedicadas a algunos amigos, por libros que hacen referencia a este hombre patán y grosero, que escribió infinidad de obscenidades con amigos y familiares, pero en realidad nos sorprende por la manera conservadora en la que la sociedad occidental se desarrolló.

Considero que si en la casa se habla sin pudor y con obscenidades, el niño crecerá pensando que así es la manera correcta de dirigirse y conducirse hacia los demás, no sabemos ciertamente como era la vida de esta época pero estas cartas nos dan una idea de la manera liberal en la que vivía la familia Mozart.

Anna María escribe a Leopold el 26 de septiembre de 1777 desde Múnich:¹⁴¹

“Adio ben mio, pórtate bien, abre el culo hasta la boca. Te deseo buenas noches, pederrea en la cama hasta reventar de placer, etc.”

Mozart escribió obscenidades muy a este estilo. Pero también sabemos por estas cartas lo apasionado que era Mozart al escribir su música, la sensibilidad y profundidad en la que veía la vida y la muerte,¹⁴² la relación con su familia, el amor que sentía por su hermana y por su esposa Constanze;

“Cada vez que se me ocurre que estaría bien escribir una ópera, siento un fuego en todo mi cuerpo, mis manos y mis pies tiemblan de impaciencia...”¹⁴³

¹⁴⁰ Película estadounidense dirigida por Milos Forman en 1984. Guion escrito por Peter Shaffer basado en su obra de teatro del mismo nombre.

¹⁴¹ VIEUILLE, pág.35.

¹⁴² ROSELLI, pág. 120.

¹⁴³ Carta a Leopold el 31 de julio de 1777, en París. VIEUILLE, pág. 40.

En su cuaderno de notas, Mozart escribió después del fallecimiento de uno de sus grandes amigos, el médico, Sigmund Barisani:

“¡Está descansando en paz!, pero yo, nosotros, todos los que le conocíamos bien, nunca volveremos a estar en paz, hasta que tengamos la dicha de volver a verle, en un mundo mejor, y del cual nunca tengamos que volver a partir.”¹⁴⁴

Dos contrapartes: una la imagen del genio compositor y otra la del hombre cuyo lenguaje llega a ser grotesco, nada serio e inmaduro. Pero para mí siempre gana la imagen del gran compositor que nos hace emocionarnos al escuchar sus obras y el poder interpretarlas. Tenemos un catálogo muy grande de composiciones magníficas, contrastantes entre sí, fuertes melodías, tristes, suaves, severas, dulces, puras y más, todas nos muestran lo diáfano, la dificultad de ejecutar estas obras recae en esto mismo, en mostrar claridad, sonoridad firme pero no áspera, y en lograr transmitir esas emociones plasmadas en las partituras.

En total Mozart escribió 626 obras.

En el año 1862 el musicólogo Ludwig von Köchel¹⁴⁵ (1800-1877) formó el *Chronologisch-Thematisches Verzeichnis Samtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozarts* (Catálogo cronológico-temático de las obras completas de Wolfgang Amadeus Mozart). Gracias a este hombre es que la música de Mozart no contiene un *Opus* en la clasificación sino una *K* o *KV*, tomando las siglas del alemán *Köchel Verzeichnis* (catálogo Köchel).¹⁴⁶

¹⁴⁴ ROSELLI, pág.121.

¹⁴⁵ Ludwig Ritter von Köchel nació en Stein, Austria en 1800 y murió en Viena en 1877. Fue musicólogo, escritor, compositor, botánico y editor. Gracias a la pasión que sentía por la música de Mozart es que surge el catálogo de todas estas obras.

¹⁴⁶ http://www.mozart.cat/cast/explicacion_catalogos.htm (Consultada el 1/julio/2016).

V.- Análisis de la Sonata para violín y piano en e menor KV 304

Wolfgang Amadeus Mozart escribió 36 sonatas para violín y piano.

La Sonata en e menor KV 304 fue escrita en el año 1778, mismo año en que pierde la vida su madre, cuando ambos se encontraban en París.

Es la única Sonata que está escrita para esta dotación de instrumentos en modo menor.

Primer movimiento

Exposición.

Tonalidad e menor, Tempo *Allegro*, en compás compasillo.

1er Tema: 20 compases, inicia en anacrusa. Está formado por 5 frases; carácter rítmico y no modula, la tercer frase está formada por un motivo rítmico que asciende por grados conjuntos y que termina en el V grado.

Puente: duración de 8 compases, la primera frase se repite íntegramente, modula inmediatamente a a menor y concluye en una semicadencia del II al V.

2do. Tema: duración de 28 compases, inicia en C mayor, compuesta por 7 frases, el segundo tema es anacrúsico; la primera frase concluye en semicadencia del II al V, pero el segundo grado funciona como dominante auxiliar de G mayor, la segunda frase es parecida solamente que al concluir hace una cadencia autentica a D mayor. En la anacrusa al compás 41 hay una modulación a G menor, y en la siguiente frase en el compás 45 cambia nuevamente a C mayor, en el compás 47 en el segundo tiempo provoca una falsa relación al tener en el bajo sol natural y en la soprano sol sostenido y modula a a menor. En el compás 50 hay una semicadencia del II al V, pasando en el compás 53 a la menor.

Desarrollo de la exposición: está formado por 16 compases, compuesta por 4 frases, en la tonalidad de e menor, en su mayoría por una progresión rítmica y que va ascendiendo por segundas mayores y en el compás 61 modula a C mayor, concluye con una semicadencia que va del IV al V y posteriormente inicia una sección de 12 compases, en la que utiliza las figuras rítmicas que recuerdan al segundo tema y que finalmente concluye en la tonalidad de si menor en la tónica y esto permite una modulación del V al I grado de e menor.

El desarrollo del Allegro tiene 7 frases, en total 28 compases. Inicia en la tonalidad de b menor y utiliza elementos del primer tema, uno de los elementos que utiliza es: una frase en la que se escucha un pedal (cuatro compases) en la nota si (dominante de e menor), en la que la mano derecha del piano realiza una escala cromática en dos ocasiones y concluye en la última frase con la progresión por grados conjuntos ascendentes como sucedió en la exposición.

Reexposición:

La reexposición presenta el 1er tema en e menor en 8 compases, solamente que omite la frase que incluye la progresión por grados conjuntos que se encontró en el primer tema de la exposición, el puente de 8 compases es idéntico al de la exposición. El 2do tema lo presenta en otra tonalidad, pero la figura rítmica es idéntica hasta presentar la coda de la reexposición con las mismas características de la exposición, al finalizar da paso a la coda final y concluye en e menor.

PRIMER MOVIMIENTO

Allegro

EXPOSICIÓN Allegro. **1era Frase** **2da. Frase** Composit 1778 in Moonheim.

Violino.

E menor **1er Tema**

Pianoforte.

p

f

3era. Frase *p espress.* **4ta. Frase** **5ta. Frase**

I II III IV V

18

PUENTE

1era. Frase

2da. Frase

COMPUESTO POR 8 COMPASES.

C Mayor

2do. Tema

I V₆ I I V₆ I V II

G menor

V II₇ V V II₇ V II₇ II₇ I₆ V I V₆

de G menor

Anticipación de A menor

C Mayor

A menor

SEMICADENCIA

II V

VIIas de A menor

V I I

DESARROLLO DE LA EXPOSICIÓN.

DESARROLLO DEL 2do. TEMA
E menor

PROGRESIONES MELODICAS
C Mayor

V₇ de G

CODA DE LA EXPOSICION
G Mayor

I IV₆₄ Vcon 6

I IV₆₄ Vcon 6 I I₆ I₆₄ IV VI de E menor V V'

DESARROLLO DEL PRIMER MOVIMIENTO:

The musical score is divided into several systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#).

- System 1:** Labeled "SI mayor". The piano part begins with a piano (*p*) dynamic and a steady eighth-note accompaniment.
- System 2:** The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes. The label "E menor" appears at the end of the system.
- System 3:** The piano part has a melodic line with some notes circled. The label "PROGRESION" is placed above the piano part.
- System 4:** Labeled "Si Mayor". The piano part includes a section labeled "PROGRESION CROMATICA" and a "PEDAL" section where the bass line consists of sustained notes.
- System 5:** Labeled "COMPAS 113". The piano part has a rhythmic accompaniment. The label "PROGRESION" is above the vocal line. At the bottom, there are harmonic annotations: "V", "I", "I₆₄", and "I o V de E menor." with an upward-pointing arrow.

REEXPOSICIÓN

compás 112

REEXPOSICION
1er tema

Compás 121

Puente

Puente idéntico al de la exposición del compás 121 hasta el compás 128.

El segundo tema lo presenta en otra tonalidad que en la exposición pero con la misma rítmica, del compás 129 al compás al 145.

The image shows a musical score for the second theme, spanning measures 129 to 145. It consists of three systems of staves. The first system includes a vocal line and two piano accompaniment staves. The second system continues the vocal and piano parts. The third system shows the piano accompaniment in both treble and bass clefs. The key signature changes to E minor (one flat) at measure 129. The tempo is marked 'p' (piano). The text '2do. Tema' is written above the first system, and 'compás 129' is written below the first piano staff. Dynamics include 'f' (forte) and 'p' (piano).

La reexposición, hasta presentarse la coda final tiene los mismos elementos de la exposición, sin embargo, la coda final vuelve a retomar el tema uno, de la exposición y concluye en la tonalidad de e menor.

The image shows a musical score for the coda and re-exposition, spanning measures 193 to 210. It consists of three systems of staves. The first system includes a vocal line and two piano accompaniment staves. The second system continues the vocal and piano parts. The third system shows the piano accompaniment in both treble and bass clefs. The key signature changes to E minor (one flat) at measure 193. The tempo is marked 'p' (piano). The text 'CODA' is written above the first system, and 'p E MENOR' is written below the first piano staff. Dynamics include 'p' (piano). The text '193' and '196' are written above the vocal staff. The text '210' is written above the final measure of the piano accompaniment. Roman numerals 'IV V I I' are written below the final piano accompaniment staff.

SEGUNDO MOVIMIENTO

Tempo di Menuetto

El minuet es una forma musical de origen francés proveniente del barroco, toma sus características de las danzas. Los primeros minuetos no tenían formas complejas, eran piezas cortas, estaban escritas en compás de $\frac{3}{4}$ (propio de la danza), a un tempo tranquilo, moderado que acompañaba a los nobles o asistentes a las salas de baile. Poco después se le añadió un nuevo minuet en modo menor habitualmente, para alargar su duración y que contrastara con el primero en tempo, sonoridad y densidad. El primer minuet lo tocaba todo el ensamble y el segundo minuet solo tres de los instrumentos, fue así que al minuet dos se le denominó Trío. Usualmente ejecutándolo de la siguiente manera:

Minuet I-Trío-Minuet I

A - B - A

La popularidad de esta forma avanzó hasta el siglo XVIII, siendo la única danza barroca que perduró como pieza propia o en formas como la sonata y la sinfonía.¹⁴⁷

La primera parte del tempo minueto de la sonata en estudio consta de 93 compases, en la tonalidad de e menor. La segunda parte se presenta en E Mayor, es una modulación al homónimo mayor, lo cual desde el punto de vista de la tradición en esa época debería de ser en modo mayor la primera parte y la segunda en modo menor. Mozart rompe con la regla como hizo con muchas de las que estaba llena la composición del siglo XVIII. Este segundo minueto consta de 34 compases y ocupa la tercera parte del material utilizado en el primer minuet.

La tercera parte consta de 19 compases, esto es casi la mitad de la segunda parte, pero concluye con una coda de 22 compases; sin embargo, si se suman los 19 compases de la tercera parte a los 22 de la coda sumaran 41 compases, lo cual compensa relativamente en tamaño con la segunda parte, todo esto con el objeto de buscar u obtener la simetría de la partitura.

¹⁴⁷ <http://tono-menor.blogspot.mx/2013/01/genero-minueto.html> consultada (10/06/2016)

Primera parte:

En la exposición del minuetto está en e menor, presenta el tema anacrúsico, con duración de 4 compases, no es posible fraccionar esta idea en motivos de un compás o en incisos, sin embargo, en la mano izquierda del piano persiste un motivo de blanca y un cuarto en cada compás, podría tratarse de una invitación a no marcarlo a $\frac{3}{4}$ y hacerlo en un tiempo, lo cual daría la sensación de mayor rapidez en su ejecución; aspecto que pocos años después Ludwig van Beethoven lo tomaría en diversos minuetos hasta cambiarlo en el Scherzo (jugar).

Las siguientes frases hasta el compás 16 se armonizan exclusivamente con el I, el V y el IV grados. Posteriormente el violín presenta la melodía de los primeros cuatro compases que fueron interpretados por el piano, el acompañamiento consiste en un acorde arpegiado de acuerdo a los mismo grados que se utilizaron en los primeros cuatro compases (I-V-VIIB-IB=VE). La armonía continúa exactamente igual; excepto que en algunos momentos exige la presencia de un *fp* lo cual refuerza la idea de ejecutarlo a uno.

Finalmente en el compás 52 hay una coda que se va a caracterizar por la presencia de tresillos en el piano y en el violín cuatro octavos ligados y dos octavos en spicatto, para concluir con una especie de cadencia de rápida ejecución con la idea melódica descendente y después ascendente, como en la exposición y así finalizar la coda.

Trío:

El trío como se dijo anteriormente está en E mayor. El piano da inicio a la segunda danza, el violín entra después de ocho compases con la misma invitación a bailar. Su tamaño es menor pero puede equipararse en el aspecto formal a la primera parte de la exposición al ser múltiplo de ella; además cada una de sus dos secciones mide alrededor de 15 compases los cuales se repiten, con lo cual la sumatoria final es de 60 compases.

Reexposición:

La reexposición presenta las mismas ideas musicales que la exposición, el primer tema lo utiliza una octava baja en comparación con la exposición, además, el tema lo presenta el piano y el violín permanece callado; al presentar el tema el violín, el bajo del piano acompaña con tresillos formados con los acordes usados desde el inicio del movimiento.

Al finalizar esta parte se presenta una coda que inicia con el violín mientras que el piano solamente apoya en el segundo tiempo de cada compás con un acorde, en los últimos compases se unen presentando los acordes arpegiados y en tresillos, concluye en los últimos cuatro compases con una extensión cadencial sobre el primer grado únicamente, con la misma rítmica en tresillos.

En el aspecto armónico no hay mucha variedad ya que utiliza únicamente enlaces entre los siguientes grados: I, V, VII, I. En otra parte utiliza enlaces de IV, VI, IV, I

EXPOSICIÓN

Tempo di Menuetto.

TEMA E MENOR

sotto voce

TEMA

f

TEMA

CADENCIA

Desde el compás 65 hasta el 70.

Compás 65

Compás 70

cresc.

p

tr

sotto voce

TRÍO

TRIO

E MAYOR

Compás 94

pp

pp

dolce

dolce

f *p* *dolce*

Compás 127

REEXPOSICIÓN

REEXPOSICION

Compás 128 **E MENOR**

sotto voce *tr*

f *tr*

legato *f* *tr*

CODA

Compás 147
CODA

EXTENSION CADENCIAL Compás 170

The musical score is written for piano and features a treble and bass clef. It is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score is divided into four systems. The first system begins at measure 147 and includes the word 'CODA'. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system features a section labeled 'EXTENSION' and 'CADENCIAL' which includes a triplet of eighth notes. The final system concludes the piece with a double bar line at measure 170.

VI.- Sugerencias personales para tocar la Sonata No. 4 en e menor KV 304 para violín y piano.

Para tocar esta sonata es importante resaltar los matices de forte y piano. Mozart tuvo gran influencia de la Orquesta de Mannheim, que legó al mundo los grandes contrastes en los matices.

Los pianos a lo largo de la sonata deben ser muy tenues pero con cuerpo, sin grandes arcos, con peso del brazo hacia la cuerda, siempre con una sonoridad melancólica, tocados en el tercer cuarto de arco (mitad superior), para conseguir un efecto redondo, piano, suave y dulce. En ambos movimientos debemos cuidar los cambios de arco, se harán de una manera rápida, no brusca, sin jalones, con movimiento suave de la muñeca para lograr que sean imperceptibles.

En el primer movimiento cuando se presenta el tema con las indicaciones de *forte* en la reexposición, no se debe usar gran cantidad de arco para que se pueda ejecutar el discurso musical en una buena región, es decir si se está en la región superior, más allá de la mitad, los *fortes* serán con más peso y ligeramente más arco en las demás notas. Es importante resaltar ésta parte del movimiento ya que son grandes contrastes dinámicos que le dan realce.

El piano como el violín juegan un papel muy importante en esta obra, hay un diálogo notorio. Las partes en las que el violín tiene dobles cuerdas, son frases donde toma el papel de acompañamiento; el sonido debe ser firme, redondo, sonoro con una dinámica menor que el piano, sin olvidar el protagonismo de ambos.

El segundo movimiento es una danza, *tempo di minueto*, por lo que sugiero marcar los primeros tiempos. El *tempo* no es alegre, existe una atmosfera melancólica como si fuera una canción de cuna, un recuerdo. Por este motivo propongo un tiempo más tranquilo.

Es importante tener presente que a lo largo de la sonata se deben evitar los *glissandi* en los cambios de posición a fin de dar una interpretación lo más cercana a la época, ya que es hasta el Romanticismo que se toma este elemento como recurso de interpretación para dar énfasis a alguna frase, pero en el clasicismo denota una deficiencia técnica.

Sonata para violín y piano en G Mayor No. 8, Op. 30 No. 3 de Ludwig van Beethoven.

I.- Contexto histórico.

Bonn, Alemania, lugar natal de Ludwig van Beethoven, fue bajo el reinado de Joseph Clément (1671-1723) una ciudad que resplandecía por las construcciones de castillos, jardines, palacios, iglesias y residencias de verano, lugares que dieron magnificencia a las cortes de los príncipes y obispos. Alcanzó su culminación con Clément Auguste (1700-1761), último de los Wittelsbach,¹⁴⁸ quienes fueron grandes explotadores de sus trabajadores y de su pueblo. Tuvieron gran poder económico, sin embargo la población vivía en la miseria y había hambruna.

Colonia, Alemania, estaba enriquecida por el comercio, fue una ciudad donde la burguesía no pretendía cambiar sus tradiciones, su comodidad de ellos no permitía que los proyectos nuevos se adoptaran a su sistema político.

En Bonn, Maximilien Frédéric (1708-1784) sucedió en 1761 a Clément August. Maximilien, quien fue un hombre que defendió la economía, restableció las finanzas afectadas por la avaricia de Clément August, creó un albergue para la gente más necesitada, desterró a los jesuitas quitándoles sus bienes los cuales sirvieron para proveer a la Academia de Ciencias en 1777. Se fundaron muchas revistas.

Las ordenes franco-masonas que fueron creadoras de ideas avanzadas se desarrollaron libremente y el pueblo no tenía que pagar impuestos. La burguesía de Colonia siempre estuvo en desacuerdo con todos estos ideales.

Maximilien fue partidario de Joseph II de Habsburgo y su mandato estuvo influenciado por sus reformas. Al conjunto de estas reformas se le llamó "josefismo". Al morir Maximilien Frédéric, su hermano Maximilien Franz¹⁴⁹ (1756-1801) lo sucedió y continúa con su obra reformadora. Abolió la tortura, construyó hospitales, suprimió los privilegios y las canonjías, reformó la educación y la cultura, por lo que decretó la Academia de Ciencias como Universidad, pretendía que la escuela de Bonn fuera

¹⁴⁸ Nombre de la dinastía de Baviera que sirvieron como reyes, duques, electores, etc.

¹⁴⁹ Hermano de la reina de Francia María Antonietta. Maestro de la Orden Teutónica, formada por nobles alemanes. Fundada en San Juan de Acre (Palestina) el 19 de noviembre de 1190 durante la Tercera Cruzada tras la toma de Jerusalén por Saladino. Al principio fue solamente una organización hospitalaria que ayudaba a los peregrinos cristianos, luego fue reorganizada como orden militar.

un modelo de enseñanza basada en los principios de la razón, siempre con el deseo de promover una vida digna del siglo de las luces y de apoyar las ciencias y las artes. Fundó el círculo de lectura al cual Beethoven acudió frecuentemente, podían consultar los diarios políticos, periódicos, obras de Voltaire, Montesquieu, Rousseau, Klopstock, Engels y Gellert (Beethoven puso música a algunos textos), las obras prohibidas por el Vaticano y condenadas como subversivas por el Consejo de Colonia. En la cátedra de literatura se enseñaba la filosofía de Emmanuel Kant, tuvo gran influencia en el desarrollo artístico de Beethoven.

La aparición de las obras escritas por los ya mencionados filósofos, comenzaron a provocar cambios sociales, que en ocasiones desembocaron a conflictos bélicos como la Revolución Francesa; que fue un paradigma a seguir por Norteamérica, incluyendo la Independencia en México. En medio de grandes luchas ideológicas, sociales y políticas Beethoven es el compositor que hoy en día sigue sorprendiendo, conmoviendo, y no deja de enseñarnos el gran mundo musical que nos dejó como legado.

II.- Ludwig van Beethoven

El padre y el abuelo de Ludwig van Beethoven fueron músicos de la corte por el Gran Elector y Arzobispo de Colonia,¹⁵⁰ en Bonn.

Su abuelo del mismo nombre, fue *Kapellmeister* (director de capilla) y bajo solista,¹⁵¹ fue un músico muy estimado por el Elector¹⁵² y por sus músicos. Fue un hombre, íntegro y justo, lo cual fue motivo de mucho orgullo para el joven Ludwig.¹⁵³

Su padre, Johann van Beethoven, ocupó un lugar entre los violines del príncipe Elector, después fue tenor y maestro de música, enseñaba canto y piano a la alta burguesía, a los diplomáticos franceses, ingleses e imperiales.¹⁵⁴ Hechos que lo ayudaban a tener solvencia económica para poder llevar una buena vida.

El 12 de noviembre de 1767 contrajo nupcias con María Magdalena Keverich (1746-1787), aún con la prohibición de su padre. María Magdalena era viuda de un ayudante de cámara llamado Johann Leym, encargado del guardarropa del Príncipe Elector,¹⁵⁵ murió en 1765.

Del matrimonio con Johann van Beethoven nacieron 5 hijos de los que sólo sobrevivieron tres.¹⁵⁶ Ludwig van Beethoven (1770-1827), Kaspar Anton Karl van Beethoven (1774-1815) y Nikolaus Johann van Beethoven (1776-1848).

Ludwig nació en Bonn probablemente el 15 o 16 de diciembre de 1770, su bautizo fue el 17 de diciembre de 1770. Beethoven llevaba el mismo nombre de un hermano mayor y primer hijo de la familia, que falleció a los seis días de nacido y que sus padres llamaron Ludwig María van Beethoven. Este acontecimiento creó diversas confusiones respecto a su edad y fecha de nacimiento, al igual que el hecho de que su padre disminuyera su edad para causar mayor sensación al presentarlo en público como niño prodigio (Wunderkin).¹⁵⁷

¹⁵⁰ STEINITZER, Max, *Beethoven*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1992, pág. 14.

¹⁵¹ MAYNARD, Solomon, *Beethoven*, Ed. Shirmer Trade Books, New York, U. S. A, 2002, pág. 10.

¹⁵² GOLDRON, Romain, *Beethoven sil leyenda*, Ed. Los Reyes, México, 2012, pág. 9.

¹⁵³ GOLDRON, pág. 9.

¹⁵⁴ GOLDRON, pág. 13.

¹⁵⁵ GOLDRON, pág. 15.

¹⁵⁶ GOLDRON, pág. 17.

¹⁵⁷ MAYNARD, pág. 11. GOLDRON, pág. 46.

Su padre comenzó a enseñarle violín y piano desde los cuatro o cinco años de edad.¹⁵⁸ Diferentes testimonios, como por ejemplo los de su amigo de la infancia Franz Gerhard Wegeler (1765-1848) afirmaron que Johann era muy violento al enseñar al pequeño Ludwig.

En 1778, a los ocho años Beethoven fue presentado en público como pianista en un concierto para solistas, en Colonia.¹⁵⁹ Su padre invitaba a amigos músicos de la corte a su casa para que escucharan a su hijo tocar el piano.¹⁶⁰ El talento de Beethoven era sobresaliente al tocar el piano y el violín, aunque el violín lo tocaba muy bien, se sabe que un tiempo después decidió cambiarlo por la viola, y a partir de 1789 violista titular de la orquesta de la corte. La viola fue un instrumento que hasta Richard Wagner no tenía exigencias técnicas tan elevadas. Era un gran improvisador y tenía ingenio, dote que le consagraría como virtuoso años después, pero en su infancia cuando su padre le escuchaba de lejos tocar algo que no estaba escrito en una partitura inmediatamente le gritaba para que dejara de hacerlo.

Aunque existen gran cantidad de acusaciones a Johann sobre el maltrato hacia Ludwig, también hay testimonios en los cuales Beethoven nunca criticó a su padre abiertamente, incluso en una copia inconclusa de una cantata de Emmanuel Bach se puede leer de puño y letra de Ludwig: “Escrito por mi querido padre”.

Lo que es verdad es el alcoholismo que padecía Johann van Beethoven, algunos lo atribuían al negocio de vinos que tenía Ludwig, el abuelo, y otros a lo hereditario, pues su madre sufría de alcoholismo severo y fue internada en un convento, este padecimiento agravó al morir su padre, por las deficiencias económicas que esta muerte le trajo y la muerte de su esposa María Magdalena. El alcoholismo, el mal carácter y las grandes deudas resultaron en la pérdida de la protección del electorado. Hecho que obligó a Ludwig a hacerse cargo de su familia a los 17 años.

Tobías Friedrich Pfeiffer, actor, pianista, tenor y oboísta, fue el sucesor de Johann en la enseñanza del piano de Ludwig. Pfeiffer fue muy buen pianista y excelente músico. Otros ayudantes en la enseñanza del violín fueron Franz Georg Rovantini,

¹⁵⁸ STEINITZER, pág. 16.

¹⁵⁹ MAYNARD, pág. 13.

¹⁶⁰ GOLDRON, pág. 46.

músico de la corte (1757-1781) y Franz Anton Ries (1755-1846), violinista.¹⁶¹ Ludwig aprendió a tocar el clavicordio con Gilles van der Eeden (1710-1782), organista de la corte. Más tarde estudió corno francés con Nikolaus Simrock (1751-1832) cornista de la corte.

Christian Gottlob Neefe¹⁶² (1748-1798) fue una gran influencia para Beethoven, pues fue quien lo acercó al estudio de la música de Johann Sebastian Bach y de su Clave bien temperado.¹⁶³ Por Neefe conoce a profundidad la música de Alemania del Norte, el singspiel y el lied alemán. También adoptó su gusto por la literatura y la filosofía.¹⁶⁴ Varios autores coinciden que fue Neefe quien influyó a Beethoven el profundo interés y gusto por la lectura que hasta sus últimos días demostró.

En una carta que Beethoven envía desde Viena a Neefe en 1793, escribió:

“Le agradezco sus consejos; muy a menudo me han ayudado en los progresos de mi divino arte. Si algún día llego a ser un gran hombre usted habrá participado”.¹⁶⁵

A los 11 años Beethoven ya era su sustituto como organista de la corte y a los 14 ya recibía un sueldo por este cargo.¹⁶⁶

Recibió algunas lecciones de piano, contrapunto y composición con Joseph Haydn en su segundo viaje a Viena y con Antonio Salieri (1750-1825) de canto dramático, de 1793 a 1800, Beethoven le dedicó las Sonatas para violín del Op. 12. Por recomendación de Haydn, Beethoven estudió de enero de 1794 hasta principios de 1795 con Johann George Albrechtsberger¹⁶⁷ (1736-1809) organista de la corte y mejor maestro de composición de Viena, es él quien enseñó a Beethoven la fuga. Wenzel Krumpholz (1750-1817) fue violinista de la orquesta del teatro y maestro de Beethoven de viola o alto, fueron grandes amigos, le presentó a Doleczalek y a Karl

¹⁶¹MAYNARD, pág. 31. <http://www.lvbeethoven.de/en/ludwig-van-beethoven-life/youth-in-bonn/musical-education> Consultada (14/07/2016).

¹⁶² Músico, estudió derecho en Leipzig, fue un hombre muy culto, en su estancia en Leipzig estuvo rodeado por pintores, filósofos, poetas y grandes músicos. Dedicado a estudiar la música de Johann Sebastian Bach, admiraba a Carl Phillip Emmanuel Bach y le dedicó sus 12 Sonatas para piano, escritas en 1773.

¹⁶³ GOLDRON, pág. 16. STEINITZER, pág. 51.

¹⁶⁴ GOLDRON, pág. 52.

¹⁶⁵ GOLDRON, pág. 53. MAYNARD, pág. 37.

¹⁶⁶ STEINITZER, pág. 16.

¹⁶⁷ Organista y compositor, maestro en la obra polifónica vocal que hereda de Palestrina y la polifonía instrumental por Johann Sebastian Bach. Autor de más de 300 obras de música sacra. Entre ellas un Oratorio sobre el tema de la Pasión similar al Oratorio *Cristo en el Monte de los Olivos* que Beethoven escribió en 1803.

Czerny, jóvenes músicos que permanecieron junto a Beethoven toda su vida, fueron sus alumnos y amigos.¹⁶⁸

Para Beethoven las pocas clases de Haydn no tuvieron repercusión en su aprendizaje.¹⁶⁹

Beethoven viajó a Viena en 1787 para conocer y estudiar con Wolfgang Amadeus Mozart, gracias a los medios económicos que le otorgó el príncipe Elector Maximilien Franz (1756-1801) del cual Beethoven estaba ya a su servicio como músico de la corte y el conde Ferdinand von Waldstein (1762-1823) que tan sólo tenía veinticinco años de edad, sobrino de la condesa Wilhelmine Thun, protectora y mecenas de Gluck, Mozart y Haydn. Pero este encuentro no fue para el joven Ludwig admirador de la música del compositor de “La Flauta mágica” como lo esperaba y no se tienen datos exactos sobre este encuentro, pero nuevamente diferentes autores haciendo referencia a memorias de amigos de Beethoven, relatan que Mozart después de haberlo escuchado improvisar sobre un tema en forma de fuga, dijo:

“Este joven dará todavía mucho de qué hablar en el mundo”.¹⁷⁰

Beethoven regresó a Bonn a causa de la grave enfermedad que su madre padecía (tisis)¹⁷¹ y que la llevó a la muerte el 17 de julio de 1787.

En 1792, a causa de la ocupación en Bonn por las tropas francesas, Beethoven regresó a Viena para instalarse definitivamente y se posicionó rápidamente gracias a las recomendaciones del conde Waldstein y de sus amistades aristocráticas de Bonn como virtuoso pianista y compositor.

En este mismo año murió su padre, el 18 de diciembre.

Su primer protector en Viena fue el príncipe Lichnowsky (1758-1814), yerno de la ya mencionada condesa Wilhelmine von Thun (1744-1800) y cuñado del príncipe Rasumowsky protector también de Beethoven.

En 1793 en casa del príncipe Lichnowsky, se tocaron por primera vez con éxito asombroso los tres tríos para piano Op. 1 dedicados ha dicho príncipe.

¹⁶⁸ GOLDRON, pág. 70.

¹⁶⁹ GOLDRON, pág. 54.

¹⁷⁰ GOLDRON, pág. 59.

¹⁷¹ Tuberculosis.

En 1797 o 1798 fueron los supuestos años en los cuales Beethoven comenzó a sentir los primeros síntomas de la sordera.

Para 1800 Lichnowsky otorgó a Beethoven un sueldo anual de seiscientos florines.¹⁷² Hasta la muerte del príncipe en 1814 Beethoven siguió presentando muchas de sus obras.

En 1805, fracasó su única ópera *Fidelio*, la cual tuvo dos revisiones antes de volver a ser presentada, con éxito moderado, así como cambiar en varias ocasiones la obertura inicial que fue denominada como "*Leonora*", enumeradas de la uno hasta la cuatro.

Tenía también gran relación con el príncipe Joseph Max Lobkowitz (1772-1816), tenía voz de bajo, fue violinista y violoncellista. Compró muchas de las composiciones de Beethoven con el fin de que se presentaran en su palacio. El compositor le dedicó obras como: la tercera Sinfonía llamada *Heroica*, la cuarta y quinta sinfonías, el Triple Concierto Op. 56, el Cuarteto Op. 74, los seis cuartetos Op. 18 y el ciclo de "La bien amada lejana" (An die ferne Geliebte) serie de seis lieder.¹⁷³

En 1809, el príncipe Lobkowitz, el archiduque Rodolphe y el príncipe Ferdinand Kinsky asignaron una suma de dinero al compositor para que no tuviera que preocuparse de nada, y solamente se dedicara a componer. Para desgracia de Beethoven, Kinsky muere en 1812 en un accidente de caballo y la guerra debilitó la economía de los otros nobles y poco a poco, cada uno fue retirándole la pensión.¹⁷⁴

Al príncipe Ferdinand Kinsky (1781-1812) dedicó los lieder Op. 83 y Op. 94 y las seis *Gesänge* (cisne) sobre poemas de Goethe.¹⁷⁵

El archiduque Rodolphe (1788-1831) fue su alumno y mecenas; los unió un lazo de amistad. Le dedicó los Conciertos para piano No. 4 Op. 58 y No. 5 Op. 73, la Sonata "*Los adioses*" Op. 72b, la Sonata para violín y piano Op. 96, el célebre y hermoso *Trío "Archiduque"* Op. 97 y la *Misa solemnis*.

¹⁷² El florín fue sustituido por el Euro en 1999. 600 florines serían hoy 5, 643.91 pesos mexicanos.

¹⁷³ GOLDRON, pág. 91.

¹⁷⁴ GOLDRON, pág. 97.

¹⁷⁵ GOLDRON, pág. 99.

En Toeplitz, en el año 1812, en un balneario que Beethoven frecuentaba para calmar algunas dolencias físicas, coincidió con Johann Wolfgang von Goethe, escritor al que siempre admiró.

En 1816, murió su hermano Kaspar Anton Karl y dejó al cargo de Ludwig a su hijo Karl, un muchacho rebelde, con mínima inclinación a obedecer los consejos de su tío y que gastaba el dinero que le daba en el juego. Tiempo, dinero y salud fue lo que Beethoven invirtió en pelear por la tutela de su sobrino sin ningún agradecimiento.¹⁷⁶

A partir de este momento su sordera se volvió más aguda y los “Cuadernos de conversación” se convierten en su medio de comunicación con todas las personas que acudían a su casa. Son ahora la prueba más grande que se tiene para saber cómo era, que pensaba y que sentía aquel hombre con cabello desgredado.

En esos tiempos comenzaron a sumarse diferentes enfermedades: pulmonía, problemas de la visión, dolores en el vientre consecuencia de cirrosis hepática, y finalmente complicaciones de las enfermedades pulmonares le llevaron a la muerte el 26 de marzo de 1827. Fue enterrado en el cementerio de Währing en Viena. En 1888, sus restos fueron trasladados al cementerio central de Viena, aún hoy sobre su tumba se levanta un obelisco que dice: *Beethoven*. Así mismo en México, a un lado del Palacio de las Bellas Artes y en el centro de la famosa librería de cristal, existía otro monumento a este insigne músico.¹⁷⁷

Se describe la mayoría de las veces a un Beethoven bajo, fornido, de espalda ancha, piel morena, feo, con cicatrices por la viruela, con cabello abundante, negro, tieso y despeinado, con ropas desgarradas, desalineado, desaseado, con la nariz roja y sombrero. Otras tantas a un Beethoven radiante en elegancia, con ropas hermosas, con atuendo cuidadoso, limpio y anteojos.

Goethe lo describió así:

“Nunca había visto a un artista más concentrado, más enérgico, más sensible. Comprendo muy bien hasta qué punto su actitud debe parecer sorprendente a los ojos del mundo.”¹⁷⁸

¹⁷⁶ AVIÑO, pág. 31.

¹⁷⁷ STEINITZER, pág. 138.

¹⁷⁸ GOLDRON, pág. 114.

El escritor Friedrich Rochlitz lo describió:

“... un hombre de unos cincuenta años pero con aspecto vigoroso y fornido. Unos ojos inquietos y brillantes, casi taladrantes cuando miran fijamente, en la expresión del rostro, sobre todo de los ojos, llenos de vida y de inteligencia, una mezcla o una perpetua alternancia entre muy cordial mansedumbre y temor; en toda su actitud esa inquietud de acecho, esa tensión de los sordos que tienen una sensibilidad muy aguda; dirigiendo palabras alegres y sin violencia, para luego caer en un mutismo extraño”.¹⁷⁹

Un hombre orgulloso, de apariencia fuerte, carácter irascible, violento, amante de la naturaleza, recluido en la soledad y en sus pensamientos. Olvidaba asearse y hasta comer, sus cuartos estaban desordenados, comida fría y mosqueada de días encima de las sillas o de la mesa, ropa sucia, pilas de libros por doquier, partituras tiradas, charcos de agua en el piso, botellas abiertas, platos sucios y demás descripciones que pintan a un hombre fuera de la realidad, lo tachaban de loco, pero al final las conjeturas no describen la angustia que el gran compositor sentía al no poder escuchar. Tan sólo pensar en esa situación como músico tal vez muchos se volverían locos, su música es su alma misma, fue la manera en la que Beethoven no terminó internado en un hospital psiquiátrico o en la calle. La inestabilidad que revelan sus continuas mudanzas, el desorden de sus departamentos, su apariencia desaliñada son resultados o el reflejo de los estados de ánimo que el compositor enfrentaba y que ahora sabemos son acciones que las personas con una gran depresión llevan a cabo, pero también son muestra de lo importante que era para Beethoven escribir su música, dando prioridad a ello y no a tareas mundanas.

Hoy en día ya nadie se detiene a ver un árbol, a escuchar el pío de un pajarito, a oler una flor o a sentir la lluvia, Beethoven fue un hombre admirador de la naturaleza, un hombre con otra percepción de las cosas, que el no escuchar le ayudó a desarrollar otras maneras de percibir la vida, lo que un hombre común no se percataría. Su hermosa sinfonía “Pastoral” nos ayuda a entender como Beethoven admiraba la naturaleza, tanto que logra plasmar en su música esos sonidos que él no podía oír.

¹⁷⁹ GOLDRON, pág. 115.

III.- Los tres periodos en la música de Beethoven

La música de Ludwig van Beethoven ha sido dividida en tres fases o periodos, según el estilo que marcó cada etapa de su vida.

Hay autores que la dividen en tres o dos grandes etapas, sobresalieron tres autores como Schlosser en 1828, Fétis en 1837 y Lenz en 1852 en su muy influyente libro "*Beethoven et ses trios styles*", pero para Franz Liszt sólo eran dos fases.

Para Maynard en su biografía sobre Beethoven dice que el acontecimiento que marcó el inicio de su primer periodo fue el nombramiento como sustituto de su maestro Neefe como organista en 1784, pues señala también el fin de su niñez.¹⁸⁰

El primer periodo en Bonn lo marcan hasta 1792 cuando Beethoven se trasladó a Viena definitivamente, y lo dividen en dos subperiodos. Uno que contiene sus primeras obras, que data de 1782 a 1785, con obras escritas bajo la guía de Neefe, composiciones que incluyen nueve variaciones para clave en Do mayor sobre una marcha de Dressler WoO 63,¹⁸¹ obra característica por dar la impresión de improvisación, uno de los talentos por el que se le reconoció. Un modo de resolver la improvisación sobre un tema era acudir a la variación, un género que estaba en auge en el clasicismo vienés como diversión, pero que hasta Beethoven tendrá un aspecto más creativo y espontáneo.¹⁸²

Además, tres sonatas para piano dedicadas al Elector Max Friedrich, WoO 47, un concierto para piano en mi bemol mayor WoO 4, tres Cuartetos para piano y cuerdas WoO 36, y varios lieder.¹⁸³

La música de este periodo también está influenciada por Mozart.¹⁸⁴ Compuso el conjunto de obras para violín y piano publicadas en 1781 (K379/373^a, 380/374f, 296) y los cuartetos de piano son una muestra clara de la influencia mozartiana.¹⁸⁵ Tuvo dos periodos de receso en la composición de 1787 a 1789 y de 1790 a 1792.

Para 1790 Beethoven escribió dos cantatas: la *Cantata fúnebre* gracias a una importante comisión que le asignan por el fallecimiento del emperador Joseph II y

¹⁸⁰ MAYNARD, pág. 36.

¹⁸¹ WoO: Por las siglas en alemán Werk ohne Opus, que en español significa obra sin número de Opus.

¹⁸² AVIÑO, Xose, Beethoven, Ed. Daimón, Manuel Tamayo, Madrid, España y México, 1985, pág. 22.

¹⁸³ MAYNARD, pág. 38.

¹⁸⁴ KERMAN, pág. 92.

¹⁸⁵ KERMAN, Joseph, TYSON, Alan, Beethoven, Ed. Macmillan, London, UK, 1997, pág. 92.

la *Cantata para la entronización* de Leopold II,¹⁸⁶ y los tríos para instrumentos de cuerda Op. 3, género que florecía y que muchos compositores exploraron.

La etapa temprana vienesa comenzó a partir de 1792 en su segundo viaje a la ciudad de Viena. En este momento es cuando conoció a Joseph Haydn y a los maestros ya antes mencionados (Albrechtsberger, Krumpholz, Salieri) y a partir del año 1797 hasta finalizar el siglo XVIII, Beethoven escribió obras que marcan su evolución como compositor, teniendo éxitos y fracasos. Coloca por primera vez indicaciones como el *fortissimo* (**ff**), *sforzando* (**sf**), *fortepiano* (**f**), entre otros. La forma sonata toma un papel con cierto dramatismo, en este mismo año es cuando Ludwig comienza a notar los síntomas de la enfermedad que tanto le afectó en sus relaciones personales, en su carácter y sobre todo en su actividad musical.

El piano en este ciclo fue el instrumento en el cual Beethoven desarrolló firmemente su técnica compositiva y fortaleció su ejecución pianística,¹⁸⁷ escribió once sonatas para piano, el primer y segundo Concierto para piano y orquesta, música de cámara con piano obligado, entre otras; pero hay igual de importantes seis cuartetos para cuerda, composiciones de pequeña dimensión para alientos, el *Septimino* Op. 20 escrito para violín, viola, violoncello, contrabajo, trompa, clarinete y fagot, que fue muy popular.

El segundo periodo de 1800 a 1814 es considerado el más productivo en cuanto a la elaboración de música de varios géneros, y sobre todo por la trascendencia que ha tenido. Fueron tiempos difíciles llenos de tensión, de desesperación y desgracia.

Su enfermedad y las frustraciones por la situación que iba mostrando la Revolución francesa se reflejan en sus composiciones. Plasman el gran enfrentamiento entre la tradición clásica y su propia visión de la vida, por ejemplo: la primera sinfonía Op. 21 la cual fue estrenada en 1800, muestra claramente el toque clásico del compositor, por la distribución armónica y juego temático, pero los primeros

¹⁸⁶ KERMAN, pág. 93. AVIÑO, pág. 22.

¹⁸⁷ KERMAN, pág. 97.

compases en séptima de dominante (acordes utilizados para modular o finalizar un episodio) obtienen el símbolo de la ruptura con la estética anteriormente utilizada.¹⁸⁸

En 1802 a causa de su sordera progresiva, Beethoven escribió el hoy conocido como “Testamento de Heiligenstadt”. Texto que permite percatarnos y sentir con el autor los sentimientos de desesperación, angustia y esperanza que expresaba Beethoven, siendo este el motivo de su lejanía hacia las personas y su carácter que tanto señalan como irascible.¹⁸⁹

En 1803 publicó las tres sonatas para violín y piano Op. 30, dedicadas al Zar Alejandro 1 de Rusia.

En 1804 escribió el Oratorio, Cristo en el monte de los olivos.

Escribió al parecer por sugerencia del general Bernadotte (un emisario de Francia), la *Sinfonía No.3* titulada “*Heroica*”, originalmente dedicada y escrita para Napoleón Bonaparte, como tributo a un hombre que luchaba por sus ideales de libertad, igualdad y fraternidad, los cuales Beethoven seguía desde muy joven, pero al proclamarse Bonaparte como Emperador de Francia, Beethoven rayó el nombre del nuevo emperador y solo escribe “A la memoria de un gran hombre”.¹⁹⁰ En esta misma sinfonía el segundo movimiento es una marcha fúnebre, aspecto que manifiesta su evolución al romanticismo, y desde el punto de vista alegórico significaba el entierro de Napoleón.

En el tercer movimiento en una sinfonía aparece por primera vez titulado *Scherzo* y por primera vez aparece en la sección de corno francés un tercer ejecutante.

En 1805 escribió su única ópera “*Fidelio*”, obra que refleja los altos fines morales y que fue modificada más de dos veces para lograr recibir el aplauso del público.

“Beethoven usó el enorme poder de su arte para expresar la esencia de estos grandes objetivos humanos y al hacerlo iluminó el camino del hombre en su lucha por alcanzar su destino último de progreso y perfectibilidad”.¹⁹¹

La mayoría de la música orquestal data de este periodo: las ocho sinfonías,¹⁹² los conciertos para piano y orquesta números tres, cuatro y cinco, el hermoso concierto

¹⁸⁸ AVIÑO A. Pág. 27.

¹⁸⁹ Ídem.

¹⁹⁰ FLEMING, pág. 289.

¹⁹¹ Ídem.

¹⁹² KERMAN, pág. 91.

para violín y orquesta en D mayor Op. 61, el Triple concierto para violín, cello, piano y orquesta Op. 56, las sonatas para violoncello y piano uno, dos y tres, las sonatas para piano hasta el Op. 27, la obertura *Egmont* de Goethe, la Obertura Coriolano y muchas obras más.

En el tercer periodo fue donde Beethoven perdió completamente el oído, escribió dos obras emblemáticas y reconocidas por su majestuosidad y dificultad técnica, la *Misa solemnis* y la *Novena Sinfonía*; momento en que se hizo cargo de su sobrino Karl.

La *Misa solemnis* la había comenzado a escribir en 1818 para la entronización del archiduque Rodolphe, pero fue terminada hasta fines de 1822.¹⁹³

El 7 de mayo de 1824 se estrenó la Novena Sinfonía, después de una larga represión política que puso todos los obstáculos posibles para que esta obra no se estrenara, ya que en el último movimiento lleva el glorioso *Himno a la alegría u Oda a la alegría (Ode an die Freude)* de Friedrich von Shiller,¹⁹⁴ que en algún otro momento había sido el canto de guerra de los estudiantes antiabsolutistas. Primeramente como *Ode an die Freiheit (oda a la libertad)* pero que se transformó a Oda a la alegría para aumentar su significado.¹⁹⁵

“...aunque el destino del hombre es la libertad, el desarrollo completo de ese destino debe desembocar en la alegría.”¹⁹⁶

En la novena sinfonía Beethoven añadió por primera vez un cuarto corno francés, Beethoven le abre a este instrumento nuevos horizontes,¹⁹⁷ le escribe con mayor dificultad y expresividad.

Beethoven anuncia en estas obras un camino que los compositores románticos seguirán.

Es este el periodo de Beethoven que muestra a un compositor único; aquel que puede transmitir y comunicar en cada una de sus obras los sentimientos, ideales, sonidos

¹⁹³ GOLDRON, pág. 97.

¹⁹⁴ Friedrich von Schiller nació en 1759 y murió en 1805. Escribió el himno a la alegría en noviembre de 1785 y fue publicado por primera vez en 1786.

¹⁹⁵ AROCAS, Nuria, *Friedrich Shiller, Estudios sobre la recepción literario e interdisciplinar de su obra*, Ed. Universitat de Valencia, Valencia, España, 2008, pág. 59.

¹⁹⁶ Ídem.

¹⁹⁷ STEINITZER, pág. 91.

de la naturaleza, latidos del corazón, vivencias y pensamientos a través de una partitura,¹⁹⁸ como las sonatas para violoncello y piano No. 4 y No. 5, las sonatas para piano de la No. 28 a la 32, las treinta y tres variaciones Diabelli, los cuartetos del 12 al 16, la *Gran Fuga Op. 133* y el ciclo de canciones *An die ferne Geliebte* (para la amada distante) escritas en 1816 con poemas de Alois Isidor Jeitteles (1794-1858).

Hay ciertos autores que dicen que Beethoven es el último de los clásicos y el primero de los Románticos, dado el cambio de siglo en 1800. Hay gran cantidad de características innovadoras en la forma de escribir de este compositor las cuales dan a los románticos un nuevo modelo, por ejemplo, la sinfonía monumental como le han llamado, de grandes dimensiones, explosiones impresionantes en las dinámicas, los *sforzandos*, o fortepianos, como sucede en la Novena Sinfonía.

Estaba muy familiarizado con los escritores del “Sturm und Drang”¹⁹⁹ (tormenta e ímpetu) movimiento literario alemán que se caracterizaba por la expresión del malestar emocional y rechazaba las normas literarias del neoclásico. En la década de 1770, justo al nacimiento de Beethoven, marcado por este movimiento, la música se hizo más intensa.

Otra característica del romanticismo fue el amor por la naturaleza algo que comparte totalmente con Ludwig y que por supuesto contrasta con Mozart o Haydn. La naturaleza para Beethoven es una expresión de la divinidad.

Este compositor dio a su música una expresividad que nunca se había alcanzado.

Su riqueza y sus múltiples significados nacen precisamente de su realidad histórica, colocado en medio de dos mundos los cuales forman parte de su vida y música.

¹⁹⁸ AVIÑO, pág. 33.

¹⁹⁹ Movimiento alemán entre 1770 y 1780 principalmente literario pero que tuvo influencia en la música y las artes visuales. Forma parte de los antecedentes que componen al Romanticismo. Toma el nombre por una obra teatral del mismo nombre “Sturm und drang” de Friedrich Maximilian Klinger (1752-1831). Estableció como principal característica el sentimiento en vez de la razón, enfoque del Neoclasicismo, tuvo como modelo obras de William Shakespeare y de Jean-Jacques Rousseau. Figura emblemática de este movimiento es Johann Wolfgang von Goethe con su obra “Las cuitas del joven Werther” escrita en 1774.

IV.- Catálogos en la música de Beethoven.

La música de Beethoven está catalogada con diferentes abreviaciones gracias a varios autores que se dedicaron a estudiar su música, cabe resaltar que fue él mismo Beethoven quien clasificó su música por medio del “*Opus*”, vocablo proveniente del latín que significa obra, y que a partir del siglo XVII comenzó a ser utilizada por varios autores y por la mayoría de editores.²⁰⁰

Beethoven catalogó su música por numeración en orden estricto y con la abreviación Op. referente a *Opus*. Su catálogo tiene 138 números de opus, existen otras 250 composiciones que no clasificó Beethoven; Georg Kinsky y Hans Halm en 1955 clasificaron con las siglas WoO por las iniciales de las palabras en alemán *Werk ohne Opus*, que en español significa obra sin número de Opus. Esta publicación contiene un apéndice, “*Anhang*” en alemán, de ahí la abreviación AnH, en el que se catalogan una serie de obras atribuidas a Beethoven que ciertamente no se sabe si fueron escritas por él o no. Seis partituras están plasmadas en este apartado.

Willy Hees²⁰¹ (1906-1997) publicó el "Catálogo Hess", con el nombre original: Verzeichnis der nicht in der Gesamtausgabe veröffentlichten Werke Ludwig van Beethovens (Directorio de trabajos no publicados en la edición completa de Ludwig van Beethoven) editado por Breitkopf & Härtel²⁰² en Wiesbaden-Leipzig, en 1957. Cuenta con 301 composiciones, entre fragmentos, conciertos incompletos y bosquejos, con la clasificación H, tomada de su apellido y un número respecto a la seriación de las composiciones.

²⁰⁰ <http://musicaenmexico.com.mx/musicomania/que-quiere-decir-opus/> (Consultada 28/07/2016).
<http://definicion.de/opus/> (Consultada 28/07/2016).

²⁰¹ Musicólogo y compositor suizo, reconocido por el estudio a las obras de Beethoven.

²⁰² Casa de edición desde 1719, es la más antigua que existe.

V.- Sonata para violín y piano No. 8 Op. 30 No. 3 de Ludwig van Beethoven.

La Sonata No. 8 para violín y piano es la tercera de la serie de tres sonatas publicadas en 1803, catalogadas con el Op. 30. Fueron escritas en 1802 y dedicadas al Zar Alejandro I de Rusia.

Sonata No. 6 Op. 30 No. 1 en A mayor.

Sonata No. 7 Op. 30 No. 2 en c menor.

Sonata No. 8 Op. 30 No. 3 en G mayor.

Era una época de desesperación y angustia para el compositor pues la sordera que sería total estaba avanzando rápidamente. Fue en el verano del mismo año que escribe el "*Testamento de Heiligenstadt*", documento que nos quedó como autorretrato de los sentimientos y del padecimiento físico que le afectó en lo psicológico y anímico; es un texto que anuncia el deseo de suicidio.

Este momento dramático en la vida del compositor no siempre quedó plasmada en su música, pues la Sinfonía no. 2 fue escrita en el mismo año y es una pieza alegre. En total Beethoven escribió a lo largo de dieciséis años entre 1797 y 1812, diez sonatas para esta dotación de instrumentos (violín y piano).

La sonata no. 8 tal vez no es tan famosa como la sonata No. 9 titulada Kreutzer por el violinista Rodolphe Kreutzer (1766-1831) que data de 1803, o como la sonata no. 5 llamada "La Primavera", pero sin duda refleja al compositor que tanto se conoce por sus arrebatos o sus cambios repentinos de humor. El segundo movimiento de esta sonata transmite un sentimiento de dulzura, de esperanza; la melodía de este movimiento refleja a un Beethoven que salta los estándares del clasicismo para adentrarse a un mundo nuevo, el mundo que el compositor formaría a lo largo de su vida y sus composiciones.

VI.- Análisis de la Sonata para violín y piano No. 8 Op. 30 No. 3

La partitura de la Sonata No. 8 Op. 30, se localiza entre la primera y segunda etapa de la vida de Beethoven, por lo tanto la partitura no es de la misma dimensión de la Kreutzer pero ya se puede considerar una sonata grande (con relación al tamaño), es tonal y con modulaciones a tonos vecinos; en una sola ocasión utiliza una modulación a Mi bemol mayor, una tonalidad bastante lejana.

Exposición.

El *allegro assai* comienza con un periodo simple (dos frases) el cual inicia con una escala que va en sentido descendente de tónica a dominante y la repite, utiliza dieciseisavos, posteriormente una de estas frases termina con un arpeggio en el primer grado, la primera ocasión concluye en el acorde de dominante y en la segunda frase en la tónica. No presenta propiamente ningún motivo característico o algún tema, por lo tanto considero que exclusivamente se trata de una introducción en la cual se utilizan dos acordes que son indispensables para sostener la tonalidad de G mayor.

Posteriormente inicia el primer tema en anacrusa, presenta una melodía que inicia en el cuarto grado, posteriormente en el quinto, segundo, quinto y primero, dicho tema lo expone el piano y posteriormente, a manera de respuesta contesta el violín en el mismo índice y es apoyado por el piano, dos octavas abajo. Así termina el primer periodo y el primer tema que tiene como característica el ser de ámbito melódico.

En el compás 35 empieza el puente, la última nota de la exposición del primer tema fue la tónica de la menor, no realiza ningún movimiento para modular sino que deja silencios para dar inicio al puente en si menor mediante una semicadencia I, V, I, V, vuelve a dejar casi un compás de silencio y nuevamente presenta los tres acordes en el piano con una breve respuesta del violín en la tonalidad de mi menor y concluye en sol mayor para iniciar el segundo tema en el compás 42. Este tiene característica de ser melódico en donde el acompañamiento del piano es a base de grupo de tres octavas, modula a Re mayor, posteriormente a mi menor, regresa a Re mayor tonalidad que mantiene hasta el compás 53 en que modula al homónimo menor y concluye el segundo tema en el compás 57.

Hace un pequeño desarrollo dentro de la exposición, ya que en los tres primeros compases está escrito el ritmo y el movimiento melódico del segundo compás del puente alternando entre violín y el piano, aspecto novedoso en este autor como una aportación al Romanticismo, posteriormente presenta una frase de dieciseisavos en los acordes de dominante de Fa mayor y la novena de dominante con generador omitido de la menor y resuelve de forma directa al primer grado, inmediatamente modula a Re mayor, en la siguiente frase concluye esta sección de un primer desarrollo y en la segunda sección presenta en 10 compases fragmentos del primer tema de la exposición.

La coda se localiza en el compás 79 hasta el compás 92, continúa con una especie de tremolo en la dominante de Fa mayor, el siguiente compás con las mismas características en la dominante de re menor, sigue con cuatro compases con el mismo acorde pero lo pasa al piano en los siguientes compases y posteriormente el piano continúa con el mismo planteamiento y el violín acompaña con el séptimo grado en una nota larga que resuelve al primer grado (tónica de re) y concluye la exposición en el compás 92.

El **desarrollo** inicia en el compás 92 con el ritmo semejante al de la exposición en su parte de introducción, solamente que el violín presenta algunos sonidos a distancia de una octava y para este ejercicio utilizó dieciséis compases. Esto es seguido por un nuevo tema que inicia con dieciseisavos y continúa con octavos en el violín y en algunos momentos en el acompañamiento utiliza una imitación extraída del ritmo y de la melodía de la introducción. Esto lo hace en un periodo (dos frases) y tres compases como extensión cadencial, concluyendo el desarrollo.

Sigue la **reexposición** exactamente igual que en la exposición, en el compás 117. Escribe el resto de la reexposición exactamente igual en el aspecto rítmico que la exposición, solamente hay algunas modificaciones en las modulaciones y concluye con una pequeña coda semejante a la exposición como ya se había referido. Lo anterior favorece a que esta partitura pueda ser comprendida dentro de la primera etapa.

Segundo movimiento.

Este movimiento en E bemol mayor tiene como título *Tempo di minueto*, encontrándose un subtítulo que podemos observar en el Romanticismo tardío en compositores como Schumann o Brahms en el que se refiere, *ma molto moderato e grazioso*.

Beethoven quizá siguiendo la tradición utiliza un movimiento lento sin características del minueto, salvo el compás de 3/4 con la idea del minueto, pues posee una forma ternaria A+B+A1, no utiliza la reminiscencia de los minuetos que consistía en el denominado *trío*, ni la forma A-B-A, en el que B era un minueto que se tocaba en modo menor y por tres instrumentos, aspecto que le dio el nombre de *trío*.

Este movimiento invita a tocarlo como si se tratara de los minuetos del barroco tardío.

La parte B no debe confundirse en esta partitura como si se tratara del ya mencionado *trío*, utilizado en el siglo XVIII.

La primera parte concluye en el compás 50, la segunda parte en el compás 98, la tercera en el 162 y la coda en el 195. Esto quiere decir que hay simetría en todas las partes aunque no exactitud.

Tercer movimiento.

El *allegro vivace*, es un movimiento que desde el punto de vista formal es un *Rondo* de cinco partes, proveniente del clasicismo y probablemente extraído del ámbito popular, escrito en 2/4 que invita a la danza. Las cinco partes son muy parecidas tanto en su estructura como en la presentación de los temas. Cada una de las partes tiene cuatro compases introductorios, una melodía a base de dieciseisavos y al concluir obtiene como respuesta una melodía contrastante de carácter ascendente pero en la que utiliza figuras de octavo. Presenta otra frase con las características del anterior como si se tratara de una repetición. Y continúa con la segunda sección con una parte de 16 compases contrastante con la primera sección, pero cada una de las partes es diferente.

Podríamos esquematizar de la siguiente forma:

Primera parte (A+B), segunda parte (A+C), tercera parte (A+D), cuarta y quinta partes la estructura es A+B. Solamente que en la parte A de la cuarta y quinta partes

los motivos los presenta parcialmente, sin embargo, esto no modifica el ritmo continuo y exacto con el que inició el movimiento.

En la cuarta y quinta partes llama la atención que modula en forma brusca a la tonalidad de Mi bemol mayor; al concluir la tercera parte en el acorde de séptima de dominante de G mayor salta bruscamente y presenta un ritmo de octavos destacando sobre todo el tercero y sexto grados descendidos de la tonalidad de g menor. En la quinta parte se presenta una coda de alrededor de 30 compases con temas nuevos pero sin perder el ritmo bailable y finalmente concluye.

Considero que este movimiento es de carácter dancístico por su simetría, por su continuidad en el movimiento y las melodías juguetonas, alegres, en un Beethoven más clásico que romántico.

PRIMER MOVIMIENTO

EXPOSICIÓN

G mayor
Allegro assai.

Allegro assai. INTRODUCCIÓN

p *cresc.* *f*

f *p* *dolce*

Primer tema a partir de la anacrusa al noveno compás hasta el compás 34.

1er TEMA
9

IV V
dulce
II V I *p dolce* IV V7 V7 *cresc.*
IV V7 V I IV V7 V7
I. II A mayor D mayor A mayor V7
34

PUENTE

Del compás 35 al 42.

34

PUENTE

pp
pp
41 *p cresc.*
42 *p*

DESARROLLO DE LA EXPOSICION

The image shows a musical score for two sections: 'ELEMENTOS DEL PUENTE' and 'ELEMENTOS PRIMER TEMA'. The score is written for piano and includes measures 58 through 79. The first section, 'ELEMENTOS DEL PUENTE', spans measures 58 to 66 and features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second section, 'ELEMENTOS PRIMER TEMA', spans measures 67 to 79 and features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The score includes dynamic markings such as *pp*, *mf*, *sf*, *ff*, *cresc.*, and *deccres.*. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Los temas en la reexposición son iguales rítmica y estructuralmente, pero en diferente tonalidad. La coda final comienza a partir del compás 189.

The image shows a musical score for the 'CODA' section, starting at measure 188. The score is written for piano and includes measures 188 through 200. The first section, 'CODA', spans measures 188 to 200 and features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The score includes dynamic markings such as *pp*, *mf*, *ff*, *cresc.*, and *deccres.*. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

SEGUNDO MOVIMIENTO.

Los temas rítmica y melódicamente son idénticos a lo largo del movimiento, dividido con una línea negra los diferentes temas, al compás 29 (último compas de la página) vuelve a comenzar el primer tema.

Tempo di Minuetto. E bemol mayor
ma molto moderato e grazioso.

The musical score is written for piano (p) and bassoon (b). It begins with a tempo marking of 'Tempo di Minuetto, ma molto moderato e grazioso' and a key signature of one flat (E-flat major). The time signature is 3/4. The score is divided into systems by vertical bar lines. The first system contains measures 1-4. The second system contains measures 5-8. The third system contains measures 9-12. The fourth system contains measures 13-16. The fifth system contains measures 17-20. The sixth system contains measures 21-24. The seventh system contains measures 25-28. The eighth system contains measures 29-32. The score ends at measure 29, marked with a double bar line and the number 29.

La coda comienza en el compás 164, con elementos de los temas pero también con motivos diferentes.

The image displays a musical score for a Coda section, starting at measure 164. The score is written for a piano and features a variety of musical textures and dynamics. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems of staves. The first system (measures 164-173) includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a prominent sixteenth-note pattern in the right hand and a more rhythmic bass line. Dynamics include *cresc.*, *sf*, and *p*. The second system (measures 174-195) continues the piano accompaniment with more complex textures, including triplets and sixteenth-note runs. Dynamics range from *decresc.* and *p* to *f* and *cresc.*. The word "CODA" is written above the first measure of the second system. The score concludes at measure 195.

Tercer movimiento.

Tema del rondo en la indicación del tiempo *allegro vivace*, del compás 1 al 20.

The image shows a musical score for the third movement, measures 1 to 20. The score is written for piano and includes a vocal line. The tempo is marked *Allegro vivace*. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 10, and the second system contains measures 11 through 20. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes, often with slurs. The vocal line consists of a melodic line with some grace notes. Dynamics include *leggiermente*, *cresc.*, and *f*. The number 20 is written above the final measure of the second system.

Cadencia del compás 173 al 176 para el cambio de tonalidad y parte final del movimiento.

The image shows a musical score for the cadence, measures 173 to 176. The score is written for piano and includes a vocal line. The tempo is marked *Allegro vivace*. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into two systems. The first system contains measures 173 through 175, and the second system contains measure 176. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes, often with slurs. The vocal line consists of a melodic line with some grace notes. Dynamics include *f*. The text "compás 173" is written above the first measure of the first system.

VII.- Sugerencias personales para tocar la Sonata No. 8 Op. 30 No. 3 de Ludwig van Beethoven.

Esta es una de las sonatas donde aparecen por primera vez indicaciones dinámicas e interpretativas como el *sforzando*, *decrescendo*, *dolce*, *crescendo*, *sforzando a piano* y *forte piano*,²⁰³ es necesario respetar estas indicaciones para lograr una correcta interpretación en el estilo del compositor.

El primer movimiento de esta sonata sugiere un tempo rápido, ligero, en un compás de 6/8. Se debe elegir un tempo rápido pero que permita decir todas las notas con destreza y afinación. Los pasajes de mayor dificultad en esta sonata contienen cambios de posición que comprometen la afinación, donde por la velocidad del movimiento, estos cambios se vuelven más problemáticos. El secreto de estudio para lograr estos cambios claramente con buena afinación es practicarlos a una velocidad lenta para el proceso cognitivo del cerebro que abarca movimiento del brazo y oído interno (afinación); después de lograr este paso se estudiarán los cambios (de nuevo uno por uno) aumentando el pulso hasta alcanzar la velocidad a la que se tocará el primer movimiento, y así los desmangues serán mecanizados.

Otros pasajes con cierto virtuosismo por la velocidad, contienen escalas o arpeggios, tienen que ser claros y bastante sonoros.

Ésta época de Beethoven muestra la influencia del estilo clásico vienés y de Mozart, pero sin duda nos deja ver un Beethoven que salta los modelos anteriores asentando su propio estilo. Con esto me refiero a tener una melodía tranquila (por así decirlo) para después explotar con formas rítmicas, melodías un poco más tensas y cambios de tonalidad bruscamente, elementos que deben ser destacados en este movimiento.

El segundo movimiento nos demanda una sonoridad suave y homogénea, piano con peso en el arco, compactando la distribución del arco y en un buen punto de contacto entre el diapasón y el puente, vibrato medio (nunca rápido, que resulte a

²⁰³ En las primeras obras de Beethoven (sonatas para piano, sinfonía No. 1) aparecen por primera vez este tipo de indicaciones. Añadiendo por ejemplo a las sugerencias de tiempo (Allegro, andante, etc.) con brío, con moto, scherzo entre otras.

favor de la sonoridad) y cuando se requiere por acentuaciones de matiz un poco más rápido impulsando el arco.

Este movimiento es bastante repetitivo, así que hay que lograr diferentes colores en cada una de las presentaciones de los temas.

El tercer movimiento es un allegro vivace en forma rondo, en compás de 2/4, es un movimiento ligero, muy rítmico, donde hay que remarcar las partes diferentes al tema del rondo. La velocidad debe ser rápida pero cómoda, donde todos los pasajes se entiendan claramente. La parte del arco donde se ejecutará la obra es primordial, entre el talón y el primer tercio del arco, ya que hay spiccattos a lo largo del movimiento y esta región es la más cómoda para éste golpe de arco.

Los diálogos entre el violín y el piano deben interpretarse con equilibrio, respetando el protagonismo de cada uno de los instrumentos y cambiar el color en los contracantos para permitir que destaque el canto en todo momento.

Introducción y Rondo capriccioso para violín y orquesta en a menor Op. 28 de Camille Saint-Saëns

I.- Romanticismo

A principios del siglo XIX surge el movimiento artístico denominado Romanticismo, tiene como principal característica el rechazo a la razón y al clasicismo. Para los románticos los objetivos principales son: los sentimientos, la libertad, el amor, la originalidad, la exaltación del yo, la nostalgia, la creatividad, el amor por la naturaleza, el gusto por lo nacional y la subjetividad, entre otros.

Al comienzo del siglo XIX, Novalis²⁰⁴ (1772-1801) escribió:

“...ser romántico significa dar un alto sentido a lo común, un aspecto enigmático a lo ordinario, la dignidad de lo ignorado a lo conocido, una apariencia infinita a lo finito”.²⁰⁵

Para que detonara este movimiento, los hechos sociales, políticos e industriales hacen al hombre de esa época enfrentarse a grandes cambios, tales como: la eliminación de las riquezas, de la nobleza para pasar a manos de la clase media, las artes dejaron de ser producidas sólo para la aristocracia, el gobierno absolutista cambió a gobierno revolucionario con ideas y acciones que enfrentan al nuevo artista a buscar su manutención; dejó de ser empleado de la iglesia y la aristocracia y elaboraban sus composiciones o pinturas con la libertad de hacerlas por gusto, sin la obligación de un encargo. Ludwig van Beethoven fue un gran modelo para los creadores románticos.²⁰⁶

El movimiento literario del “Sturm und Drang” anticipa lo que el Romanticismo proclamaría como el ideal de su arte.²⁰⁷ Todas las artes se acercaron, pero fueron la pintura y la música las que tomaron como aliada a la literatura,²⁰⁸ muchos autores tomaron de la literatura sus temas para escribir música o pintar un lienzo. Podemos poner como ejemplo claro: a Héctor Berlioz, quien en su composición “Fausto” se

²⁰⁴ Su verdadero nombre era Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg, fue un poeta alemán, catalogado como uno de los primeros escritores románticos.

²⁰⁵ SUAREZ, pág. 197.

²⁰⁶ FLEMING, pág. 306.

²⁰⁷ SUAREZ, pág. 197.

²⁰⁸ FLEMING, pág. 306.

inspiró en el libro de Johann Wolfgang von Goethe, en “Romeo y Julieta” en el drama de William Shakespeare, o en “La divina comedia” de Dante Alighieri que resultó en su grandioso Réquiem.²⁰⁹ Compositores como Franz Liszt y Richard Wagner también escribieron música en relación con el libro de Goethe, “Fausto”, pero no solo ellos se vieron influenciados por este drama. El pintor Eugène Delacroix (1798-1863) elaboró litografías para esta obra haciendo patente su admiración por el escritor.²¹⁰

Delacroix es el autor de la obra que para muchos autores es la representación del romanticismo: “*La libertad guiando al pueblo*” pintada en 1830; después de la Revolución Francesa que culminó en 1799. Otras revueltas se desencadenaron en Francia debido a los intereses de pequeños grupos por restaurar el gobierno absolutista, esta ola revolucionaria da pie a la Revolución de julio,²¹¹ de 1830 y más tarde a la Revolución de 1848,²¹² ligado a ellas los ideales que brillan en el Romanticismo.²¹³

La Revolución Industrial y la aplicación de los descubrimientos científicos dieron paso a nuevos materiales y métodos de construcción. Los instrumentos musicales fueron tomando formas más sencillas con el fin de facilitarle al intérprete su ejecución. Los alientos fueron tal vez los más beneficiados, pues a los metales se le añadió una maquinaria por medio de pistones o válvulas, al igual que a las maderas un mecanismo de llaves; a los instrumentos de cuerda se les agregó la

²⁰⁹ FLEMING, pág. 307.

²¹⁰ FLEMING, pág.293 y 304.

²¹¹ También llamada “Las tres gloriosas” debido a que se desenvuelve en tres días en el mes de julio, fue una revuelta entre la clase media burguesa con aliados de los sectores populares ante las cuatro ordenanzas de Carlos X (gobernante después de la muerte de su hermano Luis XVII), que suprimía la libertad de prensa, rompía la cámara de diputados, nuevos consejeros de estado, entre otras. Derrotado el ejército real Carlos X abdica y se refugia en Inglaterra. Las cámaras otorgan el título de Rey a Luis Felipe I de Orleans quien gobernó de 1830 a 1848 y fue el último Rey de Francia.

²¹² BROM, pág. 198.

²¹³ El gobierno de Luis Felipe estaba dominado por la burguesía financiera, las personas más adineradas eran las que podían elegir y ser electas, la presión por nuevas reformas electorales y la resistencia del gobierno detona en la insurrección y después de varios días de enfrentamientos el rey abdica. Esta revolución se caracterizó por la importancia de las manifestaciones de carácter nacionalista y por el inicio de las primeras muestras organizadas del movimiento obrero. El proletariado por primera vez aparece con sus demandas de un “Estado social” donde se garantice el trabajo y sustento para todos, se fundan los talleres nacionales con el fin de proporcionar trabajo a los proletarios. Se proclama la República, que da el poder ejecutivo a un presidente y el legislativo a una Asamblea, basada en el voto universal

barbada o mentonera y el puntal.²¹⁴ Fue un periodo en el que podían elaborarse con mayor facilidad y sus precios fueron más accesibles.²¹⁵

Héctor Berlioz y Richard Wagner fueron personajes que marcaron históricamente el ámbito orquestal, pues en varias de sus composiciones especificaban la cantidad de músicos que debían ejecutar sus obras; las orquestaciones wagnerianas se identificaban por una colosal sección de metales²¹⁶ y una enorme cantidad de cuerdas; en el caso de Wagner lo más importante era ya no girar alrededor de las metamorfosis de Ovidio o de las discretas danzas del siglo XVIII, cambia por el aspecto folclórico y grandioso, como son las diferentes estaciones del Anillo de los nibelungos. En el caso de Berlioz es el personaje que busca el amor imposible, el amor traicionero que se revuelve con la festividad religiosa y pagana, que se sucede en una semana santa y que apreciamos en los cinco movimientos que conforman la “Sinfonía fantástica”, donde él se enamora de una mujer pública con la que baila el bello vals del segundo movimiento, pero que bruscamente interrumpe el tema obsesivo. Este tema reiterado es quizá el antecedente del *leit motiv*; característico de Richard Wagner y quienes lo siguieron como Franz Liszt, entre muchos compositores.

Berlioz por su parte se caracteriza por el juego de la tímbrica de cada instrumento, de lo que lograban juntos y por supuesto la cantidad de músicos para ejecutar sus obras. En su Réquiem, demanda un coro de más de 500 voces, una enorme orquesta base, un tenor solista, cuatro muy grandes bandas militares y dieciséis timbales; al día siguiente de su estreno los periódicos publicaron que en París no se había escuchado tal estrépito desde la toma de la Bastilla.²¹⁷ Con estas nuevas

²¹⁴ Pieza fundamental para los instrumentos de cuerda. Se coloca entre las dos tapas de los instrumentos de cuerda, cerca del puente de lado de los agudos, es la pieza que da fortaleza a la construcción y sonoridad del instrumento. FLEMING, pág. 307.

²¹⁵ LONGYEAR, Rey, *La música del siglo XIX: El Romanticismo*, Ed. Victor Lerú, Buenos Aires, Argentina, 1930, pág. 12. BROM, pág. 179.

²¹⁶ Richard Wagner fusionó dos instrumentos (la tuba y el corno francés) buscando la sonoridad y el color entre los trombones y los cornos, formó un instrumento más parecido al corno llamado “Wagnertuben” coloquialmente llamada tuba wagneriana. Para la tetralogía “El anillo del nibelungo” creó cuatro Wagnertuben, dos bajas en Fa y dos tenores en Si bemol. Empero, gran demostración del gusto enfatizado por esta sección de la orquesta. Para la ejecución de este instrumento se utiliza boquilla de corno francés, por lo tanto la mayoría del tiempo los músicos que tocan este instrumento son cornistas.

²¹⁷ FLEMING, pág. 305.

perspectivas, la orquesta fue adquiriendo mayor volumen con respecto al número de músicos que la conformaban, caracterizadas por la suma permanente de los trombones, tubas, contrafagot y piccolo.²¹⁸

Gustav Mahler (1860-1911) a finales del siglo XIX escribió la sinfonía llamada “Sinfonía de los mil” por la enorme cantidad de músicos que se ocupa para llevar a cabo esta obra; 2 coros mixtos, un coro infantil, ocho solistas y 140 músicos en la orquesta.²¹⁹

A lo largo de la historia en la música, se ha recurrido a tratar de contar una historia a través de ella, plasmar el dramatismo de algún texto o narrar algún sentimiento. El término nacido en el Romanticismo como música programática se ocupa precisamente de estas características. Surgen de esta música dos diferentes formas: la sinfonía programática que es la extensión de una sinfonía (varios movimientos) todos relacionados a un mismo tema, por ejemplo: Berlioz en su “Sinfonía Fantástica” evoca siempre a su amada y su amor no correspondido; el “Poema Sinfónico” nombre utilizado por primera vez por Franz Liszt, es una forma muchas veces de un solo movimiento, escrito para orquesta, cuyo principal propósito era despertar sentimientos o recordar una escena, casi siempre inspirados en textos literarios.²²⁰

El violín concertino o el solista dejó de ser el que llevaba el mando de la orquesta y surge la figura del director como la conocemos hoy.

El piano y el violín fueron instrumentos con grandes representantes que sobrepasaron los límites de la técnica de cada uno de estos instrumentos; Franz Liszt fue un gran virtuoso del piano con muchísimas presentaciones y admirado por todos; Niccoló Paganini (1782-1840) acusado de tener pacto con el diablo por la increíble destreza al ejecutar su instrumento, fue un personaje mítico por el tamaño de sus manos y los movimientos tan inusuales de sus dedos.

²¹⁸ GANCEDO, Eugenia, *Origen y evolución de la orquesta*, 2006.

(<http://es.slideshare.net/rosarioa.slide/la-evolucion-de-la-orquesta> (Consultado 13/09/2016).

²¹⁹ <http://caminodemusica.com/mahler/sinfonia-n-%C2%BA-8-sinfonia-de-los-mil-de-gustav-mahler-parte-1-veni-creator-spiritus> (Consultada 13/09/2016).

²²⁰ FLEMING, pág. 306.

Instrumentos muy populares para los compositores, se escribió gran cantidad de música para el piano y el Romanticismo tiene como legado para el violín los hermosos conciertos para violín y orquesta de Johannes Brahms (1833-1897) y Piotr Ilich Tchaikovsky (1840-1893), ambos escritos en D mayor, atacados constantemente por “no poder ser ejecutados” debido a su dificultad técnica. El concierto de Félix Mendelssohn en e menor Op. 64, el concierto en g menor Op. 26 de Max Bruch (1838-1920), entre otros.

En épocas anteriores la música pasaba de generación en generación, creando un sustento y perteneciendo a una cierta élite; en el Romanticismo surge el interés por este arte por sí solo en cualquier ámbito social, por esto mismo el sostén económico del músico se haría más difícil ya que no tenían un mecenas que le otorgara un sueldo. Grandes compositores de esta época surgieron así, por ejemplo: Richard Wagner (1813-1883), Robert Schumann (1810-1856), Felix Mendelssohn (1809-1847), entre otros.²²¹

²²¹ EINSTEIN, pág. 24.

II.- Camille Saint-Saëns

Su padre llamado Víctor Saint-Saëns (1798-1835) fue hijo de campesinos, trabajó en el Ministerio del Interior como redactor,²²² tenía gusto por la literatura y el teatro, escribió una comedia titulada “La Petite Maison” representada en 1838 en el Teatro Palais Royal. En 1834 se casó con la hija de un carpintero, Clemencé Françoise Collin (1809-1888). El 9 de octubre de 1835 en la Ciudad de París, Francia, nació su único hijo Charles Camille Saint-Saëns.²²³ Tuvo por padrinos a su tío Nicolás y a Charlotte Masson, personaje muy importante en la vida del compositor.

En diciembre de 1835 falleció el padre de Camille de tuberculosis, escenario difícil para su pequeña familia. Debido a que el niño enfermó de lo mismo, el doctor lo mandó al campo donde podía mejorar y durante dos años estuvo a cargo de una nodriza en Corbeil.²²⁴ En ese transcurso de tiempo su madre se hospedó en la casa de su tía Charlotte Masson, cuando regresó Camille ambos vivieron ahí.

Relata el mismo Saint-Saëns, admirado, que a la mínima edad de dos años y medio él ya había aprendido el nombre de las notas, teniendo un oído bastante desarrollado, tanto, que podía identificar la nota que producía todo artículo de la casa, por ejemplo las campanadas del reloj, yendo al piano que tenía su tía abuela para cerciorarse que escuchaba la misma nota. Su tía fue su primera maestra, su método inicial (Le Carpentier)²²⁵ lo terminó en breve tiempo, teniendo que buscar fragmentos fáciles de música de Mozart y Haydn. A la corta edad de cinco años ya podía tocar sonatas breves y era inseparable de una edición del “Don Juan” de Mozart.²²⁶ Saint-Saëns fue estudiante predilecto de las obras del compositor salzburgués, difundiendo su música con conciertos y artículos referentes a su música, contribuyó con su edición de todas las sonatas para piano, siendo muy

²²² Departamento de los más importantes del Gobierno de Francia, teniendo bajo su cargo la administración en materia de seguridad.

²²³ SERVIERES, George, *Saint-Saëns*, Ed. Grandes biografías, Buenos Aires, Argentina, 1994, pág. 9-10.

²²⁴ Corbeil-Essonnes es una aldea francesa en la Isla de Francia. Se caracteriza por tener un clima templado y lluvias moderadas. SERVIERES, pág. 11.

²²⁵ Método inicial para estudiantes del piano. Titulado en su idioma original, *Methode de piano pour les enfants*, por Adolphe Le Carpentier.

²²⁶ ROLLAND, Romain, *Músicos de hoy*, Ed. Ricordi Americana, Buenos Aires, Argentina, 1949, pág. 79. SERVIERES, pág. 13.

popular.²²⁷ A los siete años ya escribía sus primeras composiciones sin tener ningún conocimiento previo de armonía o contrapunto, escribe el mismo compositor:

“esos ensayos son correctos, no se encuentran en ellos faltas de armonía”.²²⁸

Estudió piano con Camille-Marie Stamaty (1811-1870),²²⁹ maestro estricto que lo llevó hacia el virtuosismo; al ausentarse estudió por sugerencia del mismo Stamaty con el organista Alexandre Pierre François Boëly (1785-1858).²³⁰ Saint-Saëns escribió para algunas de las obras de este último compositores breves y loables prefacios. Toda su vida lo consideró como un impecable compositor, teórico musical y maestro. Estudió armonía y contrapunto con Pierre Maleden (1801-1871).²³¹

Cuando cumplió diez años dio su primer concierto público con los conciertos para piano y orquesta No. 3 en C menor Op. 37 de Beethoven y el concierto No. 2 en si bemol mayor KV 39 de Mozart en la Sala Pleyel.²³²

Aunque Saint-Saëns no pisó una escuela hasta 1848 al ingresar al Conservatorio de París, a la edad de trece años, fue un hombre culto. Su educación por medio de clases particulares se interrumpieron por su virtuosa carrera pianística, esto fue lo que orilló al joven Camille a buscar por sí solo, por medio de la lectura todas sus dudas en diferentes ámbitos. Tenía el gusto por la literatura, los idiomas, las ciencias naturales, la astronomía, entre otras cosas.

En el Conservatorio estudió órgano con François Benoist (1794-1878) y contrapunto y fuga con Jacques Fromental Halévy (1799-1862), maestro veterano, cuya edad ya no le permitía algunas veces dar clases, así que Saint-Saëns se adentra a las bibliotecas para estudiar fervientemente las partituras antiguas y recientes.

Escribió su primera sinfonía a los 16 años. Desde muy temprana edad estuvo muy familiarizado con la música de Bach, Händel, Mozart y Beethoven. Fue tal vez el

²²⁷ SERVIERES, pág. 12 y 13.

²²⁸ SERVIERES, pág. 13.

²²⁹ Pianista francés, quien dedicó su vida a la enseñanza del piano y a la pedagogía. Fue alumno de Félix Mendelssohn.

²³⁰ Fue un gran organista francés que trabajó en la Iglesia de Saint-Germain-l'Auxerrois. Durante mucho tiempo fue un músico olvidado, pero entre sus composiciones con notoria influencia de J. S. Bach se encuentra música de cámara, misas, obras para piano y para órgano, ahora en su país su música es tocada y difundida.

²³¹ SERVIERES, pág. 13-15 y 73-74.

²³² La Sala Pleyel es una de las salas más importantes en Francia, situada en la Ciudad de París. Es la sede de la Orquesta de París y de la Orquesta Filarmónica de la Radio de Francia.

conocimiento de esta música lo que lo ayudó a ser un compositor muy atrevido, pues escribió enorme cantidad de música en todos los géneros y estilos: óperas serias y cómicas, cantatas, sinfonías, poemas sinfónicos, misas, música para orquesta y música de cámara, conciertos, música vocal, y mucha más.²³³

Cuando Camille estaba en el Conservatorio, a los alumnos se les tenía prohibido entrar a los ensayos de la Orquesta de la Sociedad de Conciertos,²³⁴ era tan hábil que muchas veces se escabulló para lograr escucharlos, más tarde un señor de apellido Fresne lo admitió en su palco los domingos, de esta forma Saint-Saëns estuvo cerca de la Orquesta y aprendió acerca de la instrumentación.

Obtuvo el primer lugar en un concurso de órgano en 1851, un año antes ya había participado consiguiendo el segundo lugar.²³⁵

Fue elegido organista de la Parroquia de Saint Merry en 1852, dejó el cargo hasta 1858 cuando se le asigna ser el organista de la Iglesia de la Magdalena (Madeleine), este puesto lo llevó a cabo casi veinte años. Este mismo año, conoció a Franz Liszt, pianista virtuoso al que admiraba y con el que tuvo años después un fuerte lazo de amistad y respeto artístico mutuo.

Al sacerdote de Saint Merry con el que realizaría su primer viaje por Italia, es a quien le dedica su primera obra religiosa: “La misa Op. 4.”²³⁶

Saint-Saëns participó varias veces en concursos de composición, por ejemplo: dos veces en el *Prix de Rome (1852 y 1854)*, el cual nunca ganó; en el concurso para una cantata sobre un texto de Romain Cornut, por unanimidad se le calificó como el primer lugar pero nunca se le dio el premio debido a que era extranjero y se otorgó a otro.²³⁷

Tenía relación con Berlioz ya que elaboraba trabajos para él y transcribía para piano las orquestaciones de sus obras, por ejemplo, El himno de la fiesta de Pascua de la “Condenación de Fausto”.

²³³ ROLLAND, pág. 80.

²³⁴ Fue una Orquesta sinfónica integrada por maestros y alumnos avanzados del Conservatorio de París, logró ser parte fundamental en el ámbito musical de Francia en el siglo XIX y parte del XX. Esta Orquesta tuvo la fortuna de ser la participe en los estrenos de la Sinfonía Fantástica de Héctor Berlioz, el Concierto para violonchelo no. 1 de Saint-Saëns, y la Sinfonía de César Franck.

²³⁵ SERVIERES, pág. 16.

²³⁶ SERVIERES, pág. 17.

²³⁷ SERVIERES, pág. 16, 23 y 24.

Recomendado por Liszt y Häns Bulow (1830-1894),²³⁸ Saint-Saëns conoció a Richard Wagner, su misión era ayudar al maestro a hacer las transcripciones de sus obras, pues se decía que Wagner era mal pianista hasta de sus obras.²³⁹ Wagner lo apreció mucho por su manera de tocar el piano.

Para 1861, en la École Niedermeyer logró obtener la cátedra de piano, donde a sus alumnos enseñaba a fondo partituras de los compositores a los que el admiraba; Schumann, Berlioz, Wagner y Liszt. Entre sus alumnos destaca el compositor Gabriel Fauré (1845-1924), poco tiempo después también gran amigo, siempre fue su alumno preferido.

Tuvo mucho éxito en conciertos como pianista, en sus tareas como organista y haciendo música de cámara, oportunidades que tenía para dar a conocer sus obras nuevas, pero el éxito no fue razón suficiente para poder editar su música tan fácil como él hubiera querido.²⁴⁰ Su música muchas veces se criticó señalando que se necesitaba un sexto sentido para entenderla.²⁴¹

En estas presentaciones pianísticas que tuvo a lo largo de su vida, presentó obras importantes como la Suite para violoncello y piano Op. 16, el Concierto para violín y orquesta en la menor, y la célebre **“Introducción Y Rondo Capriccioso” Op. 28** para violín y orquesta, ambos interpretados en las manos del brillante violinística Pablo Sarasate (1844-1908).

En 1870, cuando se desata la guerra, Saint-Saëns es incorporado como soldado al segundo batallón del Sena. De vez en cuando daba conciertos en beneficio de sus compañeros heridos y de los caídos. Con el fin de librarse del reclutamiento Camille va a Londres en búsqueda, sin éxito, de un contrato para brindar conciertos. Su fama en Inglaterra se lo debe a las composiciones que hizo de textos ingleses, y algunas presentaciones en el Albert Hall en octubre de 1871.

El primer concierto que da la Sociedad Nacional de Música fundada por Camille Saint-Saëns y Romain Bussine, fue el 17 de noviembre de 1871, en la sala Pleyel,

²³⁸ Pertenece a la nobleza alemana, llevando el título de barón. Fue un virtuoso pianista, compositor y director de orquesta. Amigo de Franz Liszt y Richard Wagner. Fue director de la Filarmónica de Berlín de 1887 hasta 1893. Fue esposo de la hija de Franz Liszt, Cosima Liszt, ella lo dejó por Richard Wagner años después.

²³⁹ SERVIERES, pág. 20.

²⁴⁰ SERVIERES, pág. 19.

²⁴¹ SERVIERES, Pág. 27.

Sociedad fundada en el periodo de la guerra, con el objetivo de promover la música francesa y ayudar a los jóvenes compositores a tener el medio para dar a conocer su música.²⁴²

Regularmente escribía en el periódico “*Renaissance littéraire y artistique*”,²⁴³ donde firmaba con el seudónimo “*Phémius*”, en la revista “*Revue bleue*” (Revista azul) y en la “*Gazette musicale*” (*Gaceta musical*).

En 1872 muere su tía abuela, Charlotte Masson.

En 1875 se estrenó su poema sinfónico “Danza Macabra” con extenso éxito global. Se casó con la hermana de uno de sus alumnos llamada Marie-Laure Truffot, hija de un empresario. Tuvieron dos hijos André y Jean-François, quienes vivieron poco tiempo, murieron de forma trágica. La relación con su esposa después de la muerte de sus hijos no fue buena, nunca se divorciaron pero vivieron separados sin tener comunicación alguna.

Ese mismo año en diciembre viajó a San Petersburgo para dar unos conciertos en beneficio a la Cruz Roja, donde conoció al gran compositor Piotr Ilich Tchaikovsky.²⁴⁴

En 1877 presentó su ópera “Le Timbre d’ Argent” en el Teatro Nacional Lirico, Saint-Saëns esperó mucho para presentar esta obra sin tener el éxito esperado y con un elenco mediocre.²⁴⁵ Situación que perjudicó la decisión del director del teatro para montar la ya terminada ópera “Sansón y Dalila”.

“Sansón y Dalila” fue presentada en Weimar el dos de diciembre de 1877 en el Teatro del Gran Duque (Theater Grossherzogliches). Esta obra se presentó en Alemania gracias a la influencia de Liszt, que conocía a Eduard Lassen, director de la ópera en Weimar y sucesor de él mismo.²⁴⁶

²⁴² SERVIERES, pág. 29.

²⁴³ Renacimiento Literario y Artístico

²⁴⁴ SERVIERES, pág. 33.

²⁴⁵ La campana de plata es una ópera en cuatro actos con el libreto en el idioma francés de Jules Barbier y Michel Carré. Los personajes y la historia de este libreto es muy similar a los textos de los cuentos de Hoffman. Esta obra fue escrita en 1865, pero fue hasta el 23 de febrero de 1877 que se estrenó. SERVIERES, pág. 36.

²⁴⁶ Sansón y Dalila Op. 47 es una ópera en tres actos, con el libreto en francés de Ferdinand Lemaire. Los textos tuvieron que adaptarse al alemán para poder ser representada. SERVIERES, pág. 37-39.

<http://www.danzaballet.com/operasansonydalilahechatrizasenberlin/> (consultada 17/09/2016).

Debido tal vez al agradecimiento que sentía por Inglaterra, por haberlo recibido durante la guerra, su próxima ópera fue sobre una obra escrita por William Shakespeare (1564-1616), “Enrique VIII”,²⁴⁷ la cual fue estrenada en 1883 con un buen recibimiento del público.

Debido a sus logros fue nombrado por el Gobierno de Francia como Caballero de la Legión de Honor en el año 1884.

“*Harmonie et mélodie*” es un texto donde Saint-Saëns recopiló todos los artículos que escribió para diferentes revistas y periódicos. En su prefacio y su epílogo habla en contra de la música alemana especialmente la de Wagner y su estilo, estas críticas trajeron consigo que al presentarse en Berlín y Viena ya no fuera bien recibido, tanto que algunos directores le prohibieron el acceso a las salas de concierto.

En 1886 murió su gran amigo y colega Franz Liszt y le dedicó su Sinfonía en c menor.

Escribió una ópera llamada “Ascanio” en honor al escultor renacentista Benvenuto Cellini (1500-1571), Berlioz también escribió una obra dedicada a este artista.

Tras la muerte de su madre el 18 de diciembre de 1888, Camille cae en una depresión que afectará profundamente su salud, para contrarrestar sus males viajó a muchos lugares como España y Egipto, hasta situarse por fin en Dieppe.²⁴⁸ En esta ciudad, en 1890 se inauguró un Museo con su nombre y en 1907 se construyó una estatua en honor al compositor. Todos los muebles de la época de Luis XVI y arte que su madre heredó de su tía Masson, Camille los donó al Museo en Dieppe.²⁴⁹

En 1893 se le nombró Doctor Honoris por la Universidad de Cambridge, junto con Bruch y Tchaikovsky.

Para 1896 en la Sala Pleyel celebró su primera presentación de 1846, Saint-Saëns leyó un texto escrito por él mismo donde nos demuestra cómo fue, tal vez, hasta

²⁴⁷ Ópera en cuatro actos con el libreto de Léonce Détroyat y Armand Silvestre, basada en la obra de Shakespeare y en la obra de Pedro Calderón de la Barca, El cisma de Inglaterra.

²⁴⁸ Dieppe es una ciudad marítima situada en el Alta Normandía, aquí nació su padre.

²⁴⁹ SERVIERES, pág. 33.

intolerante a los aplausos. Tanto el público como críticos de música, musicólogos y comentarios de artistas, fueron para Saint-Saëns irrelevantes.

“Soy muy poco sensible a la crítica o al elogio, no por una exagerada apreciación de mi valer, lo que sería una necedad, sino porque produciendo obras en función de mi naturaleza, tal como un manzano produce manzanas, no tiene por qué inquietarme la opinión que pueda formularse a mi respecto”.²⁵⁰

En 1901 fue Presidente de la Academia de Bellas Artes y en 1902 fue nombrado Comendador de la Real Orden Victoriana.

En 1907 la Universidad de Oxford le nombró Doctor Honoris Causa.

En 1921 por cansancio y una parálisis en la mano, anunció que ya no volvería a tocar en público. Estando en Francia decidió trasladarse a Argel (Argelia) donde su situación empeoró, a causa de una congestión pulmonar, Camille Saint-Saëns murió en su cuarto de hotel el 16 de diciembre de 1921. La gente de Argelia sabía el aprecio que Camille sentía por ese lugar, sobre todo por sus estancias durante los inviernos, le gustaba el clima africano y en 1903 fue nombrado Oficial de la Legión de honor de Argelia. Las autoridades tanto civiles como militares le rindieron honores al momento de trasladar sus restos a Francia. Su funeral en París fue majestuoso; sus restos hoy descansan en el cementerio de Montparnasse.

A Saint-Saëns le encantaba viajar, su carrera como compositor y sobre todo como pianista virtuoso, lo llevó a diferentes partes del mundo, estuvo en varios lugares de Estados Unidos de América, conoció casi toda Europa, Italia, Roma, España, Inglaterra, Alemania, Egipto, Argelia, América del Sur (Uruguay, Argentina), Rusia, Grecia y muchos más.

Especialmente dedicado a estudiar materias como la arqueología, astronomía, geología, botánica, matemáticas, le gustaban los insectos y estudiaba su ciencia, la entomología, amaba con gran ahínco un telescopio que tenía y era miembro de la “Sociedad Astronómica de Francia”.

Escribió artículos bastante doctos sobre la acústica, textos sobre “el metrónomo y el espacio celeste”, escribió un libro ideológico titulado “Problemas y misterios”

²⁵⁰ Carta de Saint-Saëns el 9 de septiembre de 1901 escrita para el corresponsal del Boersen-Courier en Berlín., ROLLAND, pág. 78.

(*Problèmes et Mystères*), un libro de poesía “Rimes familières” y una comedia en un acto llamada “La crampe des écrivains”.²⁵¹ El ya mencionado “*Harmonie et Mélodie*” y “*Portraits et Souvenirs*” donde habla de los músicos contemporáneos.

Compuso alrededor de 400 obras de distintos géneros y estilos.

Fue un hombre afortunado, muchos músicos hubieran deseado en vida tener la fama que Camille tuvo, fue admirado y querido; vivió siempre alrededor de música y grandes artistas.

Berlioz se refirió siempre de Saint-Saëns como “un gran artista”. Wagner dijo alguna vez sobre Camille “él es el más grande compositor francés vivo”.

“La música debe tener encanto por sí misma”

Saint-Saëns.

III.- El Rondo

El rondo o *rondeau* es una forma tipo danza de origen francés, surge de la evolución de las formas y danzas del barroco que conformaban las suites francesas, como un ejemplo.

El rondo donde el tema principal es llamado **ritornelo** o **estribillo** es repetido un cierto número de veces, alternando con las **coplas** o **contrastes** distintos al tema. Está formada por 5 partes precisamente entre los ritornelo y los contrastes.²⁵²

La mayoría de las veces el rondo se escribía en tiempos rápidos y ligeros, predominando en los últimos movimientos de la sonata, aunque existen también en tiempos más lentos.

Fue una forma muy utilizada en distintos ámbitos compositivos, se ocupó en la sinfonía, la sonata, el concierto, la serenata, los cuartetos, etc.²⁵³

La estructura interna del rondó es la siguiente:

A-B-A-C-A

²⁵¹ ROLLAND, pág. 81.

²⁵² BAS, pág. 244 y 245.

²⁵³ BAS, pág. 257.

En el rondo se pueden disminuir los ritornelos y los contrastes quedando en forma ternaria A-B-A, y también se pueden agregar.²⁵⁴

Una de las diferencias de las coplas con los ritornelos son los cambios en la tonalidad, modula al relativo mayor o menor según sea el caso, o a la dominante o subdominante de la tonalidad.²⁵⁵

IV.- Introducción y Rondo capriccioso Op. 28 en a menor para violín y orquesta

Es cierto que como pianista Camille Saint-Saëns conocía a la perfección los límites y nuevas técnicas para ejecutar y componer al piano, pero el violín fue sin duda otro de los instrumentos afortunados por recibir un hermoso y virtuoso legado musical por parte del compositor.

Escribió tres conciertos, Concierto No. 1 Op. 20, Concierto No. 2 Op. 58 y el Concierto No. 3 Op. 61, los primeros dedicados al compositor y gran violinista Pablo Sarasate (1844-1908).²⁵⁶ Dos sonatas para violín y piano, Sonata No. 1 Op. 75, Sonata No. 2 Op. 102, Havanaise para violín y orquesta Op. 83, dos tríos para violín, cello y piano, Trio No. 1 Op. 18 y el Trio No. 2 Op. 92.²⁵⁷ Así mismo, realizó algunos solos, que a la fecha se reconocen como partituras en las que hay virtuosismo pero además, una gran vena romántica como el de su poema sinfónico “Danza macabra”.

Introducción y Rondo capriccioso Op. 28 fue escrita en 1863, originalmente para violín y orquesta, pero George Bizet (1838-1875) hizo el arreglo para piano como acompañamiento.

Está dedicada al igual que los dos primeros conciertos para violín al violinista Pablo Sarasate, quien la interpretó el 4 de abril de 1867 en París.

²⁵⁴ Ídem.

²⁵⁵ BAS, pág. 248.

²⁵⁶ Su nombre completo Martín Melitón Pablo de Sarasate y Navascués, debutó a la edad de siete años, pequeño amigo de Camille Saint-Saëns. Fue dueño de dos hermosos violines Stradivarius, uno regalo de la reina Isabel II y otro lo compró. Eduard Lalo también le dedicó su Sinfonía Española. Escribió alrededor de 50 obras para su instrumento y piano, llenas de virtuosismo, con marcada influencia de su natal España.

²⁵⁷ SERVIERES, pág. 123-127.

Cuando Camille escribió el Concierto No. 1 para violín y orquesta fue a petición del muy famoso joven Sarasate, Saint-Saëns era un pianista y compositor de renombre cuando en las puertas de su casa vio a un adolescente pidiéndole una obra para él. Camille escribe en otra ocasión:

“Muchos años han pasado desde que por primera vez vi llegar a mi casa lleno de juventud y de vigor a Pablo Sarasate, célebre ya cuando apenas apuntaba el bigote sobre su labio. Me pidió con gran donaire y como si fuera cosa sencillísima que compusiera un concierto para él. Halagado y agradablemente impresionado, prometí lo que pidió, y cumplí mi palabra escribiendo un concierto en la mayor al que puso por nombre mi amigo, sin que haya podido saber nunca la causa," Concert-Stück" (Pieza de Concierto)".²⁵⁸

No conforme Sarasate insiste una vez más y el resultado es Introducción y Rondo capriccioso; esta partitura tiene más de transcripciones para otros instrumentos, el compositor impresionista Claude Debussy (1862-1918) realizó una versión para dos pianos, el arreglista Alexander Gagarinov hizo dos arreglos para el instrumento solista, flauta transversa y oboe. George Bizet hizo la reducción de orquesta para el piano, hoy en día es el arreglo que los pianistas acompañantes ejecutan.

Es una obra llena de melodías hermosas, de agilidades en ambas manos, arpeggios, escalas, armónicos, dobles cuerdas, acordes, golpes de arco, elementos que muestran el profundo conocimiento técnico que tenía Saint-Saëns sobre el violín.

Hoy sigue siendo parte fundamental del repertorio violinístico; no conozco un violinista virtuoso que no haya incluido en uno de sus conciertos esta obra magistral.

²⁵⁸<http://www.allmusic.com/composition/violin-concerto-no-1-in-a-minor-op-20-mc0002357690>
(Consultada 17/09/2106).

V.- Análisis de Introducción y Rondó capriccioso Op. 28

La introducción inicia con un *Andante melancólico*, en compás de 2/4, en la tonalidad de la menor, consta de tres pequeñas secciones marcadas por dos cambios de tempo, indicados como *animato* y *tranquilo*.

El *andante melancólico* tiene 17 compases; en la presentación de un tema tético, con una introducción de dos compases, con armonía simple de la dominante y el primer grado en su mayoría, para dar curso al *animato* como si hubiera una segunda parte en la introducción, y finalmente termina en una extensión cadencial en el acorde de la dominante, semejante a la parte anterior, no hay acordes de más de tres sonidos a excepción del compás 20, 24 y anacrusa del 25; ambos VII⁷ resolviendo a primer grado.

El rondo comienza en el cambio de tempo, *Allegro ma non troppo*, con la indicación metronómica negra a 88, inicia con una frase (cuatro compases) en el primer grado.

La parte A inicia en el compás 41 con anacrusa y concluye en el 72. En el compás 56 cambia de tonalidad a mi menor, respetando la melodía y rítmica de la parte inicial.

La **parte B** tiene un cambio de intención, con una rítmica menos incisiva, dándole un respiro al solista. Con una modulación al relativo mayor, C mayor.

En el compás 88 cambia abruptamente la rítmica para dar paso a un sin número de escalas ascendentes, que concluyen en el compás 105 con una nota de bordado.

Ahí inicia nuevamente la **parte A-1** hasta el compás 127, en la tonalidad de a menor. Una escala ascendente en el homónimo mayor da paso a la siguiente parte.

La **Parte C**, inicialmente con un ritmo rápido, anacrúsico de dieciseisavos y posteriormente de tres octavos, se desarrolla en E mayor y modula a G mayor, de carácter fuerte, esta parte finaliza en el compás 151. Dura 24 compases.

La siguiente **parte D**, cuenta con 31 compases, marcada con un cambio de intención *morbidezza* (con una traducción como blandura o suavidad) es una parte dulce, con una melodía hermosa que da paso a una sección con dobles cuerdas, muy diáfanos, que hacen al solista lucirse demostrando virtuosismo, los acordes son de tónica de C mayor y además acordes de séptima de dominante, concluye en el primer tiempo del compás 182 en una doble barra.

En la anacrusa del compás 183 pasa a un *Tempo primo*, con una nueva parte a base de dieciseisavos, el violín presenta una serie de escalas ascendentes que darán paso a un movimiento progresivo descendente en la tonalidad de E mayor hasta llegar al compás 199. Donde se requiere cierto virtuosismo, por lo cual esta parte funciona como un interludio o una parte libre para que el solista se luzca.

En el compás 200 con anacrusa nuevamente da paso a **la parte A-2** pero con algunas variables hasta terminar con una escala rápida, además de acordes con armónicos naturales, concluyendo en el compás 221, para dar paso nuevamente a la parte C.

Parte C. Es un tutti representado por una parte rítmica que semeja el aspecto marcial, como la primera vez de la parte C, inicia en la tonalidad de B (bemol) mayor en el compás 229, así hasta el compás 255, en que nuevamente regresa la **Parte B** en el compás 256, misma rítmica con diferente tonalidad, F mayor, hasta el compás 270 donde vuelve el *tempo primo* con escalas ascendentes y descendente. Empieza un juego de cuerdas en el compás 283, muy rítmico, con la temática y ritmo del *tempo primo*. En el compás 291 aparece nuevamente la **parte A-3** hasta el compás 305, en el compás 304 hace un cambio de rítmica y temática donde acordes en ritmos de octavos dan paso a la coda.

La coda, un *Piú Allegro*, tiene 34 compases, en la tonalidad de A mayor, con rítmica de dieciseisavos muy similar al del tempo primo.

INTRODUCCIÓN.- del compás uno hasta el compás 36.

Violín. *Andante malinconico.* INTRODUCCIÓN

Piano. *Andante malinconico. (♩ = 68)*
pp ten. *Quatuor.*

20 *tranguillo* *pp* *PPP* *ten.* *ten.*

24 *pp* *PPP*

28 *Violín & Bassi*

32 *marcato* *estac. molto* *Violín II* *36*

EXTENSIÓN CADENCIAL

RONDO:

37 **A** *Allegro ma non troppo.* PEQUEÑA INTRODUCCIÓN

Allegro ma non troppo. (♩ = 88)

f TUTTI. Quatuor. *dim.*

41 *p* TEMA "A"

48

54 *Cor.*

56

Segunda sección de la **parte A** cambio de tonalidad en e menor en el compás 56 hasta el compás 72.

Musical score for the second section of Part A, measures 56 to 72. The score is in E minor and 4/4 time. It features a vocal line and piano accompaniment. The key signature changes to E minor at measure 56. The piano part includes a 'Quatuor' section starting at measure 67. The score ends with a *pp* dynamic marking.

-La **Parte B** comienza a partir del segundo tiempo del compás 72 hasta el compás 87.

Musical score for Part B, measures 73 to 87. The score is in E minor and 4/4 time. It features a vocal line and piano accompaniment. The key signature remains E minor. The piano part includes a 'Clar.' section starting at measure 83. The score ends with a *pp* dynamic marking and a final cadence.

La segunda vez de la parte B entra en el compás 256, misma rítmica con diferente tonalidad, F mayor, hasta el compás 270.

-Parte que funciona como puente para regresar a la parte A, dura 18 compases, del 89 al 105.

89

93

96

98

Fl.

Cor. & Fug.

2 Fl.

Oboe

f

p

pp

SIGUE HASTA EL COMPÁS 105

La parte A regresa dos veces más, del compás 105 al 127, del 199 al 221 y la última vez del compás 291 hasta el compás 305.

La primera vez de la Parte C aparece del compás 127 y finaliza en el compás 151. Dura 24 compases. La segunda vez entra en la tonalidad de Si bemol mayor en el compás 229 hasta el compás 255.

CODA: *Píú Allegro* del compás tiene 34 compases, en la tonalidad de A mayor, del compás 309 al 342.

VI.- Sugerencias personales para tocar Introducción y Rondo capriccioso Op. 28 para violín y orquesta

Esta obra tiene como principal objetivo el lucimiento artístico del solista.

La Introducción cuenta con un tema en un tempo en Andante, con la indicación melancólico, algo característico del Romanticismo y que marca claramente el carácter en el que se tocará, es una parte etérea donde las arcadas serán amplias, en la dinámica piano pero siempre con cuerpo, a la cuerda, con un buen punto de contacto, esta sección como toda la obra es para cuidar cambios de posición. Esta sección tiene cambios de posición en arpeggios lo cual tiene que mostrar agilidad y una gran afinación.

El romanticismo marca nuevas maneras de ejecutar los instrumentos, por ejemplo esta parte (sin abusos) tiene la libertad de poder hacer pequeños *glissandos* para ayudar en la emotividad de la interpretación.

Saint-Saëns contrasta bastante las secciones, al comenzar el *Allegro ma non troppo* el compás, la rítmica y la agógica cambia para dar paso a la sección de destreza, agilidad. Se tendrá que escoger un tempo cómodo sin perder el ímpetu de la velocidad y del movimiento, me refiero a cómodo a que puedan decirse todas las notas, ejecutar todos los golpes de arco, sincopas y escalas rápidas, tendrán que estudiarse con calma, en ritmos, cada vez aumentando la velocidad hasta que se encuentre la deseada.

El vibrato es un aliado importante, cada vez que se tenga un momento cantábil, un momento de calma, donde se puede lucir el violín, el movimiento de la mano es más activo, sin llegar a ser caprino, debe adecuarse al tipo de discurso, si el discurso es intenso el vibrato se incrementará, si el discurso es débil el vibrato cederá un poco, buscando siempre enriquecer la sonoridad.

Los golpes de arco y su distribución tendrán toda la participación en el carácter y en la sonoridad. Las partes rápidas no siempre se ejecutan en la misma región del arco, por ejemplo: en el compás 89 y 93 el golpe de arco será un doble staccato en una escala que comienza desde la punta hasta menos de la mitad del arco, tendrá que ser muy preciso, muy corto, dando la impresión de que fueran notas separadas.

El inicio del tema será muy al talón sin avanzar tanto a la mitad, dando más intención y más peso a los octavos que están a tempo que las sincopas que estarán en una dinámica más piano.

Es muy importante dar los acentos que están marcados, porque le dan realce a la melodía, son notas importantes por la armonía, son sincopas o son notas que marcan cada tiempo o el primer tiempo, pueden hacerse por velocidad de arco o de vibrato según sea el caso.

Los juegos de cuerda son momentos de virtuosismo en la obra, ya que son rápidos y son participes las cuatro cuerdas (a partir del compás 283). El arco se posicionará en las dos cuerdas del centro (la y re), con poco arco hacia la mitad, el movimiento de los dedos y muñeca de la mano del arco serán los que lograrán que esta sección salga con éxito. Los crescendos y diminuendos en esta parte la harán más interesante y llamativa, para crescendos mayor peso del brazo hacia la cuerda con poco arco, de la mitad superior a la punta, para los disminuendos un poco menos de peso aligerando la muñeca.

Es una característica del romanticismo darle al interprete la libertad de poder hacer rubatos (alentar o acelerar el tiempo) para realzar alguna frase o dar mayor intención a la siguiente.

Diálogos para violín y piano de Mario Lavista.

I.- Contexto histórico.

La música mexicana después de la conquista española del siglo XVI siempre estuvo influenciada por el arte de Occidente.

México estuvo atribulado por la guerra de Independencia. En este periodo se llegó inclusive a la sinrazón de correr a todos los españoles y artistas de ésta nacionalidad que vivían en México, como fue con el maestro Corral y sus hijas, las cantantes famosas de la Ópera en México y sobre todo la Malibrana que se casó con un adinerado americano que la llevo a triunfar por toda Europa; a tal grado que inclusive en su paso al puerto de Veracruz fueron asaltados probablemente por los bandidos de Río Frío y al reconocer al gran cantante y a sus hijas, no sin antes haberles quitado sus pertenencias, los obligaron a dar un concierto a campo traviesa.

Por lo tanto casi podemos asegurar que el clasicismo en México fue muy corto e influenciado casi exclusivamente por Joseph Haydn, lo cual se localiza en el cuaderno Mayner.

Sin embargo, el Romanticismo entró con fuerza al país a través de la composición de pequeños trozos musicales de textura homofónica que pueden ser clasificados como formas binarias y ternarias, como sucede con la enorme cantidad de obras que se escribieron: vales, mazurkas y canciones, entre las más destacadas.

Posterior a la Intervención Francesa de 1860, muchos compositores y personas cultas de la época, vieron la necesidad de tener una escuela de música, para lo cual un sacerdote ofreció su casa para esta circunstancia y también formó parte del grupo de personas cultas que buscaron apoyar a Melesio Morales, para que se tocara su ópera "Ildegonda" y en estas condiciones aquel grupo de personas buscaron al presidente para que apoyara rotundamente al compositor Morales, quien era la avanzada de las directrices italianizantes de la música; finalmente se tocó la ópera con mucho éxito y se logró la fundación del Conservatorio Nacional de Música, pero las leyes de Reforma evitaron que participaran en el plantel personas que tuvieran vínculos con la Iglesia Católica Romana.

Posteriormente aparecieron un buen grupo de músicos que estudiaron en Francia y Alemania como sucedió con: Ricardo Castro (1864-1907), Gustavo Ernesto Campa

(1863-1934), y sobre todo Manuel M. Ponce, quienes promovieron la corriente franco-alemana y muchos de ellos escribieron con algunos tintes nacionalistas.

Encuadrado en el movimiento franco-alemán y por diferencias en la visión en su sistema educativo, sobrevino el desmembramiento del Conservatorio Nacional, en 1929. Este mismo año se funda la Escuela Nacional de Música, Estanislao Mejía, profesor de armonía de esta escuela, fue su primer director.

Durante el siglo XIX la música mexicana tuvo un gran auge con compositores como Juventino Rosas (1868-1894), Felipe Villanueva (1862-1893), Ricardo Castro (1864-1907), entre otros, donde claramente se ve la influencia de la música Occidental y los principios del Nacionalismo con motivos de la música vernácula de México.

Manuel M. Ponce (1882-1948) fue un compositor que involucraba o mezclaba en sus composiciones el folklore mexicano con el estilo Romántico europeo y se le ha llamado como el primer nacionalista mexicano.

De este periodo existen grandes compositores como: Candelario Huízar (1883-1970), Carlos Chávez (1899-1978) creador fundamental del movimiento nacionalista y Silvestre Revueltas (1899-1940), entre muchos otros.

Cuando nace Mario Lavista, a finales de la primera mitad del siglo XX, la Segunda Guerra Mundial²⁵⁹ estaba ya en momentos críticos, devastadores y penosos para la raza humana. Surgió el movimiento contra el arte llamado “Arte degenerado”, el cual vetaba toda obra que consideraban inapropiada, por no ser de autores alemanes o ser de autores con ascendencia judía, con influencia bolchevique u obras que no resaltaran la grandiosidad de la Alemania Nazi; muchas de las obras decomisadas fueron destruidas, algunas se perdieron, fue maltratado o incluso quemado. Dejó de tocarse música de Mendelssohn, resaltando la grandiosidad de compositores como Bach, Mozart y Beethoven; en la pintura obras de Wassily Kandinsky (1866-1944) como un ejemplo, fueron decomisadas para ser desaparecidas.

²⁵⁹Guerra que comenzó a finales de 1939 y terminó en el año 1945.

Richard Wagner (1813-1883) fue uno de los grandes compositores alemanes que tenía como idea arraigada el antisemitismo y lo hace notable en el texto de su autoría “*El judaísmo en la música*”.

Adolfo Hitler fue enorme admirador de la música del compositor ya nombrado, teniendo bastante insistencia en hacer escuchar e interpretar su música en el Tercer Reich.

Después de la guerra, la tecnología en la grabación y la reproducción sonora tuvo un gran desarrollo. Varios músicos tomaron estos avances para plasmarlos en una nueva manera de percibir y ejecutar música; así nació un movimiento artístico que hace referencia a la experimentación de los sonidos, de la tímbrica y del ritmo como principales obsesiones o ideas, teniendo además la oportunidad de componer con formas musicales libres donde la melodía pasa a segundo plano, este movimiento fue llamado “**Vanguardista**”, tuvo diferentes vertientes:

- La denominada música concreta, donde el fin es ampliar la distribución rítmica y tímbrica de los ruidos (no sonidos). Almacena cualquier ruido de la naturaleza o producido técnicamente y se graba en una cinta magnetofónica manipulándolo electrónicamente. La Sinfonía para un hombre solo de Pierre Henry (1927) es un gran ejemplo de las características de esta música.
- En la llamada música electrónica se fabrican nuevas sonoridades a base de aparatos electrónicos, mucha música del compositor Karlheinz Stockhausen (1928-2007) es buen ejemplo.
- La música aleatoria surge como reacción al dodecafonismo. Se rechaza la subjetividad y la expresión personal (característica del romanticismo). Trabajaron con formas más abiertas con temática espontánea dirigidas a la aleatoriedad, siendo fundamental la improvisación del ejecutante. Un ejemplo es la Música de cambios para piano de John Cage (1912-1992).

II.- Mario Lavista.

Mario Lavista Camacho nació en la Ciudad de México el 3 de abril de 1943.²⁶⁰ Comenzó sus estudios musicales con su tío Raúl Lavista (1913-1980).²⁶¹ En 1958 tuvo mucha actividad como concertista. Siempre tuvo mucho interés hacia la música de Carlos Chávez (1899-1978),²⁶² y en 1963 entró al Taller de Composición del

²⁶⁰ TAPIA, Simón, *Música y músicos en México*, Ed. Panorama, Distrito Federal, México, 1991, pág. 202.

²⁶¹ PAREYON, Gabriel, *Diccionario enciclopédico de música en México*, Ed. Universidad Panamericana, Jalisco, México, 2007, volumen 2º, pág. 579.

²⁶² Pianista, compositor, periodista, profesor de música, director de orquesta, fundador de la Orquesta Sinfónica de México y el Instituto Nacional de Bellas Artes. Fue un gran compositor, actualmente emblema musical de nuestro país, con él fue que se consolida el movimiento musical nacionalista.

Conservatorio Nacional de Música (CNM) el cual impartía el ya mencionado compositor. Tomó cursos de análisis musical con Rodolfo Halfter (1900-1987),²⁶³ quien lo introdujo al estudio de la música de los compositores modernos del viejo continente, como Alban Berg (1885-1935), Arnold Schoenberg (1874-1951) y Anton Webern (1883-1945).²⁶⁴

Gracias a Juan Vicente Melo²⁶⁵ (1932-1996) se estrenaron en la Casa de Lago de la Universidad Nacional Autónoma de México dos obras de Lavista; *Monólogo y Dos canciones*.²⁶⁶

Lavista estudió en la Schola Cantorum de París, gracias a una beca otorgada por el gobierno francés de 1967 a 1969, ahí tomó clases con Jean Etienne Marie (1917-1989), también tomó seminarios con Iannis Xenakis²⁶⁷ (1922-2001) y Henri Pousseur (1929-2009). En 1968 acudió al curso de análisis impartido por György Ligeti (1923-2006) en Darmstadt (Alemania) y otro sobre la improvisación por Karlheinz Stockhausen (1928-2007) en la Rheinische Musikschule de Colonia.²⁶⁸

Al regresar a México ingresó como profesor al CNM donde más tarde dirigió el taller de composición y la cátedra de análisis de música del Siglo XX.

En 1970, Lavista fundó y dirigió junto con el cineasta Nicolás Echeverría (1947), el percusionista Antero Chávez y Fernando Baena (arreglista), el grupo de improvisación llamado “*Quanta*”, grupo precursor de la creación de la música electroacústica y la improvisación, que estuvo activo hasta 1978.

Lavista escribió la música para los cortometrajes de Nicolás Echeverría como “*Judea*”, “*Semana Santa entre los coras*”, “*María Sabina, mujer espíritu*” el cual ganó la Diosa de plata por mejor música cinematográfica; de sus largometrajes “*Cabeza*

²⁶³ Compositor español que se nacionalizó mexicano. Formó parte del gobierno republicano como Secretario de música del Ministerio de Propaganda, causa que lo llevo a exiliarse al concluir la Guerra Civil Española. También fue director de las Ediciones Mexicanas de Música

²⁶⁴ PAREYON, pág. 579.

²⁶⁵ Escritor, crítico musical y médico mexicano. Director del Festival de Música contemporánea y de los conciertos que se ofrecían en la casa del Lago los fines de semana (tradicción que se sigue llevando a cabo).

²⁶⁶ PAREYON, pág. 579. TAPIA, pág. 202.

²⁶⁷ Compositor y arquitecto francés, creador de la llamada música *estocástica*, en la cual los músicos (en su mayoría, de instrumentos tradicionales) han de leer una partitura producida sobre la marcha por un ordenador programado por el mismo compositor. Fue de origen griego, estudió en Grecia *donde* Fue miembro de la resistencia comunista durante la Segunda guerra mundial, en 1944 fue herido gravemente en el ojo izquierdo por un disparo de obús (proyectiles).

²⁶⁸ PAREYON, pág. 579.

de vaca” nominada a los premios Ariel por mejor música y Sor Juana Inés de la Cruz.²⁶⁹

También en 1970 estaba recién creado el Laboratorio de Música electroacústica del CNM, en el cual trabajó y colaboró con Manuel de Elías y Héctor Quintanar. En conjunto realizaron el primer concierto en México de música electrónica en vivo.

En 1972 trabajó en el Laboratorio de música electrónica NHK en Tokio, Japón.

De 1974 a 1975 fue Jefe del Departamento de Actividades Musicales en la UNAM.

Tuvo una fuerte actividad como pianista después de todos esos años de catedrático y explorador musical. Viajó a Brasil para dar varios recitales junto con Manuel Enríquez²⁷⁰ (1926-1994) y en 1979 juntos grabaron un disco con Federico Ibarra (1946).²⁷¹

En 1982 fundó la Revista “*Pauta*”, gran publicación sobre teoría musical, críticas musicales, en conjunto con publicaciones sobre escritores, literatura, poesía y demás artes. Ha llegado a ser una de las revistas más importantes de lengua hispana. Hoy es el Director de la Revista.²⁷²

Ha recibido grandes premios, reconocimientos y becas; la beca por la Fundación Guggenheim en 1987 para escribir “*Aura*” (ópera en un acto, con once escenas, basada en el célebre libro de Carlos Fuentes del mismo nombre).²⁷³ El mismo año lo nombraron miembro numerario de la Academia de Artes en México. En 1991 le dieron el premio de Ciencias y Artes, y la medalla Mozart otorgada por la Embajada de Austria en México y la Fundación cultural Domecq. En 1993 el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes lo distinguió como creador emérito. En 1998 lo nombraron miembro del Colegio Nacional.

Sigue siendo miembro del Consejo de Ediciones Mexicanas de Música, y fue creador del Sistema Nacional de creadores del CNCA (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes).

²⁶⁹ TAPIA, pág. 203. PAREYON, pág. 579.

²⁷⁰ Violinista, pedagogo y compositor mexicano.

²⁷¹ Pianista y compositor mexicano, nació en la Ciudad de México. Ganador de muchos premios por sus grandes interpretaciones y composiciones.

²⁷² PAREYON, pág. 579. TAPIA, pág. 203.

²⁷³ AGUILAR, Ananay, *Aura, análisis de la ópera de Mario Lavista*. Tesis de grado para el título de Teórico Musical, Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Música, Bogotá, 2002, pág. 7.

Luis Jaime Cortéz (1962), historiador e investigador musical escribió un libro titulado “*Mario Lavista: Textos en torno a la música*” publicado en 1988; Eugenio Delgado, musicólogo, compositor y pianista escribió en 1993 “*El lenguaje musical de Aura*”. Después de experimentar con las sonoridades de los instrumentos y la improvisación, Lavista tuvo otro periodo creativo donde utilizó características musicales más formales, intervalos que en su época vanguardista eran prohibidas como las terceras y quintas; escribió obras como “*Quotations*”, “*Antifonía*” y “*Pieza para dos pianistas y un piano*”, todas obras para instrumentos tradicionales. Influenciado probablemente por Belá Bartok (1881-1945), comenzó a desarrollar su sistema de quintas y tritonos que sobresalen en su obra posterior.²⁷⁴

En 2013 Ganó el Premio Tomás Luis Victoria, el máximo premio que otorga la Sociedad General de Autores y Editores de España (SGAE) a músicos de España e Iberoamérica. Al ser otorgado este premio, el jurado enfatizó la contribución de Lavista al actual panorama musical y su maravilloso trabajo como maestro de nuevas generaciones y difusor de la música actual.²⁷⁵

Ha sido invitado como profesor de composición y análisis por varias Universidades de Estados Unidos de América.²⁷⁶

En la actualidad imparte las cátedras de composición, análisis y lenguaje musical del siglo XX en el Conservatorio Nacional de Música.²⁷⁷

²⁷⁴ AGUILAR, pág. 4.

²⁷⁵ <http://musicaenmexico.com.mx/musica-mexicana/musica-mexicana-la-era-posnacionalista-xiii/> (Consultada 22/08/2016).

²⁷⁶ Varios autores, Revista digital Universitaria, Dirección General de Servicios de Cómputo Académico-UNAM Ciudad Universitaria, México D.F. 31 de marzo de 2002* Vol.3 No 1. <http://www.revista.unam.mx/vol.3/num1/sembla1/> (Consultada 09/09/2016).

²⁷⁷ ídem.

III.- Diálogos para violín y piano

El periodo vanguardista de Mario Lavista comienza probablemente en la segunda mitad de la década de los 60's, en la que tiene influencia de Cage, Stockhausen y Luciano Berio (1925-2003).²⁷⁸

Diálogos fue escrita en 1974,²⁷⁹ bajo una nueva idea de composición y concepción de la música, de la interpretación y la experimentación de las sonoridades de los instrumentos. La improvisación, la música electroacústica y la aleatoriedad son puntos de partida en esta nueva búsqueda, surgen nuevas grafías²⁸⁰ debido a esta experimentación, lo cual coloca al compositor a utilizar su imaginación y creatividad para ayudar al ejecutante a llevarlo a cabo. El trabajo conjunto compositor e intérprete se amplía para conocer limitaciones o nuevas maneras de ejecución del instrumento. Así surgen varias composiciones de Mario Lavista, como:

Diálogos para violín y piano en colaboración con el violinista Manuel Enríquez.²⁸¹

Quotations para violoncello y piano (1976)

Marsias para oboe y ocho copas de cristal (1982) y muchas más.

Diálogos está dedicada a Manuel Enríquez y a Jorge Velasco.

IV.- Análisis de Diálogos para violín y piano

Mario Lavista especifica en esta obra que el intérprete puede elegir el orden en el que pueden ser ejecutadas las cuatro partes en las que está escrita, titulados con las letras "A", "B", "C" y "D".

Se nota claramente en las especificaciones de las grafías la influencia de Belá Bartok, por ejemplo en dos de los números introduce elementos que el compositor húngaro inventó, llamado ahora el pizzicato Bartok.

En la siguiente gráfica especifica el significado de sus indicaciones:

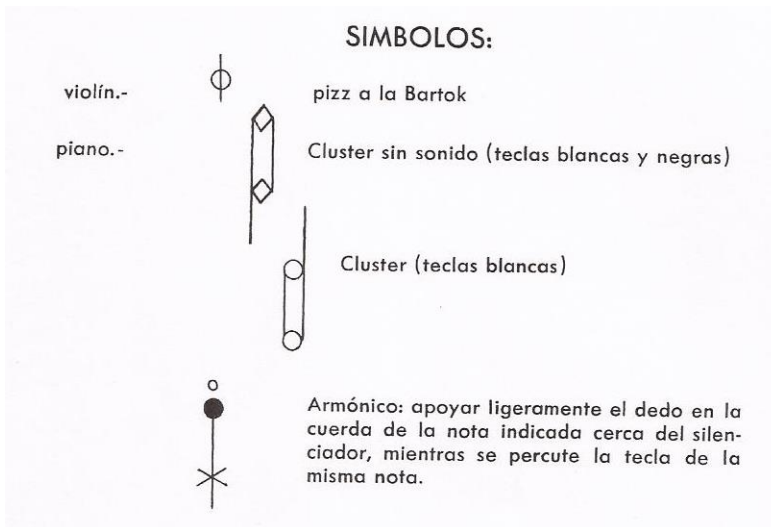
²⁷⁸ TAPIA, pág. 203. PAREYON, pág. 579.

²⁷⁹ Ídem.

²⁸⁰ Letra o signo gráfico con que se representa un sonido en la escritura musical. <http://es.thefreedictionary.com/graf%C3%ADas> (consultada 22/08/2016).

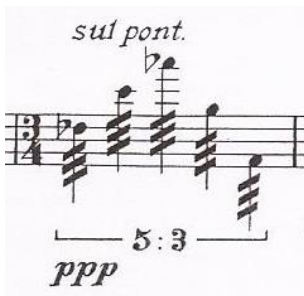
²⁸¹ *De cal y arena, Mario Lavista, Lista cronológica de obras.* Repositorio Institucional de la Universidad Veracruzana.

<http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/2190/1/198763P152.pdf> (Consultada 09/09/2016).



Esta obra en su mayor parte relacionada con nuevas sonoridades y efectos que el violín puede producir, estos fueron explorados e investigados en conjunto compositor-interprete, ahora son elementos usuales para muchos compositores modernos. Todos derivados del punto de contacto entre diapasón y puente, por ejemplo:

La abreviatura ***sul pont*** (*sul ponticello*).

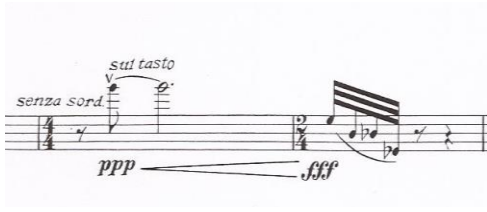


Palabra en italiano que significa sobre el puente, como la traducción lo indica el arco se posicionará en las cuerdas sobre el puente, y se ejercerá un poco más de presión que cuando se toca entre el diapasón y el puente, para generar una sonoridad más tensa.

El *sul ponticello* provoca un efecto tímbrico bastante áspero, brillante y metálico. Algunas veces se indica con sordina y en dinámicas muy piano (**ppp**) para lograr una sonoridad diferente.

Sul tasto

Esta palabra italiana significa sobre el diapasón, como la palabra lo indica el arco se deslizará sobre las cuerdas a la altura del diapasón.



En dos ocasiones el compositor especifica tocar del *sul ponticello* a *sul tasto* y viceversa.

Pieza "B"

A musical score snippet for 'Pieza B'. It begins with the tempo marking 'Più mosso' and the instruction 'sul pont. poco a poco sul tasto'. The dynamics are marked 'ff molto dim.' (fortissimo, very much diminishing) and 'pp' (pianissimo). The score includes a section marked 'a tpo. molto ritardando...' (at tempo, very much ritardando) and ends with 'attacco subito' (immediate attack). The notation shows a dense texture of notes with various articulation marks.

Pieza "C"

A musical score snippet for 'Pieza C'. It starts with 'arco sord.' (arco with mutes) and 'al talon' (at the heel). The instruction 'sul tasto, poco a poco sul pont.' (over the bridge, little by little over the bridge) is present. The dynamics are marked 'p' (piano) and 'sa' (sonido muy suave). The notation shows a series of notes with a bowing mark above them, indicating the specific technique.

Unidas a las indicaciones fortísimo y mucho disminuyendo en la parte B, y en la parte C sonido muy suave, piano y con sordina, sonoridades contrastantes que nos muestran el gran juego con la tímbrica del violín.

Atrás del puente

Esta indicación aparece por única vez en la parte "A", se hace la indicación escribiendo tal cual "atrás del puente" (behind the bridge), porque aún no tiene una graffía específica. Lavista lo indica en la cuerda de mi y añade un pizzicato con la mano izquierda.



Col legno

La traducción al español con leño significa que se tocará con la parte de la vara del arco, percutiendo la cuerda, especificando:

legno battuto.- La vara del arco tiene que brincar sobre la cuerda.

legno tratto. La vara se arrastra sobre la cuerda.



La mayoría de las veces en que se presenta esta indicación es en ritmos rápidos, dándole una característica de sorpresa y de percusión.

Armónicos

Los armónicos artificiales como así lo indica su grafía son sonidos muy agudos que se producen pisando la nota real con el primer dedo y colocando el cuarto dedo por encima de la misma cuerda como si tocáramos una octava, el arco tendrá que deslizarse más cerca del puente que del diapasón para conseguir la afinación y el sonido.

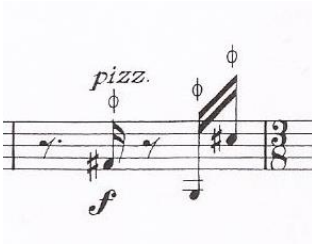


Pizzicato Bartók

Aunque este pizzicato ya había sido utilizado anteriormente por otros compositores, Belá Bartók es quien obtiene el crédito de esta técnica para los instrumentos de cuerda.

La grafía de este elemento se diferencia por ser un círculo atravesado verticalmente por la mitad por una línea.

Se realiza tomando la cuerda con el pulgar y el índice de la mano derecha soltándola con el objetivo de que la cuerda pegue con el diapasón para lograr un sonido seco y fuerte donde la cuerda después de dar el tono, percute.



Es usual el cambio de compás durante los cuatro movimientos o partes, lo cual es importante resaltar, ya que junto con las dinámicas se juega con las sonoridades y el movimiento de la música.

Las indicaciones: *senza vibrato* (sin vibrato), *senza sordina* o viceversa, dinámicas, arco a la punta, arco al talón, pizz, etc, se tienen que cuidar para lograr las sonoridades y atmósferas que el compositor deseaba.

La libertad para tocar esta obra nos permiten conocer un aspecto mínimo de la llamada música aleatoria, ya que pueden ser tocados los cuatro movimientos en el orden que se presentan en la partitura o en forma libre, por otro lado las diferentes ejecuciones de las notas en índices muy superiores alternando con índices bajos, obedecen a un aspecto músico-emocional, nos permite apreciar en parte la sonoridad o los efectos que se utilizaron en el expresionismo en la segunda Escuela de Darmstadt (Escuela de Viena).

Actualmente Mario Lavista como miembro del Colegio Nacional ha promovido la música contemporánea Europea y ocasionalmente la mexicana.

Anexos

Anexo 1 Programa de concierto

**Sonata No. 4 para violín y piano
in e menor K. 304**

Allegro
Tempo di menuetto

Wolfgang Amadeus Mozart
(1756-1791)
14'15"

**Sonata No. 1 para violín
solo in g menor BWV 1001**

II.- Fuga

Johann Sebastian Bach
(1685-1750)
07'30"

**Sonata para violín y piano
in G Mayor No. 8 Op. 30 No. 3**

Allegro assai
Tempo di minueto, ma molto moderato e grazioso
Allegro vivace

Ludwig van Beethoven
(1770-1827)
19'16"

Diálogos para violín y piano

A
B
C
D

Mario Lavista
(n.1943)
06'30"

**Introducción y Rondo Capriccioso
para violín y Orquesta Op.28
reducción a piano**

Andante malinconico-Allegro ma non troppo

Camille Saint-Saëns
(1835-1921)
10'54"

Duración total:
58'25"

Pianista:
Mtra: Edith Ruiz Zepeda

Síntesis para el programa de mano

Johann Sebastian Bach

Fuga de la Sonata No. 1 en g menor BWV 1001 para violín solo.

J. S. Bach (1685-1750) fue compositor, organista, clavecinista, violinista y violista alemán, perteneciente al periodo denominado barroco tardío.

La Sonata No.1 para violín solo, pertenece a un conjunto de seis composiciones para este instrumento, tres sonatas y tres partitas, tituladas originalmente "*Sei solo, a violino senza basso accompagnato*" (seis solos para violín sin acompañamiento de bajo).

Estas obras fueron compuestas en el año 1720 cuando J. S. Bach era maestro de capilla en Cothën, Alemania. Este mismo año falleció la primera esposa del compositor, María Bárbara Bach (1684-1720) mientras él se encontraba en Carlsbad acompañando al príncipe Leopold, su protector.

La música de Bach desde hace tiempo es considerada fundamental para el desarrollo de la técnica en los instrumentistas y cantantes, especialmente en los instrumentos de teclado y cuerdas.

Johann Sebastian Bach, fue el primer compositor que escribió polifonía (varias voces) para instrumentos monofónicos (una sola voz).

Wolfgang Amadeus Mozart

Sonata en e menor para violín y piano No. 4 KV 304

Johannes Chrisostomus Wolfgangus Theophilus Mozart, nació en Salzburgo el 27 de enero de 1756 y falleció en Viena el 5 de diciembre de 1791.

Más conocido como Wolfgang Amadeus Mozart, fue compositor y pianista. Es catalogado como padre del clasicismo y como uno de los compositores más influyentes y destacados de la historia.

La Sonata en e menor fue escrita en 1778 durante la estancia de Mozart en París, Francia. Este mismo año, en el mismo lugar (París) falleció la madre de Mozart, Anna María, hecho que por supuesto queda reflejado en la obra. Cabe destacar, que de las 36 sonatas que Mozart escribió para esta dotación de instrumentos, esta sonata es la única en tonalidad menor.

La obra de Mozart abarca todos los géneros musicales de su época con más de seiscientas composiciones.

Ludwig van Beethoven

Sonata en G mayor para violín y piano No. 8 Op. 30 No. 3

Beethoven nació en Bonn, Alemania, el 16 de diciembre de 1770 y murió en Viena en 1827. Fue compositor, director de orquesta, pianista, violinista y violista.

La Sonata No. 8 No. 8 Op. 30 No. 3, es una de las diez sonatas que Beethoven escribió para esta dotación de instrumentos. El Op. 30 cuenta con otras dos sonatas para violín y piano, la No. 6 en A Mayor con tres movimientos y la No. 7 en c menor con cuatro movimientos, están dedicadas al Zar Alejandro I de Rusia.

Fue escrita en 1802 cuando su creciente sordera era más que inevitable, este mismo año escribió su famoso "*Testamento de Heiligenstadt*", un documento que nos queda como autorretrato de los sentimientos y del padecimiento físico que le afectó en lo psicológico y anímico.

Estas sonatas fueron publicadas hasta 1803.

Camille Saint-Saëns

Introducción y Rondo capriccioso Op. 28 para violín y orquesta en a menor.

Camille Saint-Saëns nació el 9 de octubre de 1835 en París, Francia y murió en Argel, Argelia el 16 de diciembre de 1921.

Fue compositor, director de orquesta, organista y pianista. Desempeñó un papel excepcional en la renovación de la música francesa, tanto por su enseñanza (tuvo como alumno a Gabriel Fauré) como por su actividad en favor de la música nueva, fue uno de los fundadores de la *Société Nationale de Musique*, destinada a tocar y difundir la música francesa.

Introducción y Rondo capriccioso Op. 28 fue escrita en 1863, originalmente para violín y orquesta, pero George Bizet (1838-1875) hizo la reducción de orquesta para piano. Está dedicada al igual que los dos primeros conciertos para violín al violinista Pablo Sarasate (1844-1908).

Mario Lavista

Diálogos para violín y piano

Mario Lavista es un compositor y pianista mexicano nacido en la Ciudad de México el 3 de abril de 1943.

Estudio en París en la *Schola Cantorum*, de 1967 a 1969, tomó clases con Jean Etienne Marie (1917-1989), tomó seminarios con Iannis Xenakis (1922-2001) y Henri Pousseur (1929-2009). En 1968 acudió al curso de análisis impartido por György Ligeti (1923-2006) en Darmstadt (Alemania) y otro sobre improvisación por Karlheinz Stockhausen (1928-2007) en la Rheinische Musikschule de Colonia.

Ha escrito música para cine, y ha ganado premios por esto.

Es fundador y ahora Director de la Revista "*Pauta*".

Escribió "Diálogos para violín y piano" en 1974 con la ayuda de la técnica violinística de Manuel Enríquez (1926-1994), esta obra forma parte de su periodo vanguardista.

Diálogos es música aleatoria, ya que el compositor especifica que el intérprete tiene la libertad de ejecutar los movimientos en el orden que mejor le parezca.

En la actualidad imparte las cátedras de composición, análisis y lenguaje musical del siglo XX en el Conservatorio Nacional de Música.

BIBLIOGRAFÍA

Libros consultados:

ADORNO, Theodor, *Beethoven, Filosofía de la música, fragmentos y textos*, Ed. Akal, Madrid, España, 2003.

ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max, *Dialéctica de la Ilustración*, Ed. Akal, Madrid, España, 2007.

AGUILAR, Ananay, Aura, análisis de la ópera de Mario Lavista. Tesis de grado para el título de Teórico Musical, Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Música, Bogotá, 2002.

AVIÑO, Xose, *Beethooven*, Ed. Daimón, Manuel Tamayo, Madrid, España y México, 1985.

BAS, Julio, *Tratado de la forma musical*, Ed. Ricordi, Buenos Aires, Argentina, 1957.

BROM, Juan, *Esbozo de Historia Universal*, Ed. Grijalbo, México, 1997.

BUKOFZER, Manfred F, *La música en la época barroca, De Monteverdi a Bach*, Ed. Alianza, Madrid, España, 1986.

CHANTAVOINE, Jean, *Beethoven*, Ed. Manuel Villar, Valencia, España, 1918.

CROCKER, Richard L, *A History of Musical style*, Ed. Dover, New York, USA, 1986.

GUARDIA, Ernesto de la, *Historia de la música: desde la antigua Grecia hasta fines del siglo XVIII, con preliminares sobre formas y géneros*, Ed. Ricordi Americana. Buenos Aires, Argentina. 1945.

ECO, Humberto, *Cómo se hace una tesis, Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*, Ed. Gedisa, Barcelona, España, 2006.

EINSTEIN, Alfred, *La música en la época romántica*, Ed. Alianza, Madrid, España, 1986.

ESPINOSA, Medrano Juan de, *Apologético, Arte Barroco*, Ed. Biblioteca Ayacucho, Venezuela, 1982.

FLAMMER, Ami, *El violín*. Ed. Labor, Barcelona, España, 1991.

FLEMING, William, *Arte, Música e ideas*, Ed. McGraw-Hill, México, 1989.

FORKEL, Johann Nikolaus, *Juan Sebastián Bach*. Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1966.

GALAMIAN, Iván, *Interpretación y Enseñanza del violín*. Ed, Pirámide, Madrid, España, 1984.

GARBINI, Luigi, *Breve historia de la música sacra*, Ed, Alianza Música, Madrid, España, 2009.

GEDALGE, André, *Tratado de la fuga*. Ed, Real Música, Madrid, España, 1990.

GEIRINGER, Karl, *Johann Sebastian Bach: La culminación de una era*. Ed, Altaleno, Madrid, España, 1982. (Contrapunto).

GOLDRON, Romain, *Beethoven sil leyenda*, Ed. Los Reyes, México, 2012.

GROVE, Georges, *The New Grove Dictionary of music and musiciens*, Vol. 2, Ed. Macmillan, London, Uk, 1980.

JEPPESEN, Knud, *Counterpoint: The polyphonic vocal style of the sixteenth century*, Ed, Dover, New York, USA, 1992.

HOPPENOT, Dominique, *El violín interior*, Ed, Real Música, Madrid, España, 2000.

KERMAN, Joseph, TYSON, Alan, *Beethoven*, Ed. Macmillan, London, UK, 1997.

LONGYEAR, Rey, *La música del siglo XIX: El Romanticismo*, Ed. Víctor Lerú, Buenos Aires, Argentina, 1930

MAYNARD, Solomon, *Beethoven*, Ed. Shirmer Trade Books, New York, U. S. A, 2002.

MOZART, Leopold, *A treatise on the fundamental principles of violin playing*, Ed, Oxford University Press, Oxford, USA., 1985.

MUÑOZ, José Miguel de la Nava Chacón, *Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)*, Ed. Dastin Export, Madrid, España, 2004.

PAJARES, Roberto, *Historia de la música en 6 bloques, bloque 6. Ética y Estética*, Ed. Visión libros, Madrid, España, 2011.

PAREYON, Gabriel, *Diccionario enciclopédico de música en México*, Ed. Universidad Panamericana, Jalisco, México, 2007, volumen 2°.

PAULY, Reinhard G, *La música en el periodo clásico*, Ed, Víctor Leru, Buenos Aires, Argentina, 1980.

READ, Herbert, *Diccionario enciclopédico de las artes, Volúmenes, 1-3*, Ed, Centro editor de América Latina, Buenos Aires, Argentina, 1967.

RIEMAN, Hugo, *Teoría general de la música*, Ed, Labor, Barcelona, España, 1932.

- ROLLAND, Romain, *Músicos de hoy*, Ed. Ricordi Americana, Buenos Aires, Argentina, 1949,
- ROSELLI, John, *Vida de Mozart*, Ed, Cambridge University Press, Madrid, España, 2000.
- ROSEN, Charles, *El estilo clásico, Haydn, Mozart y Beethoven*, Ed, Alianza Música, Madrid, España, 2006.
- ROTTERDAM, Erasmo, *Elogio de la locura*, Ed, Panamericana, Bogotá, Colombi, 1994.
- SADIE, Stanley, LATHAM, Alison, *Diccionario Akal/Grove de la música*, Ed. Akal, Madrid, España, 2000.
- SCHRODER, Jaap, *Bach's solo violin works: a performer's guide*, Ed, Yale University Press, New Haven, USA, 2007.
- SCHWEITZER, Albert, *J. S. Bach*, El músico poeta, Ed, Ricordi, Buenos Aires, Argentina, 1955.
- SERVIERES, George, *Saint-Saëns*, Ed. Grandes biografías, Buenos Aires, Argentina, 1994.
- SOLER, Joseph, *Fuga, Técnica e Historia*, Ed. Antoni Bosch, Barcelona, España, 1981.
- SPITTA, Phillip, *Johann Sebastian Bach: su vida, su obra, su época*, Ed, *Exportadora de publicaciones mexicanas*, México, 1955.
- STEINITZER, Max, *Beethoven*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1992.
- TAPIA, Simón, *Música y músicos en México*, Ed. Panorama, Distrito Federal, México, 1991.
- VIEUILLE, Marie-Françoise, *Mozart, La libertad indómita*, Ed. Paidós, Barcelona, España, 2006.

EDICIONES Y TRANSCRIPCIONES DE LA SONATA NO. 1 PARA VIOLIN SOLO DE J. S. BACH.

HUBAY, Jenő Von, Joh Seb Bach *Violin Sonaten, Ed, Universal Edition, 2012.* (29/01/2016)

<http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/6/6e/IMSLP250590-SIBLEY1802.21004.93cd-39087009905870score.pdf>

BLANC, Serge, J. S. BACH, *6 Sonatas y Partitas for Violin Solo BWV 1001– 1006, Educational Edition With technical indications and comments by Georges Enescu, 2011.* (29/01/2016)

<http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/9/93/IMSLP371128-PMLP04292-bach-6-violin-sonatas-partitas.pdf>

BARENREITER, Kassel, *6 Sonatas y partitas para violín solo, Bach. 2001.* (29/01/2016)

<http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/4/45/IMSLP279900-PMLP04292-Bach - Sonatas and Partitas - Barenreiter.pdf>

LEONARD, Hubert, NADAUD, Edouard, *J. S. Bach Six Sonates pour violon, 2014.* (29/01/2016)

<http://imslp.nl/imglnks/usimg/b/b4/IMSLP237324-SIBLEY1802.15620.895b-39087009905888score.pdf>

HERRMANN, Eduard, *Johann Sebastian Bach, Six Sonatas for violin solo, Ed, Schirmer's, 1990.* (29/01/2016)

<http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/da/IMSLP335779-SIBLEY1802.26426.46cb-39087032500300score.pdf>

BACH, Johann Sebastian, *Sonatas a violino solo senza basso, Manuscript, n. d. (ca. 1720).* (20/01/2016)

http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/0/0a/IMSLP324843-PMLP04292-bach_bwv_1001-1006_1013.pdf

BACH, Johann Sebastian, *Sei solo a violino senza basso accompagnato, Libro Primo, Composer's manuscript n. d. (ca.1720).* (31/01/2016)

http://imslp.nl/imglnks/usimg/0/0a/IMSLP324843-PMLP04292-bach_bwv_1001-1006_1013.pdf

DORFFEL, Alfred, *Sonata per violine No. 1 in G minor*, Leipzig, Alemania, Ed, [Breitkopf und Härtel](#), 1879. (31/01/2016)

<http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/4/4f/IMSLP01304-BWV1001.pdf>

WESSELY, Hans, *Sonata I from Six Sonatas for violin solo by J. S. Bach*, London, Uk, Ed, Joseph Williams Limited, 1923. (31/01/2016)

http://imslp.eu/Files/imglnks/euimg/f/f8/IMSLP253590-PMLP244084-Bach_Son1_Gmin_Wessely.pdf

GODOWSKY, Leopold, *J. S. Bach, Sonatas y suites por violin solo y violoncello solo (unaccompanied) freely transcribed y adapted for piano forte*, New York, USA, Ed, Carl Fischer, 1924. (31/01/2016)

http://imslp.eu/Files/imglnks/euimg/c/c8/IMSLP08559-Godowsky_Bach_Sonate_Nr.1.pdf

CONSOLINI, Angelo, *Sonata e Partite per violino solo di Johann Sebastian Bach, Transcritte per viola, Bologna, Italia, Ed, D. Mattiuzzi e F. Biancani, (ca.1910).* (31/01/2016)

[http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/a/af/IMSLP29357-PMLP04292-Bach_Sonate_e_Partite_for_Viola_Consolini .pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/a/af/IMSLP29357-PMLP04292-Bach_Sonate_e_Partite_for_Viola_Consolini.pdf)

ANONYMOUS, *Sonatas y partitas para violín solo de Johann Sebastian Bach, Transcripción para violoncello*, Berlín, Alemania, Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung (Biblioteca Estatal de Berlín - Patrimonio Cultural Prusiano, Departamento de Música), Manuscript, n.d. (ca.1801-25). (31/01/2016)

http://imslp.nl/imglnks/usimg/e/e8/IMSLP379465-PMLP04292-Bach_Sonatas_and_Partitas_arr_cello.pdf

KES, Willem, *Johann Sebastian Bach, Sechs Violin-Sonaten fur zwei violinen*, Berlín Alemania, Ed, C.F. Vieweg, s. a. (31/01/2016)

http://imslp.nl/imglnks/usimg/3/37/IMSLP348545-PMLP563024-JS_Bach_6Vln_S_P_arr_Kes.pdf

GIANNINOTO, Jacopo, *J. S. Bach, Sonate a violino senza basso accompagnato, trascrizione per guitar*, 2006. (31/01/2016)

<http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/7/70/IMSLP220929-WIMA.6e91-BWV-1001-1003-1005-Guitar.pdf>

PÁGINAS CONSULTADAS DE INTERNET:

GARRIDO, Pablo. *Introducción a la escritura violinística de Juan Sebastián Bach*. (20/01/2016)

<http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/12369/12684>

FILOMUSICA, *Johann Sebastian Bach: Su herencia*, 2001. (21/01/2016)

<http://www.filomusica.com/filo14/paloma.html>

JOIN, APA. American Psychological Association. 2016. (21/01/2016)

<http://www.apa.org/>

COMELLAS, Gonçal, *Ciclo de Sonatas y Partitas de J. S. Bach*, 1978. (20/01/2016)

<http://recursos.march.es/culturales/documentos/conciertos/cc757.pdf>

PRIETO, Carlos, *Música mexicana: La era posnacionalista (XVIII)*, 2016.

<http://musicaenmexico.com.mx/musica-mexicana/musica-mexicana-la-era-posnacionalista-xiii/> (Consultada 22/08/2016).

BRAVO, Hernán, *Mario Lavista*, Letras libres, 2009.

<http://www.letraslibres.com/mexico-espana/mario-lavista> (Consultada 09/09/2016)

<http://www.classicfm.com/composers/beethoven/guides/maria-magdalena-beethoven-mother/> (27/06/2016)

[GQMAT&sig=dOJVwnNTdWSZGS7H4zLbA2JP9XU&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwiVbC2oMLNAhUo6oMKHTINAjcQ6AEIKzAD#v=onepage&q=doctrina%20platonica%20medida%2C%20numero%20y%20orden%20en%20la%20musica&f=false](http://www.gqmat.com/signatures/dOJVwnNTdWSZGS7H4zLbA2JP9XU&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwiVbC2oMLNAhUo6oMKHTINAjcQ6AEIKzAD#v=onepage&q=doctrina%20platonica%20medida%2C%20numero%20y%20orden%20en%20la%20musica&f=false)

(27/06/2016)

<http://www.historialuniversal.com/2010/04/elementos-del-feudalismo.html>

(29/02/2016)

<http://www.historialuniversal.com/2010/09/reforma-protestante.html> (29/02/2016)

<http://www.historiacultural.com/2010/09/biografia-de-martin-lutero.html>

(20/02/2016)

http://www.nationalgeographic.com.es/articulo/historia/actualidad/8744/martin_lutero_nacio_hace_530_anos.html (29/02/2016)

<http://mediateca.cl/900/historia/universal/europa/documento/renacimiento/peforma1.htm> (29/02/2016)

<http://www.biografiasyvidas.com/monografia/lutero/> (02/03/2016)

<http://www.mgar.net/var/inqui.htm> (02/03/2016)

http://www.bidi.uam.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=62:citar-recursos-electronicos-normas-apa&catid=38:como-citar-recursos&Itemid=65
(02/03/2106)

<https://arteyarquitectura.wordpress.com/2013/04/01/el-barroco-como-arte-de-la-contrarreforma/> (02/03/2106)

<http://www.arteguias.com/barroco.htm> (02/03/2106)

<http://www.dgbiblio.unam.mx/index.php/guias-y-consejos-de-busqueda/como-citar>
(02/03/2106)

<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/bernini.htm> (06/03/2016)

<http://www.taringa.net/posts/arte/6947877/Pinacoteca-Caravaggio-Obra-completa.html> (06/03/2016)

<https://encolombia.com/medicina/revistas-medicas/enfermeria/ve-64/enfermeria6403-barroca/> (06/03/2016)

Página creada por Pere Forés Badia el 11 de octubre de 1998.

http://www.mozart.cat/cast/explicacion_catalogos.htm (01/06/2016)

<http://www.pianomundo.com.ar/teoria/scherzo.html> (02/06/2016)

IMÁGENES DE INTERNET:

https://www.google.com.mx/search?q=plaza+de+san+pedro+de+roma&espv=2&biw=1242&bih=566&source=Inms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwioyZTI4KzLAhWFw4MKHZx7ATkQ_AUIBigB#tbn=isch&q=il+gesu+&imgc=GjQ_w9W87DUdfM%3A

Imagen copiada (06/03/2016)

<http://estoyactual.com/conoce-los-mejores-sitios-de-roma/>

Imagen copiada (06/03/2016)

<http://www.frenchmomentsblog.com/wp-content/uploads/2012/02/Jardin-du-Luxembourg-37-%C2%A9-French-Moments-1024x768.jpg>

Imagen copiada (06/03/2016)

<https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/rubens-la-adoracion-de-los-magos/fb07b3c3-4fe0-447b-bbce-a38b17a64bb9>

Imagen copiada (02/02/2017)

DISCOGRAFÍA:

FAUST, Isabelle, *Sonatas y partitas para violín solo, J. S: Bach, 2009.* (29/01/2016)

<http://www.forumclasico.es/RITMOOnLine/Discosparalahistoria/tabid/118/ID/2309/BACH-Sonatas-para-violin-solo-ns-1-y-2-Partita-para-violin-solo-n-1.aspx>

GUIASSYNCMaster, *Guías de audición, Sonatas y partitas para violín solo de Bach,* discografía, 2013. (29/01/2016)

<http://guiassyncmaster.blogspot.mx/2013/05/bach-sonatas-y-partitas-una-discografia.html>