



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

## **NOTAS AL PROGRAMA**

OBRAS DE JOSEPH ACHRON, JOHANN SEBASTIAN BACH, MANUEL ENRÍQUEZ, FÉLIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY y HENRYK WIENIAWSKI.

PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO INSTRUMENTISTA - VIOLÍN  
PRESENTA

**MAGDALENA TREJO BERNARDO**

ASESOR DE NOTAS: DR. GUSTAVO MARTÍN MÁRQUEZ

COYOACÁN, CDMX.  
ENERO, 2019



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.

# ÍNDICE

<b>Programa.....</b>	<b>3</b>
<b>1 - Melodía hebrea Op. 33, de J. Achron</b>	
1.1. Biografía del compositor.....	5
1.2. Historia de la obra.....	7
1.3. Análisis general de la obra.....	12
<b>2 - Partita no. 3 BWV 1006 para violín solo en Mi Mayor, de J. S. Bach</b>	
2.1. Biografía del compositor.....	20
2.2. Historia de la obra.....	25
2.3. Análisis general de la obra.....	32
<b>3 - Concierto para violín y orquesta Op. 64 en Mi menor, de F. Mendelssohn</b>	
3.1. Biografía del compositor.....	47
3.2. Historia de la obra.....	51
3.3. Análisis general de la obra.....	56
<b>4 - Suite para violín y piano, de M. Enríquez</b>	
4.1. Biografía del compositor.....	66
4.2. Historia de la obra.....	69
4.3. Análisis general de la obra.....	72
<b>5 - Polonaise Brillante (<i>Du Concert</i>) Op. 4, de H. Wieniawski</b>	
5.1. Biografía del compositor.....	79

5.2. Historia de la obra.....	82
5.3. Análisis general de la obra.....	85
<b>Fuentes consultadas.....</b>	<b>90</b>
<b>Anexo 1.....</b>	<b>94</b>

## PROGRAMA

### **Partita no. 3 para violín solo en Mi Mayor BWV1006**

Johann Sebastian Bach

(1685 – 1750)

*Preludio*

*Loure*

*Gavotte en Rondeaux*

*Menuet I – II*

*Bourrée*

*Gigue*

### **Melodía Hebrea Op. 33**

Joseph Achron

(1886 - 1943)

### **Polonaise Brillante (Polonaise De Concert) Op. 4 en Re Mayor**

Henryk Wieniawski

(1835 - 1880)

### **Suite para violín y piano**

Manuel Enríquez

(1926 - 1994)

*Grave - Andante pesante – Allegro – Largo – Allegro*

*Despacio con insistencia*

*Andante*

*Alegre y gracioso*

*Lento rubato*

*Allegretto*

**Concierto para violín y orquesta Op.64 en Mi menor**

Félix Mendelssohn - Bartholdy

(selección)

(1809 - 1847)

*I mov., Allegro appassionato*

# 1. Melodía Hebrea Op. 33

## 1.1. Joseph Achron

Joseph Achron nació un 13 de mayo de 1886 en Lozdieje, Polonia. Fue un violinista y compositor judío, de nacimiento lituano y naturalizado americano. Su propio padre sería el que lo introdujera al violín a la edad de 5 años, y a los 7 años estaría haciendo su debut en Varsovia. Por su temprano y exitoso comienzo, fue considerado virtuoso del violín. De 1899 a 1904, ingresa al Conservatorio de St. Petersburgo donde tuvo la enorme oportunidad de estudiar con Leopold Auer, el gran pedagogo del violín y composición, estudia con Anatoly Lyadov.

Tras la fundación de la reconocida Sociedad de Música Folclórica Judía en Rusia en 1908, Achron se convierte en un miembro activo junto a compositores líderes del Conservatorio de St. Petersburgo. El impacto de ésta sociedad sobre Achron es bastante notoria pues hace referencias a elementos propios de la cultura judía. Su primera obra "judía" por así decirlo fue la *Melodía Hebrea Op. 33* para violín y orquesta (1911), la cual, el mismo Achron estrenaría en St. Petersburgo como *encore*, durante un concierto dedicado al Zar Nicolás II de Rusia. Hacia 1913, se le comisionó los departamentos de violín y música de cámara del Conservatorio de Kharkov. También, entre 1916 y 1918 sirvió al Ejército Ruso. Para 1922, se muda a Berlín, Alemania. Es ahí, donde, en colaboración con Michail Gnesin –gran amigo de Achron-, abren una Casa de Publicaciones para música judía. Al verse la situación política agravada, Achron emigra por obvias razones a Estados Unidos. Llega primero a Nueva York, donde enseña violín en el Conservatorio de Westchester (1925). A la par, trató de revivir su carrera violinística presentando su Concierto para Violín no. 1 con la Orquesta Sinfónica de Boston. Fuera de lo anterior no logró conseguir auge significativo.

En 1932, su Suite *Golem* tuvo la fortuna de ser escogida para ser presentada en el marco del II Festival de la Sociedad Internacional de Música Nueva en Venecia. Para 1934, cambia su residencia a Hollywood, California. Aquí se dedica a componer música para películas a la par de su carrera como violinista de concierto. Presentó su Concierto para violín No. 2 con la Filarmónica de Los Angeles en 1936 y su tercer concierto, comisionado por Heifetz mismo, lo presentó en 1939 con la misma orquesta. Arnold Schönberg, amigo de Joseph Achron, se refirió a él como "uno de los compositores modernos más subestimados". Achron fallece el 29 de abril de 1943 en Hollywood, California.

### Listado de sus obras más relevantes:

**ORQUESTAL.** Melodía Hebrea, Op. 33, [vn, orch], 1911; Hazen, Op. 34, [vc, orch], 1912; 2 Melodías Hebreas, Op. 35, 1913; Improvisación de Danza, Op. 37, 1913; Shar, Op. 42 [danza, cl, orch], 1917; 2 Pasteles, Op. 44, [vn, orch], 1917; The Fiddle's Soul, Op. 50, 1920; Concierto para Violín No. 1, Op. 60, 1925; Kozertanten – Kapelle, Op. 64, [vn, orch], 1928; Suite Golem [chamber orch], 1932; Dance Ov., 1932; Pequeña Danza Fantasiosa, 1933; Concierto para Violín no. 2, Op. 68, 1933; Concierto para Violín no. 3, Op. 72, 1937.

**CORAL.** Epitafio (a la memoria de Scriabin), Op. 38, [4 voces, orch], 1915; Danza de Salomé, Op. 61, [mixed chorus, pf, perc] 1925; Servicio por la tarde en el Sabbath, Op. 67, [Bar, 4 voces, org], 1932.

**DE CÁMARA E INSTRUMENTAL.** 1ère suite en style ancien, Op. 21 [vn, pf,], 1914; Cuarteto de Cuerdas Cromático, Op. 26, 1915; Sonata para Violín no. 1, Op. 29, 1915; Variaciones Sinfónicas y Sonata sobre un Tema Palestino, Op. 39, [pf], 1916; Suite Bizarra, Op. 41, [vn, pf], 1917; Sonata para Violín no. 2, Op. 45, 1917; Suite de niños, Op. 57, [cl, str qt, pf], 1925; Elegía, Op. 62 [str qt] 1927; 4 Improvisaciones, Op. 65, [str qt], 1927; Golem [vc, tpt, hn, pf], 1931; Sinfonietta, Op. 71, [str qt], 1935.

**OTROS.** *Spring Night*, música de ballet para una película corta, 1935; música incidental para el escenario; canciones; obras para piano, violín y transcripciones para violín.

## 1.2. Historia de la obra

### Movimiento nacionalista judío en el este de Europa

Las condiciones y a restricciones de la vida en los estados del este, forzaron a la población judía al aislamiento y al desarrollo de un estado autónomo judío en Polonia del siglo XVI. El movimiento mesiánico del siglo XVII, y el movimiento Hasidista del siglo XVIII contribuyeron enormemente a fortalecer los lazos del judaísmo tradicional en sí mismo. En el occidente, los judíos asentados abrazaron la patria que los albergaba convirtiéndose en fervientes nacionalistas de los países en los que vivían. En cambio, en el este, los terribles sufrimientos de los judíos en Polonia y Rusia vinieron a reforzar sus vínculos nacionalistas y los intentos por ridiculizar y oprimir su religión y cultura fracasaron. Es así entonces que una pronunciada línea de pensamiento se dibujó entre la población judía de Europa del este y Europa de occidente separados entonces por el sionismo impulsado por el este y rechazado por el occidente. El anhelo de regresar a Sión, que no era tan común en el lado este, se convirtió en un deseo de un tono tanto nacionalista como religioso.

El papel que jugó la música dentro del movimiento nacionalista consistió en reflejar la sabiduría tradicional del *yiddish* (dialecto *ashkenazi* combinación del hebreo y el alemán) así como la restauración del idioma hebreo. Logró así manifestar una mezcla de entusiasmo nacional, trayendo de una vuelta a viejas melodías y anunciando así las tendencias que presentaba la música del siglo XIX.

Todo renacimiento nacionalista comienza con una colección de melodías tradicionales arregladas. La manera de tocar, el canto y el baile tradicional de la vida tanto rural como urbana de los pueblos; así como sus festividades inspiraron a grandes compositores. Ejemplo de ello fueron Carl Maria von Weber (1786-1826) en Alemania; Bedřich Smetana (1824-1884) en Bohemia; Edvard Grieg (1843-1907) en Noruega; Niels Wilhelm Gade (1817-1890) en Dinamarca, y especialmente los compositores rusos contemporáneos de Mikhail Glinka (1804-1857). Comúnmente se da el caso de que los compositores foráneos muestran especial interés en el folclor nacional del lugar donde se encuentran. Tal fue el caso de Mili Balákirev (1837-1910) y Nicolai Rimsky-Korsakov (1844-1908), líderes del movimiento nacional de la música rusa y quienes serían de los primeros en reconocer las cualidades del folclor judío.

## La Sociedad de Música Folclórica Judía

De todo este movimiento, surge en Rusia la Sociedad de Música Folclórica Judía en 1908, fundada por compositores líderes del Conservatorio de San Petersburgo. Sus principales objetivos eran recopilar, editar y publicar melodías propias de la cultura judía, impulsando y apoyando a los compositores de la época. Así, se abrieron caminos para los compositores, quienes rápidamente dejaron notar a través de sus obras sus inclinaciones y preferencias personales por las melodías judías.

Uno de los pioneros del movimiento fue el compositor ruso – judío *Yoel Engel* (1862 - 1927), quien concibió sus obras desde una perspectiva más popular. Es decir, no parece incluir nada nuevo (estilísticamente hablando) en los fundamentos de su música, sus obras no poseen gran inventiva u originalidad, pero el contenido espiritual y el significado emocional que le proyecta le da un carácter enteramente propio. En 1898, *Engel* empezó a recolectar melodías *Yiddish* populares. Ésta entrega a la investigación y compilación dio como resultado que su obra completa estuviese basada en estas melodías.

Mientras tanto, otras tendencias se iban desarrollando entre los más jóvenes. Hicieron arreglos de melodías folclóricas y música litúrgica, transformándolas así en obras musicales más grandes. Este es el de *Joseph Achron*. Como virtuoso del violín, compuso obras de ésa índole. Tanto sus conciertos como pequeñas piezas de violín combinan las melodías judías con técnica instrumental demandante y un estilo muy elaborado. Éstas son las características de la *Melodía Hebrea Op. 33* para violín y orquesta. Esta obra está basada en un tema principal que es un *nigun* (en hebreo, *melodía*). En principio, un *nigun* es una oración entonada sin palabras introducida por el Movimiento Hasidista del siglo XVIII.

## El movimiento hasidista

La palabra Hasidismo viene de la palabra *hasid* que significa “piadoso”. La connotación del término es la siguiente. Según el Talmud, hay tres tipos de personas: el *rashá*, o malvado que viola la ley; el *tzadik* o justo que cumple la ley; y el *hasid* o piadoso que cumple más allá de la exigencia de la ley. Aún antes del advenimiento del Hasidismo hubo quienes cumplían escrupulosamente con la ley de la Torá. El Hasidismo introdujo una mayor motivación, basada en una visión más clara e inspirada del judaísmo.

El Movimiento Hasidista del siglo XVIII se originó en Europa Oriental en momentos de gran persecución. Fundado por *Baal Shem Tov*, -conocido como “*Besht*”-. Este

movimiento de avivamiento religioso, creía que Dios se buscaba y se encontraba hasta en las más pequeñas manifestaciones de la vida. El judaísmo Hasídico es un movimiento dentro del judaísmo *Haredi* que se centra en el estudio de los elementos espirituales del Talmud, dejando de lado el énfasis en el estudio de la *Torá* desde una perspectiva académica. En cambio, exalta la experiencia en todos los aspectos de la vida.

Mientras la élite judía encontraba consuelo en el estudio del Talmud, las masas pobres y sin educación judías buscaban un nuevo enfoque. Al principio fue visto como un movimiento revolucionario y, viéndolo desde un punto religioso, se consideró como liberal. Este movimiento alentó a los pobres y oprimidos judíos de Europa a ser menos académicos y más emocionales, menos centrados en obtener conocimiento y más centrados en exaltar los sentimientos. La manera en que se reza vino a ser más importante que el conocimiento del significado mismo de la oración.

### **La música en el pensamiento Hasídico**

El lugar central de la música en el pensamiento Hasídico está estrechamente ligado a su ideología. Esto llevó a que el enfoque en lo divino cambiara a un énfasis direccionado al alma humana. Las nuevas generaciones abandonaron la idea de que cada judío podía tener influencia sobre el mundo divino a través de la música; es así entonces como ésta tarea se le encomendó estrictamente al *tzadik* ("el que cumple la ley", "el justo"). La música es vista entonces como un puente hacia la contemplación del alma y que busca revelar su fuente divina. Todo esto anterior para lograr el *devekut* (comuni3n mística con Dios).

La música en el Hasidismo se desarrolló principalmente dentro del género vocal. Es cantada principalmente en comunidad. El papel que jugaba los solos vocales eran circunstancias especiales, tales como cuando el *Rabbi* dirige a la comunidad en el *tish* (una reuni3n tradicional donde el *Rabbi* da un discurso y la comunidad participa cantando); otras ocasiones son bodas y las oraciones.

### **El *nigun***

El movimiento hasidista utilizó la música como herramienta poderosa de expresi3n religiosa, su intenci3n era elevar la música más allá del texto sagrado. Ahora, las melodías por sí mismas no eran solo bien recibidas sino, en muchos de los casos se consideraban aún más importantes que las palabras. Según la tradici3n jasidista, ésta idea comenzó con

el fundador del Jasidismo: *Rabbi Israel Baal Shem Tov* (1698 - 1750) que significa "maestro del buen nombre". Este rabino ucraniano dedicó su juventud a viajar por numerosas aldeas judías curando a los enfermos y ayudando a los necesitados. Después de casado, se apartó a las montañas dedicándose a orar y a centrarse en el misticismo. A él se le acredita el haber enfatizado la importancia de la música vocal como una forma de confesión personal y de expresión espiritual. Enseñaba que, la melodía manifestaba una mayor expresión espiritual que la oración tradicional y que el *nigun* hasídico era un puente musical hacia Dios que trascendía las limitaciones del lenguaje mismo. Múltiples *nigunim* le son atribuidos a *Baal Shem Tov*. La música y las oraciones van muy de la mano en la tradición judía, incluso, desde tiempos bíblicos (El libro de los Salmos).

El *nigun* (del hebreo <<melodía>>; en plural *nigunim*), es una oración musical o también descrita como un lenguaje más allá de las palabras introducida por el Hasidismo emergente del siglo XIII.

Musicalmente hablando, los *nigunim* hasídicos varían en estilo, forma y sentido; tanto pueden ser de carácter meditativo (lentos), como pueden ser jubilosos y festivos (rápidos). Sin embargo, comparten características en común: son canciones formadas por múltiples frases melódicas, tradicionalmente cantadas sin acompañamiento instrumental y mayoritariamente sin palabras. Ésta última característica es la más distintiva. En lugar de palabras, se usan repetidas sílabas -sin sentido- tales como bam-bam-bam, doi-doi-doi, ya-ya-ya, etc. Estos *nigunim* son presentados de una manera muy distintiva, vocalmente hablando, presentando ciertas inflexiones en la voz. Estas características únicas hacen de los *nigunim* un reflejo creativo de la naturaleza radical de la teología.

A fin de expresar los sentimientos profundos e íntimos que no se pueden mediante palabras, incluso en la oración, el *nigun* ayuda al *tsadik* a desahogar el alma de la persona. Aún si es piadosa o no, mediante el *nigun* lograr el preciado *devekut*. El *nigun* puede ayudar a una persona normal que no ha alcanzado el nivel del *tzadik*, a alcanzar la elevación espiritual. Aún si participan activa o pasivamente, cantando o sólo escuchando. Escuchar a un *tzadik* cantar un *nigun*, permite que la persona ordinaria eche un vistazo al mundo de lo sacro, y así tiene el *tzadik*, entrada al alma de la persona para refinarla y elevarla a su máximo nivel de existencia.

## Tipos de *nigunim*

- *Tish nigunim*: Los más populares cantados por el Rabbi dentro de las reuniones alrededor de la mesa. Son característicamente de avivamiento, de meditación, morales, profundos y de súplica. En cuanto a lo musical, son de *tempo* lento, expresando seria meditación y sentimientos tristes. Llegan a tener métrica, ser libres, o ambas, combinando secciones estrictamente rítmicas y otras llenas de rubato. Su propósito: lograr la unión o la comunión directa con Dios.
- *Tants nigunim*: Los tradicionales para bailar. Las melodías para bailar son muy comunes en bodas y festividades aunque también, tienen su papel en el *tish* o durante la oración en la sinagoga. Algunos de estos suelen usar textos bíblicos o litúrgicos cortos. Musicalmente hablando, se caracterizan por estar *-alla breve-*, tempo rápido, frases de 4 compases y una cantidad considerable de motivos pequeños.
- *Marchas y Valses*: Melodías festivas adaptadas provenientes de las culturas no judías del centro de Europa (mayormente Polaca y Austro-Húngara). Éstos *nigunim* no eran usados ni para bailar ni para marchar, generalmente se cantaban lento y generalmente sin texto. Algunos están incorporados al *Sabbath* y a oraciones de celebración. "A tempo de vals" (en 3), son llamadas *marsh-vals* (marcha-vals).

## 1.2. Análisis de la obra

A continuación tenemos la presentación del *nigun* original, compilado por el mismo autor. Se cree que Joseph Achron escuchó este *nigun* en la voz de su propio padre, quien era líder de oración. Está compuesto por dos secciones de dos frases cada una. Mayormente en tonalidad de La menor con poco movimiento de registro. Tradicionalmente esto sería lo que el *Rabbi* cantaría durante la celebración del *Tish*. Es claramente un *nigun* de plegaria por el tempo en 3, y en la insistencia melódica y rítmica.

To the memory of my father  
**Hebrew Melody**  
Freely transcribed for Violin and Piano  
by JOSEPH ACHRON

זהו ארבעתקנו פון מירן פאטער  
**העברעאישע מעלאדיע**  
פאר פערקל סוף פיאנע מיטן באקאנדיג  
פון יוסף אכרון.

Original version of the melody in this transcription as recorded by the author  
Moderato (♩ = 92)

Specially arranged and edited for Concert use by  
LEOPOLD AUER



Imagen 1. *Nigun*, compilado por Joseph Achron.

Joseph Achron, se basó en el *nigun* anterior para crear la *Melodía Hebrea*, el cual es claramente expuesto en la primera sección de la obra a cargo del violín. El violín funcionará como el *Rabbi*, presentando el *nigun* e invitando a la congregación (piano acompañante) a cantar con él.

Este *nigun* presenta tres motivos rítmicos que el compositor utilizará y desarrollará durante la obra.



Imagen 2. Principales motivos rítmicos del *nigun*.

## ESTRUCTURA GENERAL DE LA OBRA

	EXPOSICIÓN	DESARROLLO	REEXPOSICIÓN
Compases	1 - 57	58 – 75	75 - 108
Especificaciones de Tempo y carácter	<i>Calmato e con molto piangere</i>	<i>Poco più mosso ed agitato</i>	<i>Tempo I</i>
NIGUN	Introducción, 1era parte del Nigun expuesta 2 veces	Motivos rítmico-melódicos en el acompañamiento	Reexposición de la primera mitad del nigun en el violín octava arriba y con sordino (Pasa al piano después).
Tonalidades	mi m arm - la m arm - la m 7 - Mi 7 - mi m - la m - do m	Vii 7 <i>dis</i> de sol - do m - Lab M do m - vii 7 <i>dis</i> de Do - fa m - Sol M - fa m - Sol M	la m - re m - do m - Re M do m - Re M - la m

Obra escrita en la tonalidad de La menor, se divide principalmente en 3 secciones:

### ***Calmato e con molto piangere* (tranquilo y con lágrimas) - EXPOSICIÓN**

Tradicionalmente un *nigun* era cantado sin introducción y mucho menos, era instrumentado. Es aquí donde Achron marca la diferencia entre la tradición cantada y las obras para instrumento solo.

The image shows a musical score for Violin and Piano. The Violin part is written in a single staff with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It is marked 'Calmato e con molto piangere (♩ = 60-68) With tranquil and mournful expression'. The Piano part is written in two staves (treble and bass clefs) with a key signature of two flats. It is marked 'pp' (pianissimo) and 'mf with somorous' (mezzo-forte with somorous). The score includes various musical notations such as notes, rests, and a fermata over a whole note chord in the Violin part.

Imagen 3. Achron, J. *Melodía Hebrea* Op. 33. Cc. 1-7.

En octavas, el piano presenta un pequeña introducción con material del mismo *nigun*. Mediante el uso del registro más grave del violín y usando la 4ta cuerda, Achron logra recrear la voz sollozante del Rabbi.



Imagen 4. Achron, J. *Melodía Hebrea* Op.33. Cc. 15 – 18.

El piano, juega el papel de congregación e imita los motivos rítmicos e incluso melódicos que propone el violín. Achron muestra su total dominio del instrumento, aprovechando los recursos del mismo para conseguir el color deseado y darle el sentido correcto a la voz del violín. Por ejemplo, repite la primera parte del *nigun* ahora octava arriba pero en tercera cuerda, procurando así un color no tan brillante. Más adelante, cambia el material a la segunda cuerda (en posición alta), así logra ir cambiando de color progresivamente.



Imagen 5. Achron, J. *Melodía Hebrea* Op. 33. Cc. 24 – 27.

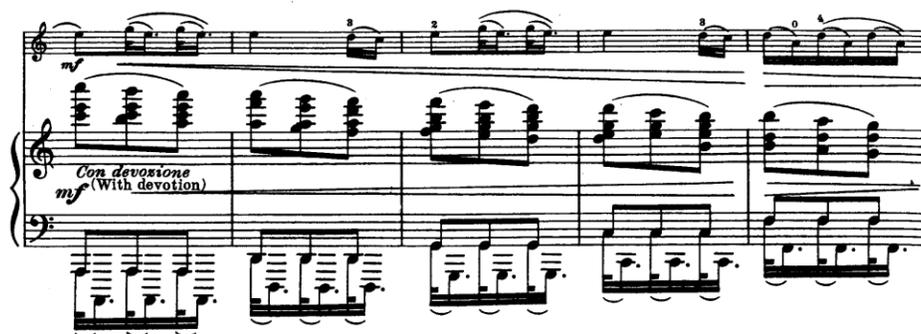


Imagen 6. Achron, J. *Melodía Hebrea Op. 33.Cc. 32 – 36.*

A manera de respuesta, manifestando el total entendimiento de los motivos rítmicos principales, la congregación (el piano) acompaña así.

El piano, en octavas por movimiento contrario, acompaña devotamente a forma de coral. Así, prepara el terreno para la exposición de la segunda parte del *nigun*.



Imagen 7. *Melodía Hebrea Op. 33.Cc. 47 – 51.*

La segunda parte del *nigun*, presenta un cambio por el uso del tercer motivo. El *nigun* se caracteriza por el aceleramiento progresivo del *tempo* en ellos. Con el motivo 3, se produce una licencia para que el *tempo* se mueva y tenga el sentido de aceleración para lograr el preciado *devekut* (comunidad mística con Dios).

### ***Poco più mosso ed agitato* – DESARROLLO**

Recordemos que el *nigun* tiene como propósito alcanzar el preciado *devekut* mediante un momento de total éxtasis. El movimiento del *nigun* se asemeja al fuego. Como éste se enciende, crece y alcanza su máximo para luego extinguirse poco a poco perdiendo su

fuerza. En este entendido, en la sección del desarrollo, se logrará tal punto culminante mediante recursos que mencionaremos a continuación.

- *Tempo*



Imagen 8. Achron, J. *Melodía Hebrea Op. 33. Cc. 57 – 59.*

- Saturación

Para este momento del *nigun*, la congregación presente ya se hubiese unido al Rabbi en su canto. Por ello, se espera saturación de voces (en este caso, sonidos) y también saturación rítmica (grupos de tresillos, semicorcheas, quintillos, sextillos y septillos, etc., en los dos instrumentos). Notas pedal, notas repetidas, tremolos y otros recursos son los que usa Achron para lograr lo ya mencionado.

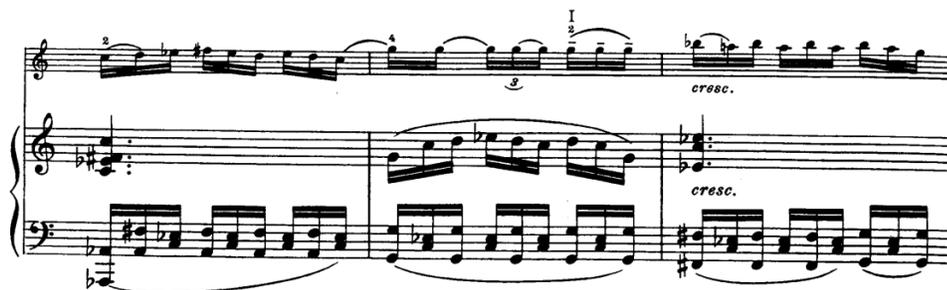


Imagen 9. Achron, J. *Melodía Hebrea Op.33. Cc. 60 – 62.*

El material temático nunca deja de estar presente: los motivos rítmico-melódicos provenientes del *nigun* ya expuesto se dejan ver en el desarrollo de la obra. El único ausente es el motivo rítmico 2. Nuevamente, se da una imitación entre el violín y el piano. El violín propone, el piano imita.

- *Cadenza*

La función de la *cadenza* aquí será de puente entre el desarrollo y la reexposición que vendrá después. La *cadenza* forma aquí el punto culminante asemejando un fuego que se extingue gradualmente.



Imagen 10. Achron, J. *Melodía Hebrea* Op.33. Cc. 74.

### ***Tempo I*, Coda – REEXPOSICIÓN**

En ésta sección se expondrá por última vez algo del material temático incluyendo, la primera mitad del *nigun* a manera de remembranza. La yuxtaposición de las frases pertenecientes al *nigun* crean una atmósfera introductoria preparando para que la voz del Rabbi (el violín) nos recuerde el *nigun*.



Imagen 11. Achron, J. *Melodía Hebrea* Op. 33. Cc. 74 – 78.

La saturación de sonidos disminuye conforme avanzan los compases. Para lograr lo anterior, resaltaremos los recursos que utiliza el compositor. Primero, el patrón de acompañamiento en la mano izquierda de la mano izquierda del piano, pasa de ser un acorde a ser sólo la nota pedal en *La*.

Cabe resaltar también, la exposición de la primera parte del *nigun* está a cargo del violín *con sordino*, luego pasa a la mano derecha del piano.

Imagen 12. Achron, J. *Melodía Hebrea Op. 33. Cc 74 – 108.*

Recordemos que la raíz de esta obra se encuentra en la tradición vocal. Por lo tanto, en esta sección, encontraremos pasajes con una cualidad de *coloratura*.

Sabemos que nos acercamos al final porque cada vez hay menos sonidos, y sólo hay ecos del material temático y calderones en *pianissimo*.

El cierre de la obra se da de la misma manera que inició. La introducción que presentó el piano es la misma que tocará el violín en la 4ta cuerda, volviendo el color opaco y profundo con el que inició. Con esto, sabemos que un ciclo terminó.

The image shows a musical score for the closing of a piece. It consists of two staves: a violin staff (top) and a piano staff (bottom). The violin staff begins with a *pp* dynamic marking and a fermata over the first two notes. The piano staff also begins with a *pp* dynamic marking. The violin staff continues with a series of notes, including a *pp* marking and a *molto riten.* instruction. The piano staff provides harmonic support with chords and moving lines. The piece concludes with a final *pp* dynamic marking on both staves.

Imagen 13. Achron, J. *Melodía Hebrea Op. 33*. Cc. 100 – 108.

## 2. Partita no. 3 en Mi Mayor para violín solo, BWV 1006

### 2. 1. Johann Sebastian Bach

Fue un compositor y organista alemán. Nació en Eisenach el 31 de marzo de 1685. Perteneció a una familia prolífica de músicos. Su padre, Johann Ambrosius Bach fue violinista y trompetista. Sus tíos fueron organistas de la Iglesia, músicos de cortes y compositores. Seguramente su padre fue quien lo introdujo al violín y a la música en general. En 1694, Elisabeth Bach, madre de Johann Sebastian Bach fallece. Al año siguiente, su padre Johann Ambrosius también fallece después de luchar contra una larga enfermedad. Johann y su hermano Jacob se mudan a vivir con su hermano mayor Johann Christoph quien era organista en Ohrdruf. Johann Christoph le impartió a su hermano Johann Sebastian sus primeras lecciones de teclado. A la edad de 15 años, Bach recibió una beca y caminó aproximadamente 300 kilómetros para llegar a la *Michaelisschule* en Lüneburg, cerca de Hamburgo. Ahí, Bach abrazó el Luteranismo ortodoxo, fue instruido en lógica, retórica, teología, historia, geografía, aritmética, latín, griego, italiano y francés. Sus estudios de música incluían órgano, clave y coro. Al cambiarle la voz, Bach se dedicó más al violín y al órgano. Es alumno del organista y compositor Georg Böhm. Para 1702, se gradúa de la *Michaelisschule*. El año siguiente, Bach es contratado para examinar y evaluar el recién construido órgano en la *Neukirche* en Arnstadt. Más tarde fue nombrado organista de la *Neukirche*. Aquí, Bach tenía a su cargo estudiantes de coro y a veces dirigía ensambles instrumentales. En esta fue donde tuvo una pelea callejera con J. H. Geyersbach, un fagotista que amenazó a Bach con un palo. Después del incidente, se tomó cuatro meses para viajar a Lübeck a fin de ver de cerca el trabajo del organista Dietrich Buxtehude. Cuando regresa a Arnstadt, Bach recibe unas quejas de parte del consistorio y Bach externa las suyas. En 1707, Bach audiciona para el puesto de organista en la *Blasiuskirche* en Mühlhausen y en el mes de junio es nombrado organista oficial. Bach pidió el salario que tenía en Arnstadt al cual el consistorio del lugar estuvo de acuerdo. Tobias Lämmerhirt, tío de Bach, murió el 10 de agosto de 1707 dejándole una herencia con la que el compositor contrajo matrimonio con Maria Barbara el 17 de octubre del mismo año. Para 1708, hubo cambio de consejo municipal en Mühlhausen y la Cantata BWV 71 *Gott ist mein König* fue interpretada. Tuvo tal éxito que no solo imprimieron el texto sino que mandaron a copiar la música y fue publicada. Wilhelm Ernst, duque de Weimar, tras escuchar a Bach le ofreció un puesto como organista y músico en su corte. Bach acepta al saber que recibiría mejor salario. Ofreció una carta de renuncia agradeciendo las atenciones recibidas en Mühlhausen. Se dice que en Weimar

fue donde Bach escribió la mayor parte de sus obras para órgano. En Weimar también, cultivó su amistad con el violinista J. G. Pisendel y el compositor G. P. Telemann. En 1714 es ascendido a Konzertmeister de la Hofkapelle de Weimar tras haber recibido una oferta en Halle. Su salario fue incrementado y se le agregó la obligación de componer mensualmente cantatas sacras. Se estrenó en un domingo de ramos. Nuevamente el contexto de trabajo de no es favorable para Bach y un conflicto se presenta entre el duque y su sobrino donde Bach se vió involucrado. Por otro lado, el príncipe Leopold de Cöthen le ofreció a Bach el puesto de Kapellmeister en la corte de Cöthen. El duque no queriendo dejarlo ir y por haberse visto involucrado en su disputa, encarcela a Bach por un mes. Seis de los hijos de Bach nacieron en Weimar: Catharina (1708), Wilhelm Friedemann (1710), los gemelos Maria Sophia y Johann Christoph (1713) quienes fallecieron días después de su nacimiento, Carl Philipp Emanuel (1714) y Johann Gottfried Bernhard (1717).

Días después de salir de prisión Bach su familia se mudaron a Cöthen. El lugar ofrecía otro panorama para Bach. De inicio, el joven príncipe Leopold amaba y entendía la música. El puesto de Kapellmeister era el más alto en existencia en ese entonces. El príncipe Leopold estaba a favor del desarrollo de la música instrumental profana y por ende contrataba buenos músicos quienes estarían al alcance de Bach. Su salario era cómodo. En 1718 el príncipe hizo un viaje a Carlsbad y se llevó a Bach y a otros cinco músicos con él. En 1719, Bach se encontraba en Berlin negociando adquirir un clavecín. El mismo año, G. F. Handel visitaba a su madre en Halle, 30 km de donde estaba Bach. Bach intentó reunirse con él pero fracasó. En 1720 comienza el *Clavier-Büchlein* para su hijo, Wilhelm Friedemann. En los meses de mayo y julio acompaña al príncipe Leopoldo en una segunda visita a Carlsbad. Durante ese viaje, Maria Barbara Bach fallece el 7 de julio. Después de esto, Bach reconsideró su servicio en la Iglesia y mostró interés en la recién vacante en *Jacobikirche* en Hamburgo. Su interés en el puesto tenía que ver directamente en la atracción que tenía por el órgano. En su período en Cöthen Bach escribe sus colecciones de Sonatas y Partitas para violín solo, las Suites para violoncello solo y los seis Conciertos de Brandenburgo. Estos últimos fueron dedicados a Christian Ludwig de Brandenburg-Schwedt. En diciembre de 1721, contrae matrimonio por segunda ocasión, ahora con Anna Magdalena Wilke de 20 años de edad. Algunos registros dicen que era una cantante de coro, otros apuntan a que era un músico de cámara. En 1722 empieza el *Clavier-Büchlein* para Anna Magdalena. Completa El clave bien temperado como libro I, BWV 846 – 869. También el príncipe Leopold contrae matrimonio y la princesa muestra poco o nulo interés en el arte. Esto provocó un ambiente inhóspito para Bach.

La muerte de Johann Kuhnau (1660-1722) trajo una vacante para ocupar el puesto de organista en la Thomaskirche de Leipzig. Audiciones fueron abiertas y 6 postulantes se presentaron, incluyendo el mismo Telemann y Bach. Parte del trabajo era enseñar latín, a lo que ninguno de los candidatos estaría dispuesto a impartir. Finalmente el 13 de abril de 1723 Bach recibe una carta liberándolo de sus responsabilidades en Cöthen. Esto obviamente influyó en la decisión del concilio en Leipzig y finalmente el Consejo Municipal de Leipzig elige a Bach como *Kantor* en la *Thomasschule*. Las tareas de Bach se concentraban en los principales servicios dominicales, festividades eclesiásticas y servicios especiales. La interpretación de una cantata polifónica con un texto relacionado con el Evangelio era una tradición heredada por los cantores anteriores a Bach. El periodo de Bach en Leipzig fue el más productivo. Escribió 5 ciclos completos de cantatas para el año litúrgico, con 60 cantatas cada ciclo, creando así un repertorio de más de 300 cantatas religiosas. La Navidad próxima se dio la primera interpretación del *Magnificat*, BWV 243<sup>a</sup> (versión en Mi bemol con los *laudes* de Navidad). En abril de 1724, se interpretó por primera vez la Pasión según San Juan en la *Nikolaikirche* en su primera versión. En ese mismo año, visitó Cöthen donde compartió escenario con su esposa. Para 1725, se interpreta la Pasión según San Juan en su segunda versión en la *Thomaskirche*. Este mismo año también aparece como invitado en la *Sophienkirche* en Dresde.

En 1727 Bach compuso dos obras importantes: La Pasión según San Mateo, interpretada en viernes santo y la Cantata no. 198 *Trauer Ode* en memoria de Christiane Eberhardine. En 1729, al asumir la dirección del *Collegium Musicum* de Georg Balthasar Schott, Bach vuelve a desarrollarse en la música instrumental al contar con ensambles de músicos diestros. El príncipe Leopoldo de Cöthen fallece y en su funeral la cantata BWV 244<sup>a</sup> es interpretada en el funeral. El domingo de Pentecostés, como director recién nombrado del *Collegium Musicum*, interpreta la cantata BWV 174 *Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte*. En el mismo año, se interpreta la cantata BWV 226, *Der Geist hilft unser Schwachheit auf*, en el funeral de Johann August Ernesti, director de la *Thomasschule*. En la primavera de 1731, se publica el *Clavier – Übung I* como Opus I. El 14 de septiembre ofrece un recital de órgano en la *Sophienkirche*. Para 1732 se interpretó la 3ra versión de la Pasión según San Juan en la *Nikolaikirche*. En septiembre del mismo año realizó viajes a Kassel (con Anna Magdalena). Se encargó de examinar el órgano renovado en la *Martinskirche*. En 1733 dedica la Misa BWV 232 al nuevo elector de Sajonia, Friedrich August II. En octubre de 1734 se hace una interpretación al aire libre de la cantata BWV 215 *Preise dein Glücke*, para celebrar el primer aniversario del acceso al trono del elector Friedrich August II como August III, rey de Polonia. En el mismo año, se interpreta el Oratorio de Navidad BWV 248, los días 25 – 27 de diciembre, 1 – 2 y 6 de enero. En 1735 Bach cumple 50 años de edad y redacta su árbol familiar con una genealogía anotada:

origen de la familia musical de los Bach. También, publica el *Clavier – Übung II*. En mayo del mismo año, se interpreta el Oratorio de la Ascensión, *Lobet Gott in seinen Reichen BWV II*. En 1736, se interpreta la cantata BWV 206 *Schleicht, spielende Wellen*, para la celebración del cumpleaños de Friedrich August II. En noviembre Friedrich August II le concede el puesto honorífico de *Hofcompositeur* (compositor de la corte) no residente de la corte en Dresde. En marzo de 1737, dimite temporalmente como director del *Collegium Musicum* de Leipzig. El 14 de mayo de 1737, Johann Adolph Scheibe publica en el periódico *Der critische Musikus* una crítica despectiva sobre la manera de componer de Bach. Esto representó un golpe para Bach. En enero del siguiente año, Johann Abraham Birnbaum quien era maestro de retórica en Leipzig, le contestó en una carta a Scheibe en defensa de Bach. Bach mandó a hacer copias y la distribuyó entre sus amigos y conocidos. En el otoño de 1739, se publica el *Clavier – Übung III*, y en octubre retoma su puesto como director del *Collegium Musicum*. En noviembre viaja a Weissenfelds (con Anna Magdalena) y ofrece un recital en el órgano *Trost* del castillo de Altenburg. El 30 de mayo de 1741 Bach renuncia a su puesto como director del *Collegium Musicum*. En el verano del mismo año, viaja a Berlin y a Postdam, a la corte de Federico el Grande. Escribe la Sonata para flauta en Mi Mayor BWV 1035 para el chambelán del rey. En agosto Anna Magdalena cae enferma y se ven forzados a regresar a Leipzig. En septiembre publica las Variaciones Goldberg BWV 988, el *Clavier – Übung IV*, a tiempo para la feria de Michaelmas. En abril de 1742, se interpreta la cantata BWV 212 *Mehr hahn en neue Oberkeet*, la cantata campesina para el Conde Heinrich von Dieskau en *Kleinzschocher*. En mayo 1747 realiza viajes a Berlin y Postdam, efectuándose un encuentro entre Bach y el rey prusiano Federico II en Sanssouci. También, ofrece un recital de órgano en la *Heiliggeistkirche* de Postdam. En junio, se convierte en el decimocuarto miembro de la *Societät der Musicalischen Wissenschaften* (Sociedad de las Ciencias Musicales). Las Variaciones Canónicas sobre *Vom Himmel hoch* BWV 769, las cuales incluyen su firma musical B – A – C – H, son su contribución a la Sociedad. El 7 de julio del mismo año, dedica su Ofrenda Musical BWV 1079, al rey Federico II de Prusia. El siguiente año, la salud de Bach empezaría a decaer. Presentó problemas de visión y cataratas. En marzo de 1750, su doctor John Taylor le realiza su primera intervención en los ojos. En abril, le realiza una segunda intervención. El 22 de julio, Bach sufre un infarto y recibe su última comunión. Finalmente el 28 de julio de 1750, Bach fallece en Leipzig a las ocho y cuarto de la tarde a los sesenta y cinco años de edad. Se entierra en el cementerio de la *Johanniskirche* de Leipzig.

### Listado de sus obras más relevantes:

**PARA TECLADO.** Toccata y fuga en Re menor para órgano BWV 565; Preludio y Fuga BWV 534, 538, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 548; *Pasacalle y fuga* en Do menor BWV 582; Variaciones *Goldberg* BWV 988; Seis Partitas para clavecín BWV 825 – 830; Seis Suites Inglesas BWV 806 – 811; Seis Suites Francesas BWV 812 – 817; El Clave Bien Temperado BWV 846 – 893; Preludio I BWV 846; Concierto Italiano BWV 971; Conciertos para clavecín BWV 1052 – 1065; La Ofrenda Musical BWV 1079; El Arte de la Fuga BWV 1080.

**VOCAL.** Cantatas BWV 4, 9, 21, 35, 51, 56, 78, 82, 106, 127, 136, 140, 146, 147, 177, 198, 201, 205, 208, 211, 212; La Pasión según San Juan BWV 245; La Pasión según San Mateo BWV 244; Misa en Si menor BWV 232; Oratorio de Navidad BWV 248; *Magnificat* BWV 243.

**DE CÁMARA.** Sonatas y Partitas para violín solo BWV 1001 – 1006; Conciertos para violín BWV 1041, 1042, 1043; Suites para violoncello solo BWV 1007 – 1012 Sonatas para Flauta BWV 1013, 1020, 1030, 1030, 1035; Seis Conciertos de Brandenburgo BWV 1046 – 1051; Suites para Orquesta BWV 1066 – 1069.

## 2. 2. Historia de la obra

La *Partita no. 3 en Mi mayor para violín solo BWV 1006* pertenece a la colección de tres Sonatas alternadas con tres Partitas que datan del año de 1720. Las mencionadas sonatas corresponden con el modelo de la *sonata da Chiesa* (sonata de Iglesia) italiana, forma con cuatro movimientos lento – rápido – lento – rápido, Las Partitas reflejan la *sonata da camera* (sonata de cámara) compuestas de una serie de danzas. Bach abasteció el repertorio para violín con sus grandes obras, incluyendo las sonatas para violín y clavecín, conciertos demandantes y pasajes importantes dentro de las cantatas y pasiones. Sin duda las más destacadas son la colección de seis obras para violín solo escritas durante la estancia de Bach en Cöthen, aunque se considera que sus raíces vienen de más atrás desde su estancia en Weimar. Este fue un período donde Bach produjo varias obras maestras instrumentales como las Suites para Violoncello Solo, los Conciertos de Brandenburgo y el primer libro del Clave Bien Temperado.

Dentro de la tarea de reavivar la música de Bach, Mendelssohn fue quien pidió a Ferdinand David tocar la Ciaccona de la Partita no. 2 de Bach en la temporada de conciertos de entre los años 1839 – 40 de la Orquesta de la *Gewandhaus*. La interpretación tuvo lugar el 8 de febrero de 1840, y Ferdinand David tocó el Preludio de la Partita no. 3 como *encore*. La primera grabación parcial la realizó Joseph Joachim en 1903 y el primero en grabar el set completo para violín solo fue Yehudi Menuhin en 1933 y 34.

Bach no dejó pista, al menos escrita, del propósito por el cual escribió estas composiciones. Ahora, se ha sugerido que Bach escribió estos solos para cierto violinista virtuoso. Mayormente se cree que dicho violinista fue Johann Georg Pisendel. Esto no nos sería sorprendente pues otros compositores habían dedicado sus obras a Pisendel, tales como Tomaso Albinoni, Antonio Vivaldi, y Georg Philipp Telemann. Otros posibles candidatos incluyen a Jean Baptiste Volumier, amigo francés cercano de Bach y concertino de la Corte de Dresde; y Joseph Speiss, *Konzertmeister* de la corte en Cöthen. Los Pisendel eran una familia de músicos y lauderos prominentes. Pisendel fue sin duda el violinista más destacado de su generación. Estudió con Francesco Antonio Pistocchi, Antonio Vivaldi y Giusseppe Torelli. Trabajó algunos años en Ansbach y Leipzig. En 1712 se mudó a Dresde donde fue concertino y director hasta su muerte. Pisendel conoció a Bach en Weimar en 1709. Como violinista establecido, los compositores echaban mano

de él para interpretar sus obras para violín solo. Pisendel escribió una Sonata para violín solo que data de 1716 la cual interpretaría para Bach. Bach conocía bien el repertorio para violín de la época. Dicho repertorio incluía obras para violín solo de Heinrich von Bieber (1644 – 1704), Johann Jakob Walther (1650 – 1717), Johann Paul von Westhoff (1656 – 1705) y el mismo Johann Georg Pisendel (1688 – 1755).

Una de las razones que se le adjudica a la existencia de las 3 Sonatas y las 3 Partitas tiene que ver la labor pedagógica desarrollada por Bach. Por la naturaleza de las obras se cree que esta colección tenía propósitos pedagógicos y servían como piezas de estudio. Bach escribió un buen número de piezas pedagógicamente útiles durante su estancia en Cöthen. Las más destacadas son el *Klavierbüchlein* para W. F. Bach y el Clave Bien Temperado. Estas obras sirven a dos propósitos: logran entrenar al ejecutante y proveen de modelos a fin de entrenar a los estudiantes de composición. Una de las responsabilidades de Bach en Cöthen era enseñar violín. Otro indicio de lo anterior se encuentra en la portada del manuscrito original en el cual se observa la siguiente frase: *Senza Basso Accompagnato*. Esto se refiere a que deben ejecutarse sin acompañamiento, algo no tan común al interpretar una obra en el Barroco pero si en los estudios para los alumnos. De esta manera, el alumno podía alcanzar destreza y habilidad en su instrumento hasta llegar a dominarlo. La versión editada por Ferdinand David de 1843 la titulaba bajo el concepto de "Estudios" y agregaba *Zum Gebrauch bei dem Conservatorium de Musik zu Leipzig* (para el uso del Conservatorio de Leipzig).

Cuando nos referimos a Bach como intérprete, siempre pensamos en él como un organista consagrado, aunque Bach era un excelente cuerdista. El tocar el violín era parte de la herencia como miembro de la familia Bach. Tanto su padre como su abuelo fueron excelentes violinistas. Ambrosius Bach, el padre de Johann Sebastian Bach, se dio a la tarea de introducirlo al violín y a otros instrumentos de cuerda. Bach llegó a ser *konzertmeister* en la corte del Duque Johann Ernst en Weimar. En una carta a Forkel en 1774, C. P. E. Bach describe las habilidades de su padre como cuerdista:

Desde su juventud hasta cerca de su vejez, él tocaba el violín de forma clara y penetrante y mantenía a la orquesta en orden desde el violín, mucho mejor que si lo hubiese hecho desde el clavecín. Entendía a la perfección las posibilidades de todos los instrumentos de cuerda. Evidencia de lo anterior son los solos para violín y violoncello sin bajo continuo.

Joel Lester dijo lo siguiente:

Solamente un compositor que conociese íntimamente cómo funciona el violín técnicamente hablando – que pudiese pensar composicionalmente como violinista – pudo haber escrito obras tan perfectas para violín solo.

En la escritura de Bach para órgano, podemos observar una textura contrapuntística cargada, suspensiones de pedales prolongados y largos esquemas armónicos. Bach aplicó todo lo anterior a éstas obras solistas con tecnicismos perfectamente idiomáticos. El desarrolló, especialmente en los movimientos al estilo de fuga su característica melodía polifónica. Esto es cuando varias voces son manifestadas mediante una sola línea melódica.

### **Influencia musical en Bach: Italia, Francia y Alemania**

En el siglo XVIII, el repertorio para violín era dominado por la escuela italiana en donde destacan Arcangelo Corelli (1653 - 1713), Antonio Vivaldi (1678 - 1741) y Giuseppe Tartini (1692 - 1770). La influencia de esta escuela sobre Bach es evidente en sus conciertos para violín BWV 1041 – 1043. Por otro lado, sabemos que la música de Bach era mayormente influenciada por la escuela alemana la cual es famosa por el uso de la polifonía. El estilo de escritura polifónica en el violín fue desarrollado en Alemania hacia el final del siglo XVII. La escuela alemana del violín logró hacer al violín armónicamente autosuficiente con su técnica, es decir, sin ningún acompañamiento de otros instrumentos. Aunque la escuela italiana dominaba al inicio del siglo XVIII, la escritura polifónica continuó desarrollándose en Alemania y expandiéndose su influencia hasta Francia e incluso Italia. Bach mantuvo ésta tradición viva alcanzando su culminación con su Colección de Seis Obras para Violín Solo. A partir del año 1720, los músicos alemanes ganaron reputación por usar un estilo combinado los elementos de la música francesa e italiana. Este estilo había sido desarrollado desde Georg Muffat (1653 – 1704) en su *Armonico Tributo* (1682) donde la textura de *Concerto Grosso* “Corelliano” se junta con los ritmos y formas de las danzas francesas. La corte en Dresde era un claro ejemplo de lo anterior, estaba formada por músicos italianos, franceses y alemanes.

La cultura francesa trajo muchos visitantes foráneos a París en las últimas décadas del siglo XVII. Había enlaces fuertes entre Francia y las cortes de Alemania del centro. Príncipes de Alemania como Ernst Ludwig de Hesse-Darmstadt, conde Erdmann II de Promnitz en Sorau, el duque Anton Ulrich de Brunswick – Wolfenbüttel y Friedrich August I de Sajonia fueron visitantes aristocráticos en Francia y regresaban a sus lugares de origen ansiosos por reproducir la ceremonia, el baile y la música de la corte francesa. En ese momento, el poder de la música de Lully estaba en la cima y su estilo fue imitado

rápidamente por las cortes en Alemania. Entre los años de 1600 y 1670 la música de Lully circulaba ampliamente en Alemania y músicos alemanes como Kusser y Muffat pasaron tiempo en París absorbiendo su estilo. Una de las cortes más "afrancesadas" fue la corte de Georg Wilhelm, duque de Celle. Influenciado por su esposa francesa Eléonore Desmier d'Olbreuse, empleó un director de música francés y alrededor de 16 músicos franceses. J. S. Bach en su etapa de adolescente escuchó a ésta orquesta y ésta fue una de las maneras en que estuvo expuesto al estilo francés. La corte de Dresde era también "afrancesada" durante el régimen de Friedrich August I. Bach tuvo contacto con la tendencia francesa desde sus estudios en la *Michaelisschule* en Lüneberg (1700 – 1702). Bach visitó la corte en Celle muchas veces. A esta corte se le llamaba "la pequeña Versalles". Es muy probable que Bach llegara a conocer la música de grandes compositores franceses como Jean-Baptiste Lully, François Couperin, Nicholas de Grigny y Charles Dieupart, además de ballet y música de salón. La mayoría de las danzas que escribió Bach implican una conexión con las danzas de la corte francesa. *Minuet*, *Gavotte*, *Passepied*, *Courante*, *Sarabande*, *Gigue* y *Loure* eran danzas que frecuentemente se ejecutaban en las cortes de las ciudades donde Bach vivió.

El baile en la corte francesa era un símbolo de la cultura francesa. Su estilo elegante, refinado y disciplinado fue implementado por los bailarines de la corte de Luis XIV alrededor del año de 1650. Los asombrosos logros técnicos en este estilo rebasaron cualquier otro en Europa. El estilo de danza de la corte francesa no fue una novedad en sí misma, si no dio pie al inicio del ballet. Aristócratas pertenecientes a la corte de Luis XIV también disfrutaban los bailes sociales, usando los mismos pasos y estilo de movimientos que el ballet pero vistiendo atuendos formales en vez de disfraces elegantes. Los bailes ceremoniales elegantes eran exclusivamente para celebrar eventos importantes de la realeza, victorias militares, firma de tratados, matrimonios entre personajes prominentes o sus cumpleaños. Estos eventos eran cuidadosamente planeados y ensayados. Solamente los mejores bailarines se les permitía presentarse, mientras que el resto observaba maravillado. El rey se sentaba a la cabeza del salón, los miembros de la corte estaban organizados por rango. El y su pareja bailaban la primera pieza, después todos en la compañía real bailaban pareja por pareja de nuevo en orden de rango. Las parejas empezaban a bailar a pie de salón, de frente con el rey. Los músicos tradicionalmente se encontraba detrás o en pequeños balcones a los lados del salón. Cada baile comenzaba con una *Reverence* entre parejas y ante el rey. Casi todas las danzas –*minuets*, *courantes*, *gavottes* y otras formas- tenían coreografías específicamente escritas para una ejecución correcta. Las principales cortes alemanas contrataron maestros de danza francesa, preferentemente parisinos para guiarlos en el camino de la elegancia. El maestro enseñaría técnica en danza francesa y postura. Esto era necesario y de suma importancia

para todo aquel que participaría en alguna actividad o evento en la corte. Bach tuvo que aprender también estas delicadezas, pues fue presentado en corte en repetidas ocasiones.

## Terminología

*Partita*, (*Partie*, *Parthie*, *Partia*, *Parthia*), término utilizado para una variación, un set de variaciones, una suite, u otro conjunto de varios movimientos. Los términos *Partite* o *Partite Diversi* fueron usados por los italianos para referirse a lo anterior. Ambos términos *Partita* y *Partie* son un nuevo concepto para *Suite* y ambos fueron utilizados por Bach. El término *Partita* como forma de variación desapareció a principios del siglo XVIII pero mantuvo su significado de *Suite* junto con *Partie*, ambos términos fueron utilizados para cualquier obra musical formada por una sucesión de movimientos.

La Partita no. 3 para violín solo BWV 1006 tiene seis movimientos, cinco de ellos son danzas francesas:

### I. Preludio

*Prélude*, *Vorspiel*, *Praeludium*; es un movimiento instrumental con la función de preceder otro. Su forma es monotemática y contenida. Los preludios se desarrollaron a partir de improvisaciones que hacían los laudistas mientras probaban la afinación de los instrumentos, los tecladistas probaban su sonido y los organistas establecían la afinación de la música que se usaría para la liturgia. Durante el siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII, los preludios que antecedían una fuga o una suite de danzas eran los más comunes.

### II. Loure

Danza francesa y *aire* instrumental popular en los siglos XVII e inicios del siglo XVIII. La palabra *loure* originalmente se refería a un tipo de gaita conocida en Normandía durante los siglos XVI y XVII, se desconoce si los dos términos están enteramente ligados. La *loure* era una danza virtuosa de teatro la cual incluía movimientos complejos como vueltas elegantemente ejecutadas. La *loure* se usaba como *entrée* (aquellas danzas que dividían a los ballets en actos). A tempo lento y majestuoso, de manera que el arco requería que se separara en cada negra (cuarto). La *loure* a veces era descrita como una *gigue* lenta o

“gigue española”. Generalmente en  $\frac{3}{4}$  o  $\frac{6}{4}$  con anacrusa, con frases de diferentes longitudes y textura contrapuntística. J. S. Bach escribió dos *loures* muy famosas, una está como segundo movimiento de la Partita no. 3 para violín solo BWV 1006.

### **III. Gavotte en Rondeau**

Danza de la corte francesa (de origen popular), comúnmente usada como forma instrumental a finales de siglo XVI hasta finales del siglo XVIII. La gavotte alcanzó su punto más alto de popularidad durante la “moda pastoral” entre los años 1720 y 1730 cuando las personas de ciudad y de corte idealizaron la vida simple de las zonas rurales, donde pastores llevaban a cabo sus bailes al aire libre acompañados por gaitas. En la época de Luis XIV, se bailaba por parejas y era muy popular dentro de los círculos aristocráticos. Parte de su popularidad era su velocidad rápida y su gran predictibilidad mediante su ritmo y balance. *Gavotte* y *bourrée* tienen las mismas estructuras, la diferencia es que la *gavotte* empieza a la mitad del compás y el *bourré* comienza desde el primer tiempo del compás.

### **IV. Menuet (I – II)**

*Minuet, Menuett, Minuetto, Minuete, Minué*; danza francesa generalmente en 3 de tempo moderado. Se volvió muy popular también entre la aristocracia desde la mitad del siglo XVII hasta finales del siglo XVIII. Apareció dentro de las Suites barrocas y se convirtió en uno de los movimientos estándares presentes en la sonata, el cuarteto de cuerdas y la sinfonía. El nombre *menuet* se deriva del francés “menu” (fino, delgado, pequeño), refiriéndose a los pequeños pasos con los que se ejecutaba esta danza. El *Menuet* era una danza digna, con cierta gracia, relajada. La atención se dirigía hacia la elegancia y la naturalidad de ejecución de los pasos muy complejos. Bach incluyó *minuets* en sus partitas y suites para teclado, en las obras para violín, cello y flauta solos, en sus suites orquestales y en su primer Concierto de Brandemburgo.

### **V. Bourrée**

*Borea, Boree, Borry*; danza francesa de origen popular, danza de corte y forma instrumental que floreció de la mitad del siglo XVII hasta la mitad del siglo XVIII. La *Bourrée* era una danza de tempo rápido en 2 con un carácter alegre. El patrón de pasos

para una bourrée usado en la corte consistía en el conjunto de un paso simple y un salto pequeño y suave. Esto ocurría en las dos primeras negras del compás. El bourrée barroco se llegó a caracterizar por su inicio de una negra como anacrusa.

## **VI. Gigue**

*Jig, Giga, gigue*; otra de las danzas populares en el Barroco y su uso se volvió casi estándar dentro de la suite instrumental. Aparentemente originaria de las islas británicas donde a las danzas se les llamaba *jig* y se conocían así desde el siglo XV. La mayoría escritas en compás compuesto y organizadas de forma binaria. Hacia el final del siglo XVII la *gigue* francesa podía ir de un tiempo moderado a rápido mientras que la *giga* italiana era comúnmente marcada con presto con frases de 4 compases y textura homofónica. Su nombre parece ser derivado del verbo *giguer* que significa jugar, saltar o retozar. La *giga* italiana estaba arreglada en grupos de cuatro y ocho a diferencia de la desbalanceada *gigue* francesa que contenía frases largas e irregulares. Después del año de 1690, el término *gigue* podría referirse a la *giga* italiana o a la *gigue* francesa o a una combinación de ambas.

## 2. 3. Análisis de la obra

La *Partita no. 3 para violín solo en Mi Mayor BWV 1006* pertenece a la colección de *3 Sonatas y 3 Partitas para violín solo BWV 1001 – 1006* (en el pasado incorrectamente llamadas Seis Sonatas para violín solo). Están organizadas entre sí de manera orgánica. Conforman un ciclo en el cual cada sonata es sucedida por una partita, de esta manera mantiene un ritmo interno propio. Las Sonatas con cuatro movimientos cada una y las Partitas en vez de tener cuatro tienen seis movimientos. A continuación analizaremos los seis movimientos de la Partita no. 3 en Mi Mayor BWV 1006:

### 1. Preludio

Esta partita es la única de esta colección que comienza con un prelude. Los preludios de Bach generalmente reunían las siguientes características:

- Escritos en estilo virtuoso integrados con pedales armónicos
- Estos pedales armónicos tomaban papeles protagónicos
- Presencia de *strettos* con material temático

Este prelude reúne todas las características anteriores. He aquí un esquema donde observaremos su organización interna:

	Primera Parte		Segunda Parte		Final
Secciones	A	B	A'	C	CODA
Compases	1 - 35	36 - 62	63 - 85	86 - 109	109 - 138
Tonalidades	Mi M, Si M, Mi 7, La M, Re M, Fa 7, Si M, Mi M, Mi 7, Do # M, Fa # m, Do # m, Sol # M	Do # M, Fa # m, Do # m, Sol # M, Sol # 7, Do #, Fa# 7 dis, Do # m, La # 7 dis, Si M, Mi 7	La M, La 7, Re M, La M, Si m, LaM, Mi M, La M, La 7, La # dis, Si m, Sol # m	Sol # 7, Do # M, La M, Si m, Do # 7, Mi 7, Do # 7, Fa # M, Si m, Do # M, Si m, Sol # 7, Do # m, Si m, Mi # 7 dis, Fa # m, Sol # m, Mi # 7 dis, Fa # m, Do # M, Fa # m, Do # M, Mi 7, Do # 7, Fa # m, Si M, Do # M, Fa # m, Do # 7	Fa # M, La M, Mi M, Mi 7, Si M, Mi 7, La M, Si M, Mi M, La # 7 dis, Si M, Si 7, Mi M, Mi 7, Si 7, Mi M

El quehacer compositivo de Bach estuvo en parte concentrado en los *preludio y fuga*, donde la polifonía de la fuga estaba precedida por la libertad del preludio y en cuanto ambos estaban relacionados entre sí. Este preludio tiene características de movimiento perpetuo por estar construido en dieciseisavos resuelto sobre una estructura de pedales armónicos.

La tonalidad de Mi mayor en el violín hace que la primera cuerda (Mi 6) tenga una participación constante durante la obra. Esto le aporta un color brillante a la obra, especialmente el preludio donde los pedales armónicos residen muchas veces sobre esta cuerda.

Como ya mencionamos, los preludios tenían como propósito original el de probar el instrumento a través de improvisaciones sobre la tonalidad en la que se tocaría. Esto podemos observar claramente en este preludio que por lo menos los primeros 18 compases se mantiene en la tónica.

El inicio de los dos primeros compases sobre el acorde de tónica simulan una fanfarria estableciendo la tonalidad, llamando a todos a abrir los oídos y preparándonos para el viaje que realizaremos por el mar de dieciseisavos. Cabe resaltar también que el vacío del primer tiempo del compás primero nos lleva a cambiar un poco la acentuación de la primera frase. Se asemeja con esto a la forma de la Sarabanda.

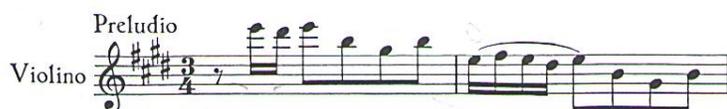


Imagen 14. Bach, J. S. *Preludio de la Partita no. 3 en Mi Mayor para violín solo BWV 1006*. Cc. 1 – 6.

Bach creaba siempre una superficie activa de pequeñas células o motivos rítmicos ligados con unidades métricas más largas organizándolas jerárquicamente a través de la articulación. Los compases son agrupados por pares con sus respectivos ecos.



Imagen 15. Bach, J. S. *Preludio de la Partita no. 3 en Mi Mayor para violín solo BWV 1006*. Cc. 7 – 12.

Los pasajes del compás 13 al 35 y del 63 – 85 (22 compases en total) son pasajes homónimos. Es decir, tienen la misma estructura y organización, el primero sobre la tónica (Mi M) y el segundo sobre la subdominante (La M). De esta manera, Bach logra dejarnos claro el carácter de este prelude a manera de memorizarlo auditivamente. En este pasaje pertenece el famoso problema técnico de cruce de cuerdas al que todo violinista se enfrenta al interpretar éste prelude.



Imagen 16. Bach, J. S. *Preludio de la Partita no. 3 en Mi Mayor para violín solo BWV 1006*. Cc. 17 – 18.



Imagen 17. Bach, J. S. *Preludio de la Partita no. 3 en Mi Mayor para violín solo BWV 1006*. Cc. 67 – 68.

Junto con los pedales armónicos que no dejan de estar presentes. Se encuentran en diferentes momentos del compás. A eso nos referíamos con la jerarquía de voces. Recordemos que el uso de las texturas polifónicas era un distintivo de la música alemana.



Imagen 18. Bach, J. S. *Preludio de la Partita no. 3 en Mi Mayor para violín solo BWV 1006*. Cc. 43 – 48.

Este pasaje anterior denota la maestría de Bach en jerarquía de voces, manejo del pedal armónico y un entendimiento idiomático del violín. Todas estas herramientas anteriores, Bach echa mano para exponer un movimiento perpetuo de dieciseisavos con energía continua. Esto es una característica en la música de Bach. Esa continuidad incesante con una estructuración perfecta, acompañada de un bajo que sirve de apoyo a lo anterior y mueve los cambios armónicos.



Imagen 19. Bach, J. S. *Preludio de la Partita no. 3 en Mi Mayor para violín solo BWV 1006*. Cc. 91 – 96.

Una de las pequeñas células rítmicas fue presentada desde el inicio y explotada durante todo el movimiento. La presentó en progresiones armónicas y repitiendo en forma de eco algunas de ellas. A través de la repetición, Bach logra contagiar al oyente con su energía desbordante.



Imagen 20. Bach, J. S. *Preludio de la Partita no. 3 en Mi Mayor para violín solo BWV 1006*. Cc. 122 – 127.

El inicio y el final son los únicos que presentan diferentes figuras rítmicas, esto le da una forma cíclica de inicio y cierre. Esto colabora a ubicar al oyente y al ejecutante la longitud del movimiento.

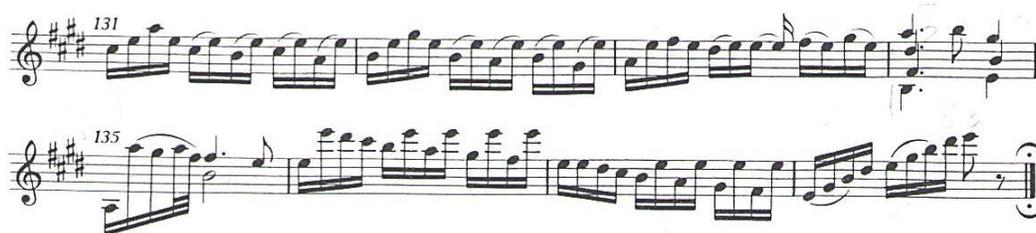


Imagen 21. Bach, J. S. *Preludio de la Partita no. 3 en Mi Mayor para violín solo BWV 1006*. Cc. 131 – 138.

## 2. Loure

Construida en forma binaria, ésta danza corta contrasta con el extenso preludio que la antecede.

	: Primera Parte :	: Segunda Parte :
Compases	1 - 11	12 - 24
Tonalidades	Mi M, Si 7, Mi M, Do# 7, Fa # M, Mi M, Fa# 7, Si M, Fa# m, Fa# 7, Si M, Fa# 7, Si M	Si 7, Mi M, Mi 7, Do# M, Fa# m, Mi 7, Si 7, Fa# m, Si M, Si 7, Mi M, Fa# m, Sol# 7, Do# m, Si M, Sol#, Fa# 7 dis, Sol# M, Do# M, Fa#, Fa# 7, Si M, Mi M, Mi 7, La M, Fa# M, Si M, Mi M.
Número de compases en frases	2 + 2 + 4 + 3	2 + 2 + 3 + 2 + 2 + 2

Comúnmente se le conoce como una *giga* francesa lenta. Se le caracteriza por el patrón rítmico en 6/4 siguiente:



Imagen 22. Bach, J. S. *Loure de la Partita no. 3 en Mi Mayor para violín solo BWV 1006*. Cc. 1 – 3.

El conjunto de cuarto con punto y octavo se le denominaba ritmo *sautillant*. El tempo lento en que la *loure* es ejecutada le da una cualidad de languidez totalmente diferente a la giga. La *loure* se mueve con una energía sutil y majestuosidad. Esto se debe también a sus frases poco predecibles, algunas con más compases que otras y la repetición incesante del ritmo *sautillant*.



Imagen 23. *Loure de la Partita no. 3 en Mi Mayor para violín solo BWV 1006*, J. S. Bach. Cc. 11 – 20.

Tradicionalmente se dobletea el puntillo de la figura de cuarto y se cambia el octavo por un dieciseisavo. De esta manera se logra un carácter presuntuoso e inclusive arrogante desde un entorno elegante y contenido.

### 3. Gavotte en Rondeau

A ésta danza francesa de la corte, popular entre la "moda pastoril" que se dio entre los años 1720 y 1730. Su popularidad radica en su forma tan balanceada y predecible. He aquí una tabla para comprender mejor la estructura de esta *Gavotte*.

Secciones	Compases	Tonalidades
: A :	1 - 8	Mi M, Si 7, Mi M, Si 7, Mi M, La M, Si Mi M
B	8 - 16	Do# m, Fa# m, Sol# M, Do# M,
A	16 - 24	Mi M, Si 7, Mi M, Si 7, Mi M, La M, Si Mi M
C	24 - 36	Mi M, Fa# m, Mi M, Si M, Fa# M, Fa# 7
A´	36 - 40	Si M, Mi M, Fa# 7, Si M
A	40 - 48	Mi M, Si 7, Mi M, Si 7, Mi M, La M, Si Mi M
D	48 - 64	Mi 7, Fa# m, Do# M, Fa# m, Si m, Mi 7, La M, Fa# m, La# 7, Si m, Do# 7, Fa# m, Si 7, La M, Sol m, Fa# 7, Fa# m
A	64 - 72	Mi M, Si 7, Mi M, Si 7, Mi M, La M, Si Mi M
E	72 - 92	Mi M, Sol# M, Do# M, Fa# M, Fa# 7, Mi M, Fa# M, Si M, Sol# M, Do# M, Re# 7 dis, Sol# M, Do# m, Sol# m, Fa x dis, Sol# m
A	92 - 100	Mi M, Si 7, Mi M, Si 7, Mi M, La M, Si Mi M

La característica principal y distintiva de esta *Gavotte* es el estribillo que como podemos observar arriba, se presenta seis veces en total:



Imagen 24. Bach, J. S. *Gavotte en Rondeau de la Partita no. 3 en Mi Mayor para violín solo BWV 1006*. Cc. 1 – 10.

Parte de la predictibilidad reside en éste estribillo que le da forma cíclica y una cierta rima entre sí. Este estribillo y todas las frases de esta *Gavotte* comienzan a la mitad del compás (2/2) y terminan después la línea divisoria del compás según corresponda. A continuación un esquema donde se muestra los niveles de subdivisión del compás y los motivos rítmicos más comunes.

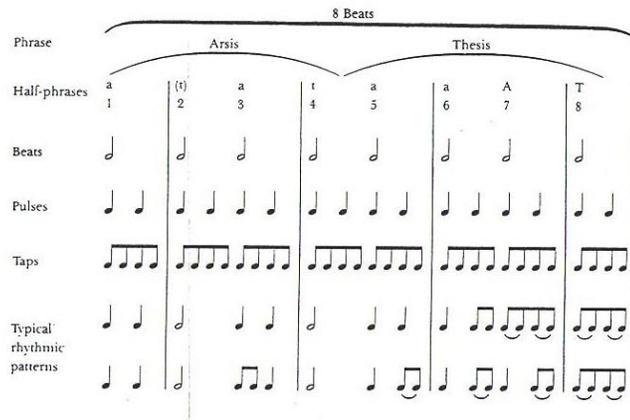


Imagen 25. *Modelos de ritmo en la Gavotte, Dance and the music of J. S. Bach*, Little, Jenne. Pp. 50.

La diferencia entre una *Gavotte* y una *Bouré* tiene que ver con el acomodo de las frases en el compás partido. Es decir, el *bourée* comienza sus frases en primer tiempo del compás y la *gavotte* comienza a mitad del compás.

Esto anterior es muy notable en cada frase de la presente. Esta danza está construida así y todas sus frases comienzan y terminan a la mitad del compás. Las frases entonces tendrán un aire suspendido que reclamará su resolución, resolución que dará pie a un nuevo inicio y así continuaría para formar los ciclos, es decir, dará pie a una nueva copla o al estribillo según corresponda. Lo anterior también contribuye a que las frases tengan sensación de pregunta y respuesta, aquí también reside su predictibilidad.



Imagen 26. *Gavotte en Rondeau de la Partita no. 3 en Mi Mayor para violín solo BWV 1006*, J. S. Bach. Cc. 11 – 26.

También, cabe mencionar el uso de las articulaciones en esta danza son correspondientes a lo tradicionalmente usado en el género. Basta con comparar las imágenes 11 y 12 y a través de esto observamos los recursos utilizados por Bach y explotados en las coplas. La energía que el movimiento por si solo conlleva proviene también de las diferentes articulaciones aquí escritas, incluyendo dobles cuerdas y acordes. Esto representa también un reto para el violinista en que pueda ser claro y acertado.



Imagen 27. *Bach, J. S. Gavotte en Rondeau de la Partita no. 3 en Mi Mayor para violín solo BWV 1006*. Cc. 71 – 81.

Podemos observar también en la imagen que la predictibilidad de esta Gavotte es alimentada por el uso de progresiones de motivos rítmicos en octavos.

#### 4. Menuet I – II

Sin duda el *Menuet* es la más famosa de entre las danzas francesa de la corte. Se convirtió en símbolo de elegancia y nobleza de Francia en los siglos XVII y XVIII. También, ésta es una de las danzas que sobrevivió del Barroco y les fue heredado a las sinfonías en el clasicismo. Bach presenta dos *Menuets* después de la *Gavotte en Rondeau*, ambos con dos secciones con barras dobles de repetición. A continuación un esquema de ésta danzas para un mejor entendimiento de su estructura:

<b><i>Menuet I</i></b>	<b>  : Sección A :  </b>	<b>  : Sección B :  </b>
<b>Compases</b>	1 - 8	9 - 34
<b>Tonalidades</b>	Mi M, Si M, Mi M, Si M	Si 7, Sol# M, Do# m, Fa# m, Sol# 7, Do# m, Mi 7, Si M, Do# m, Mi 7, Si M, Mi M, Mi 7, Si M, Mi M, Fa# m, Si 7, Mi M
<b>Frases</b>	4 + 4	4 + 6 + 8 + 8

<b><i>Menuet II</i></b>	<b>  : Sección A :  </b>	<b>  : Sección B :  </b>
<b>Compases</b>	1 - 16	17 - 32
<b>Tonalidades</b>	Mi M, Si M, Mi M, Si M, Mi M, Fa# M, Si M, Fa# M, Fa# 7, Si M	Si 7, Mi M, Mi 7, Si M, Fa# m, Mi# 7 dis, Fa# m, Si 7, Mi 7, Si M, Mi M, Si 7, Mi M, Si 7, Mi M
<b>Frases</b>	4 + 4 + 4 + 4	4 + 4 + 4 + 4

Una de las características del *Menuet* es su simplicidad. Estos dos minuetos no son la excepción. Escritos en 3/4, compás que mantendrá un ritmo moderado. Mantiene una sensación de rima y de pregunta con su predecible respuesta parecida a la *gavotte*. La diferencia con la *gavotte* es que el Minuet inicia en primer tiempo del compás. En contraste con la *Sarabanda*, el Minuet no se entrega a la pasión desbordada, en cambio, mantiene la serenidad.



Imagen 28. Bach, J. S. *Menuet I de la Partita no. 3 en Mi Mayor para violín solo BWV 1006*. Cc. 1 - 14.

Se considera una danza lenta en relación con otras que también van escritas en 3/4, comunes en la segunda mitad del siglo XVIII tales como el *ländler* y el *waltz* alemán. Los Menuets eran un reflejo de la nobleza del estilo francés. Por ello, eran una combinación de alegría moderada, cierto alborozo y serenidad. Estos dos minuetos cumplen con todo lo anterior, podemos observar compases completos de solamente figuras de cuartos u octavos, casi nada de ornamentación, y registro relativamente corto. El inicio del minuetto segundo es un claro ejemplo de todo lo anterior, Bach logra una tranquilidad y elegancia a la vez con solo cuatro compases.

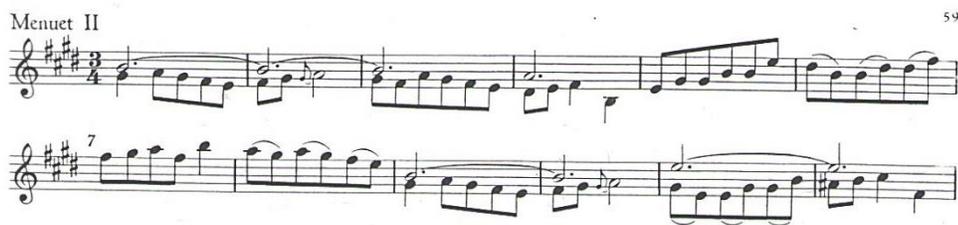


Imagen 29. Bach, J. S. *Menuet II de la Partita no. 3 en Mi Mayor para violín solo BWV 1006*. Cc. 1 - 12.

## 5. Bourrée

La Bourée es una danza sencilla, rítmicamente hablando, diferente a las otras danzas francesas de corte. Debía ejecutarse de manera ligera para poder entender su estructura y reflejar su carácter relajado y de genuina dicha. Aquí una tabla donde se muestra la estructura de esta *Bourée*:

	Compases	Tonalidades	Frases
<b>  : Sección A :  </b>	1 - 16	Mi M, La M, Mi M, Si 7, Mi M, Si 7, Mi M, Fa#, Fa# 7, Si M, Mi M, Fa# M, Si M	4 + 4 + 4 + 4
<b>  : Sección B :  </b>	16 - 36	Si M, Mi M, Fa# 7, Si M, Do# m, Sol# M, Do# m, Mi 7, La M, Mi 7, Mi# 7 dis, Fa# m, Si 7, Do# 7, Fa# m, Si 7, Mi 7, La M, Si M, Mi M, La M, Si 7, Mi M, Si 7, Mi M	4 + 4 + 4 + 4 + 4

Desde la primera frase, Bach deja en claro la estructura de Bourée, resalta la forma y su adecuada acentuación y ritmos característicos.



Imagen 30. Bach, J. S. *Bourée de la Partita no. 3 en Mi Mayor para violín solo BWV 1006*. Cc. 1 - 12.

Para empezar, el inicio anacrúsico en negras que da a pie a los distintivos ritmos anapésticos (dos octavos y un cuarto).

Esto crea en la danza, una cadencia para el pulso y los niveles de subdivisión. Se espera que el cuarto dentro de ese motivo rítmico se acentúe un poco a fin de que se entienda mejor, y en el caso de Bach, resaltar el pedal armónico donde se apoya, dando una textura de dos voces en vez de una.

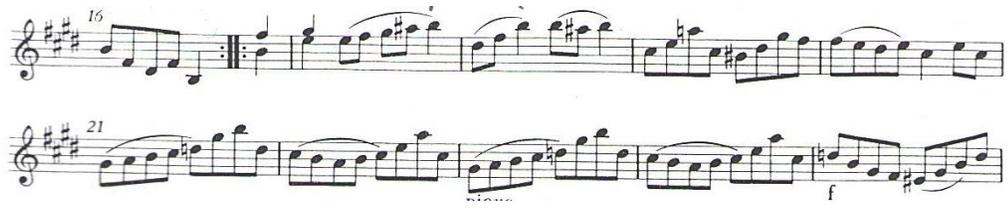


Imagen 31. Bach, J. S. *Bourée de la Partita no. 3 en Mi Mayor para violín solo BWV 1006*. Cc. 16 - 25.

Como podemos observar, en la segunda parte, los primeros compases son iguales en rítmica que los primeros compases de la primera parte. Con esto, Bach logra dejar en claro la forma binaria de la danza. También, hacia el final aparece esa ancrusa en negra cerrando el ciclo y frenando el movimiento de octavos.



Imagen 32. Bach, J. S. *Bourée de la Partita no. 3 en Mi Mayor para violín solo BWV 1006*. Cc. 26 - 36.

### 6. Gigue

Esta Gigue es una danza de la más cortas escritas por Bach. Combina también la influencia italiana con las tendencias compositivas alemanas. Aquí un cuadro con la estructura básica de ésta Gigue:

	Compases	Tonalidades	Frases
: Sección A :	1 - 16	Si M, Mi M, Si 7, Mi M, Mi 7, La M, Mi 7, La M, Mi 7, La M, Si 7, Fa# 7, Sol# 7, Fa# m, Mi M, Do# m, Si Mi M, Do# m, Fa# 7, Si M	4 + 3 + 3 + 6

: <b>Sección B</b> :	16 - 32	Si M, Si 7, Mi 7, Mi# 7 dis, Do# M, Fa# m, Si M, Mi M, La M, Si 7, Sol# m, Do# m, Fa# m, Si 7, Fa# m, Si 7, Mi	4 + 4 + 4 + 4
----------------------	---------	--	---------------

Bach escribió diferentes tipos de Gigas. Esta pertenece a las Gigas rápidas por su textura sencilla construida por dieciseisavos en compás compuesto 6/8.

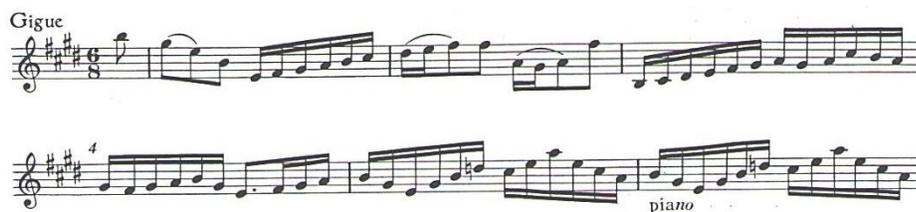


Imagen 33. Bach, J. S. *Gigue de la Partita no. 3 en Mi Mayor para violín solo BWV 1006*. Cc. 1 – 6.

Bach agrupa a los dieciseisavos en grupos de dos, dando una sensación binaria para el *tempo* de esta danza. Esta agrupación sencilla aligera la escucha y mantiene la energía y el balance durante la pieza que es relativamente corta.

Tenemos cuatro motivos rítmicos utilizados por Bach en ésta danza de 32 compases:

- 1) Conjunto de tres octavos, utilizados al inicio de las dos secciones agregándole una anacrusa de octavo
- 2) Conjunto de seis dieciseisavos; con arpeggios, escalas y progresiones
- 3) Conjunto de dos dieciseisavos y dos octavos, utilizados de forma ornamental
- 4) Conjunto de un octavo y cuatro dieciseisavos, utilizados en las cadencias internas

Estos recursos son bien utilizados por Bach con arpeggios los cuales dejan ver claramente la armonía.



Imagen 34. *Gigue de la Partita no. 3 en Mi Mayor para violín solo BWV 1006*, J. S. Bach. Cc. 17 – 22.

Estos arpeggios son utilizados con textura imitativa a través de las progresiones. Este recurso no solo es explotado en éste movimiento, es parte de la Partita completa y está presente en casi todos los movimientos. Con esto, Bach logra la predictibilidad de las frases y un flujo continuo. También se logra una ligereza en la escucha ya que los grupos de dieciseisavos pertenecen a un mismo acorde.



Imagen 35. *Gigue de la Partita no. 3 en Mi Mayor para violín solo BWV 1006*, J. S. Bach. Cc. 1 – 6.

A lo largo de la obra se puede apreciar un buen balance, un buen posicionamiento de los movimientos que embonan entre si y una agradable exposición de la tonalidad de Mi Mayor.

### 3. Suite para violín y piano

#### 3.1. Manuel Enríquez Salazar

Violinista y compositor mexicano. Nació el 17 de junio de 1926 en Ocotlán, Jalisco. Fue un comprometido impulsor de la música mexicana y la música nueva, fundador y director del Foro Internacional de Música Nueva en México. Inicia sus estudios con su padre y más tarde con Ignacio Camarena (concertino de la OSG) y composición con Miguel Bernal Jiménez en Morelia (el cual visitaba cada semana). De aquí datan sus primeros trabajos: *Suite para Violín y Piano* (1949), que estrenó en Guadalajara con Hermilio Hernández, otro compositor y organista jalisciense, y sus *Dos Canciones para Voz y Piano*, con los cuales inauguró su extenso catálogo. También, en 1954, estrena su *Concierto para violín No. 1* bajo la batuta de Abel Eisenberg. En 1955, deja el puesto de concertino que tenía en la Orquesta Sinfónica de Guadalajara porque consigue una beca para estudiar en la Julliard School of Music en Nueva York. Ahí, recibe instrucción con el gran pedagogo del violín, Ivan Galamian; Peter Mannin (composición), Louis Persinger, William Primrose (música de cámara) y de manera privada con Stefan Wolpe (discípulo de Anton Webern) quien lo inicia en el Serialismo. Para 1957 regresa a México y recibe una invitación por Luis Herrera de la Fuente a ocupar el puesto de principal de segundos violines en la Orquesta Sinfónica Nacional. En 1967, funda el que sería el Cuarteto México conformado por: Luz Vernova (primer violín), Gilberto García (viola) y Sally van den Berg (violonchelo). El Cuarteto México hizo giras por México y Estados Unidos, y en 1973-1974 tocó en París, Colonia, Estocolmo, Praga, Varsovia y Moscú.

Desarrolló una actividad docente de amplio alcance que comenzó en 1964 cuando ingresó como profesor de la Escuela Nacional de Música, del Conservatorio Nacional de Música y de la Escuela Superior de Música, donde dictó las materias de violín, música de cámara y composición. Recibió en 1971 una beca de la Fundación Guggenheim. Así que, Enríquez se trasladó al Centro de Música Electrónica de la Universidad de Columbia, Princeton, de Nueva York para experimentar con los medios electrónicos y estudiar los nuevos recursos que brinda la tecnología contemporánea. No se inclinó por este lenguaje, pero concibió algunas obras electrónicas. Asistió a los famosos Cursos Internacionales de Darmstadt donde estrechó vínculos con los grandes compositores de la vanguardia europea: Berio, Xenakis, Stockhausen, Penderecki y Ligeti. En 1972 llegó a ser director del Conservatorio Nacional de Música e impulsó significativos cambios en ese centro de estudios y abrió las aulas a la visita de los más destacados compositores contemporáneos. Presentó

numerosos recitales como solista especializado en la música del siglo XX, y fue invitado a diversos festivales culturales y de música contemporánea. Entre 1975 y 1977, residió en París comisionado por el gobierno mexicano para difundir en Europa la música nacional.

En 1976, dicta en Praga la conferencia sobre la música nueva en México. En 1977, realiza una serie de grabaciones de música polaca y mexicana para la Radio -Televisión Polonesa en Varsovia. En 1980, recibe la condecoración de la Orden al Mérito Cultural, en reconocimiento por su aporte a la difusión de la cultura y el arte polaco, otorgada por el Ministerio de Cultura de la República Popular de Polonia. Amalia Hernández y el Ballet Folklórico de México le encargan un ballet basado en las pinturas rupestres de Baja California, *Misa Prehistórica* (pieza de sonidos electrónicos). En 1982, organiza el IV Foro Internacional de Música Nueva y el IV Festival Nacional de Música y Danza Autóctonas. En 1985, es nombrado Director de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes. Realiza una gira por Alemania, Italia y España, ofreciendo recitales y conferencias dedicados a la música mexicana.

En 1986, es elegido miembro de número de la Academia de Artes de la República Democrática Alemana. Radio Berlín, le dedica un programa sobre su vida profesional y su obra creativa. En 1990 participa como jurado en el Concurso de guitarra; Andrés Segovia; en Almuñecar, España. Es maestro de composición en los Cursos Manuel de Falla en Granada.

En 1991 funge como profesor visitante en la Universidad de California en Los Ángeles, UCLA, el último trimestre del año. Dirige el Seminario sobre composición musical en el *Center for Experimental Music* de la Universidad de California en San Diego. En 1993, es invitado por segunda ocasión como profesor visitante por la UCLA. Dirige el Seminario sobre música contemporánea en la Universidad de Berkeley en California. En 1994, organiza el ciclo de conciertos "Oídos del siglo XX"; en coordinación con el Maestro Herrera de la Fuente y la Filarmónica de la Ciudad de México. Finalmente, es invitado a hacerse cargo del Departamento de Composición de la Universidad de California, en Los Ángeles. A la vez, se hallaba componiendo *Zenzontle* para flauta y orquesta de cuerdas y había bosquejado una ópera y un concierto para trombón. Además, el XVI Foro Internacional de Música Nueva ya estaba diseñado para realizarse cuando la muerte lo alcanzó el 26 de abril de 1994 en el Distrito Federal, México. Fue un incansable promotor de los valores nacionales y guía de la juventud a cuyo desarrollo siempre estuvo atento. Dirigió su atención al desarrollo de la música nacional, a crear oportunidades para los nuevos intérpretes y a despertar el interés por la creación contemporánea.

El compositor mismo hablando sobre su música mencionaba lo siguiente:

- “Escribo muy rápido, pero la planeación me lleva mucho tiempo. Mi obsesión principal: los elementos expresivos bien equilibrados y el contraste.”
- “No escribo música contemporánea con el afán de hacer algo extravagante; la hago para expresar mis emociones, mis vivencias, mis inquietudes. Si el público la considera extravagante, esto escapa a mi control e intenciones. En el fondo sigo siendo un músico romántico.”

### **Listado de sus obras más relevantes:**

Suite para violín y piano [Vln, Pno] 1949; Música Incidental [Stri Orch] 1952; Concierto I para violín y orquesta, 1955; Suite para cuerdas, 1957; Sinfonía II [Full Orch], 1957; A Lápiz para piano, 1965; Concierto II para violín y orquesta, 1966; Trayectorias, para orquesta, 1967; Cuarteto de cuerdas no. II, 1967; Móvil I para piano, 1969; Móvil II para violín solo o con cinta, 1969; Concierto para piano y orquesta, 1970; Él y ellos para violín y orquesta, 1971; Viols para un instrumento, 1971; Con Anima para piano, 1973; Tzicuri [Vlc, Cl, Trb, Pno], 1976; Canto de los volcanes para cinta, 1977; Concierto Barroco [2 Vln Soli, Stri Orch, clave], 1978; Sonatina para orquesta, 1980; Misa Prehistórica, 1980; En Prosa, [Fl, Ob, Vlc, Pno], 1982; Oboemia para oboe, 1982; Cuarteto para cuerdas no. 4, 1983; Políptico para percusiones, 1983; Manantial de soles I para actor y orquesta de alientos, 1984; Concierto para cello y orquesta, 1985; Vivencias líricas para orquesta sin cuerdas y percusiones, 1986; Díptico III para orquesta de cuerdas y percusionista, 1987; Recordando a Juan de Lienas para orquesta de cuerdas, 1988; Fantasía Concertante para cello y piano, 1991.

## 3.2 Historia de la obra

La *Suite* para violín y piano (1949) fue una de las obras tempranas de Manuel Enríquez. Por ello, ésta obra se caracteriza por tener tintes nacionalistas, cosa que no ocurre con obras tardías de Enríquez. Sobre la música de Silvestre Revueltas y Carlos Chávez, Manuel Enríquez expresó: "Me interesan por lo que entonces me parecía ser un lenguaje musical de gran novedad y originalidad. Sólo posteriormente me di cuenta de las raíces internacionales de la música de ambos compositores y que el mundo no empieza ni termina con la música mexicana." <sup>1</sup>

### El Nacionalismo Musical en México

El nacionalismo musical mexicano surgió a partir del impacto social y cultural de la Revolución. Este nacionalismo romántico es resultado de un proceso de "criollización" o mestizaje musical entre las danzas de salón europeas (vals, *polka*, *mazurka*, etc.), los géneros vernáculos americanos (habanera, danza, canción, etc.) y la incorporación de elementos musicales locales, expresados a través del lenguaje romántico europeo dominante. Las ideas estéticas de los compositores nacionalistas románticos representaban los valores de las clases media y alta de la época, en concordancia con los ideales del romanticismo europeo (elevar la música del pueblo al nivel de arte). Se trataba de identificar y rescatar ciertos elementos de la música popular y revestirlos con los recursos de la música de concierto.

Durante la primera mitad del siglo XX la música y las artes no fueron ajenas a la gran influencia ejercida por el nacionalismo, fuerza ideológica que ayudó a la consolidación política y social de los países latinoamericanos en la búsqueda de una identidad cultural propia. Si bien, el nacionalismo musical disminuyó su importancia en Europa hacia 1930, en América Latina continuó como una corriente importante hasta más allá del año de 1950. El México posrevolucionario favoreció el desarrollo del nacionalismo musical a partir de la política cultural aplicada por el estado mexicano en todas las artes. Ancladas a la estética nacionalista, las instituciones culturales y educativas oficiales apoyaron la obra de artistas y compositores, y propiciaron la consolidación de una infraestructura musical moderna basada en la enseñanza y la divulgación.

---

<sup>1</sup>Alcaraz, José Antonio. *Manuel Enríquez: canciones para un compañero de viaje*. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez, 2001. México, DF. Pp. 131.

El movimiento nacionalista se presentó de diversas maneras, aquí un listado de algunas de ellas:

- El nacionalismo romántico, encabezado por Manuel M. Ponce (1882-1948) durante las dos primeras décadas del siglo, hacía énfasis en el rescate de la canción mexicana como base de una música nacional. Algunos de sus principales exponentes fueron: José Rolón (1876-1945), Arnulfo Miramontes (1882-1960) y Estanislao Mejía (1882-1967).
- El nacionalismo indigenista tuvo como líder más notable a Carlos Chávez (1899-1978) durante las dos décadas siguientes (1920 a 1940), movimiento que pretendía recrear la música prehispánica mediante el uso de la música indígena de la época. Algunos de sus prominentes impulsores fueron: Candelario Huízar (1883-1970), Eduardo Hernández Moncada (1899-1995), Luis Sandi (1905-1996) y el llamado "Grupo de los cuatro", formado por Daniel Ayala (1908-1975), Salvador Contreras (1910-1982), Blas Galindo (1910-1993) y José Pablo Moncayo (1912-1958).
- Entre las décadas de 1920 y 1950 surgieron otros estilos nacionalistas híbridos como el nacionalismo impresionista, presente en ciertas obras de Ponce, Rolón, Rafael J. Tello (1872-1946), Antonio Gomezanda (1894-1964) y Moncayo; el nacionalismo realista y expresionista de José Pomar (1880-1961), Chávez y de Silvestre Revueltas (1899-1940), y hasta un nacionalismo neoclásico practicado por Ponce, Chávez, Miguel Bernal Jiménez (1910-1956), Rodolfo Halffter (1900-1987) y Carlos Jiménez Mabarak (1916-1994).

A fines de los años cincuenta se percibe un claro agotamiento de las distintas versiones del nacionalismo musical mexicano, debido en parte a la apertura y búsqueda de los compositores hacia nuevas corrientes cosmopolitas, algunos de ellos educados en los Estados Unidos y en la Europa de la posguerra. A partir de 1960 nuevas corrientes musicales de carácter experimental aparecieron en la mayoría de los países americanos. Los compositores que se sumaron a las tendencias de ruptura pronto descubrieron que no sería fácil obtener apoyos oficiales para publicar, interpretar y grabar su música, lo cual propició que algunos creadores latinoamericanos se establecieran en Europa, Estados Unidos y Canadá. Pero esta difícil situación empezó a cambiar a partir de la década de los setentas en Argentina, Brasil, Chile, México y Venezuela, cuando los compositores de la "música nueva" encontraron apoyos de organizaciones internacionales, formaron asociaciones nacionales, crearon laboratorios de música electrónica, enseñaron en escuelas de música y universidades, y su música empezó a ser

difundida a través de festivales, encuentros y estaciones de radio. Con estas estrategias se aminoró el aislamiento de los compositores de vanguardia, quienes en lo sucesivo pudieron interactuar y gozar de mejores condiciones para crear y difundir la llamada música contemporánea.

La generación de la ruptura produjo notables compositores de tendencias plurales que hoy son ya “clásicos” de la nueva música mexicana. Manuel Enríquez perteneció a la “generación de la ruptura” junto a Joaquín Gutiérrez Heras (1927-2012), Alicia Urreta (1931-1987), Héctor Quintanar (1936-2013) y Manuel de Elías (1939- ). La generación siguiente consolidó las búsquedas experimentales y de vanguardia con creadores tan importantes como Mario Lavista (1943), Julio Estrada (1943), Francisco Núñez (1945), Federico Ibarra (1946) y Daniel Catán (1949), entre varios otros. Los autores nacidos en los años cincuenta continuaron con la apertura hacia nuevos lenguajes y estéticas, pero con una clara tendencia hacia la hibridez con corrientes musicales muy diversas: Arturo Márquez (1950), Marcela Rodríguez (1951), Federico Álvarez del Toro (1953), Eugenio Toussaint (1954), Eduardo Soto Millán (1956), Javier Álvarez (1956), Antonio Russek (1954) y Roberto Morales (1958), entre los más destacados.

### **Manuel Enríquez y su música: su proceso compositivo y principales influencias**

Estando el nacionalismo en plena decadencia, apareció lo que llamaron “generación perdida”. Acerca de esto, Enríquez explicó: “Se utiliza el término de ‘generación perdida’ porque justamente dentro de esa generación hubo músicos que se encasillaron dentro de un lenguaje seudonacionalista, folklorista, que no condujo a ningún lado. Su información era tardía ya que les llegaba 30 o 40 años más tarde. Por otro lado, su obra es escasa y sus inquietudes limitadas, debido tal vez a lo raquítico del medio y a la falta de estímulos válidos. Ahora bien, yo nunca compartí los principios de mis colegas de generación, por lo que tuve que entablar una búsqueda realmente cruel dentro de las nuevas corrientes, tratando de encontrar mi propio estilo. Refiriéndome a los principios de ésta generación, puedo decir que nunca fui un particular creyente ni adorador del nacionalismo. Siempre lo consideré, inclusive desde mi primera época, una etapa ya superada por otros compositores anteriores a nosotros, que tal vez, y ahora el tiempo me da la razón, lo hicieron mejor que cualquiera de nosotros lo hubiera podido hacer. Creo que mi paso por el nacionalismo es evidente solamente en un movimiento de mi *Suite* para violín y piano”.

Manuel Enríquez enlista lo que admira de cada uno de los siguientes compositores:

- Bartok: inquietud por expresarse continuamente de modo distinto.

- Webern: el manejo del color a través de la armonía. Máximo aprovechamiento en el mínimo tiempo de los elementos expresivos.
- Stravinski: Articulación rítmica, extraordinaria habilidad para el contraste.
- Mozart: Manejo magistral de la forma en los *Adagii*.
- Los Románticos: manejo de las voces independientes, equilibrio de los puntos de tensión, importancia de las voces interiores.
- Schoenberg: El descubridor y creador de una técnica.
- Berlioz: muchas innovaciones.

Sobre la influencia de su maestro de composición Miguel Bernal Jiménez, Manuel Enríquez expresó en una entrevista: "...lo más importante que recibí del maestro Miguel Bernal Jiménez fue el acercamiento hacia el conocimiento profundo, fácil, verdadero y duradero de la técnica y la práctica de los compositores; él puso en mis manos, y de la manera más simple, el medio para aprender el oficio de componer."

Sobre el ejercicio del compositor en su época Enríquez expresaba: "Investigar el impacto de la música hoy, buscar sus puntos de contacto con nuestra propia vida, hacer de la música un catalizador de reunión y una fuente de gozo, pudiesen ser algunas de las aspiraciones fundamentales de los compositores; esto pudiera ser, ciertamente, el sentido del compromiso del músico en la vida de nuestra sociedad."

Acerca de su actividad como violinista y creador a la vez dijo:

Mi dualidad como violinista-intérprete y como compositor ha sido verdaderamente vital para la trayectoria y desarrollo de mi carrera. Creo que un aspecto se debe al otro, y esto me ha permitido tener acceso de una manera directa a obras de otros colegas. Creo, asimismo, que en la actualidad no se puede desligar un aspecto del otro. La mayor parte de los principales intérpretes aportadores de nuevos recursos dentro de los instrumentos son compositores, y los compositores más importantes de la actualidad también son intérpretes, ya sea directores, pianistas, violinistas o ejecutantes de algún instrumento de viento. <sup>2</sup>

De la tendencia estética en su obra comentó:

En la actualidad, lo que más me preocupa es la búsqueda y reafirmación de un lenguaje personal dentro de mi profesión de compositor. Por otro lado, lograr la aleación de un neoexpresionismo con un neonacionalismo. Creo en una música nacional, pero no por intención, o mejor dicho, no como un camino, sino como un resultado, como una consecuencia del medio en el cual se ha nacido, se ha formado, se ha creado, y de cuyo ambiente se ha nutrido. Asimismo éste es el medio con el que uno tiene que compartir problemas, expresiones, proposiciones y aspiraciones.

---

<sup>2</sup> González, M. A.; Saavedra, L. *Música Mexicana Contemporánea: Entrevista a Manuel Enríquez*. Colección SEP 80, Fondo de Cultura Económica, México, 1982

### **Sobre la obra: Suite para violín y piano de Manuel Enríquez**

La *Suite para violín y piano*, la suite para cuerdas, el primer cuarteto de cuerdas y el primer concierto para violín fueron escritas en lenguaje politonal. Todas ellas compuestas entre 1949 y 1954, culminan una etapa académica regida por las grandes formas tradicionales. Enríquez abandonaría éste lenguaje para adentrarse en las técnicas contemporáneas de composición.

Manuel de Elias expresó en un concierto homenaje a Manuel Enríquez a un año de su fallecimiento: "Sus músicas primeras son de algún modo resonancias del mundo sonoro vivido en la niñez y en la primera juventud. Músicas que acusan sin embargo inventiva industriosa, sensibilidad específica, inquietud creativa, una particular capacidad de registro sonoro interno y la posesión de una agudeza auditiva acuciosamente cultivada."<sup>3</sup>

En 1948, a los veintiún años de edad, Enríquez era violinista de la Orquesta Sinfónica de Guadalajara con un salario de \$250.00 mensuales en el segundo atril de primeros violines. A la vez que estudiaba los rudimentos de armonía y contrapunto tradicional, se nutría del impresionismo y el jazz. Sobre éste último, Enríquez expresó: "Hay en el jazz una actitud que me encanta: la frescura de la producción y la espontaneidad del músico que faltan en el músico de concierto."

En 1949, a sus 23 años de edad, Manuel Enríquez trae a la luz su *Suite para violín y piano*. Esta consta de 6 movimientos al hilo, conformando un balance envidiable, un recio devenir interno, una fluidez y limpidez incomparables. Claramente apartada de las atmósferas nacionalistas, Enríquez rechaza todo aquello con inteligencia y hasta analogías paradójicas. Siguiendo la tradicional alternancia de los *tempi* propios de la *suite* de cámara, Enríquez entrelaza pequeñas piezas donde se destaca el tratamiento

instrumental del violín y piano respectivamente. Pasajes de diálogo en escritura cromática son presentados haciendo de ésta obra un conjunto de células temáticas de percepción inmediata. De esta manera, Enríquez muestra su increíble capacidad de síntesis. Se puede notar perfectamente como violín y piano tienen material protagónico; el compositor pareciera negociar con sus propios términos, alcanzando un equilibrio sonoro. En la obra hay influencia de Hindemith y Bartok.

---

<sup>3</sup> González, M. A.; Saavedra, L. *Música Mexicana Contemporánea: Entrevista a Manuel Enríquez*. Colección SEP 80, Fondo de Cultura Económica, México, 1982

### 3.3 Análisis de la Obra

La *Suite* para violín y piano de Manuel Enríquez consta de 6 movimientos cortos:

1. *Grave - Andante pesante – Allegro – Largo – Allegro*
2. Despacio con insistencia
3. *Andante*
4. Alegre y gracioso
5. *Lento rubato*
6. *Allegretto*

Julio Estrada en 1984 escribió lo siguiente sobre esta obra:

La *Suite* es una recopilación de seis piezas de carácter vario. Así, la gravedad dramática del tema expuesto por el piano e imitado por los seis acordes del violín será el punto de partida de toda la pieza. Un motivo rítmico dicho con insistencia por el violín se elaborará imitativamente a lo largo de la segunda pieza, de intención un poco dubitativa. La tercera, una canción de cuna, se mece sobre un mismo bajo y sobre el registro agudo, que realzan su suavidad. La gracia y el brillo rítmico de la cuarta pieza equilibran la melancolía ligeramente arrebatada del trozo siguiente, para concluir en un son que cierra la obra en forma brillante.

El término *suite* viene del idioma francés y significa “lo que viene seguido de”, o “sucesión”. En la suite de Enríquez veremos características de la suite tradicional junto a elementos estilísticos de la época. La obra está perfectamente integrada en sí misma, es claramente evidente en el fluir de los *tempi*, las pausas y la rítmica.

#### **1er mov: *Grave - Andante pesante – Allegro – Largo – Allegro***

Esta es la primera de las pequeñas moléculas (frases) de información que Enríquez presenta. Es admirable la capacidad de síntesis del compositor, en dos compases encierra toda el material motivico del brillante primer movimiento.



Imagen 36. Enríquez, M. *Suite para violín y piano*. Cc. 1 – 3.

En la sección del *Andante pesante* los cromatismos se hacen presentes y evidentes. Esto ocurre durante toda la obra, es una de las características del lenguaje utilizado por Enríquez.



Imagen 37. Enríquez, M. *Suite para violín y piano*. Cc. 4 – 5.

Se puede observar claramente, que el piano tiene un papel protagónico y presente durante toda la obra. En el caso del primer movimiento, el piano comparte la misma "carga motivica" que el violín.

Podemos ver la influencia de Stravinski a través de los cambios de tiempo y acentuación que presenta éste movimiento.



Imagen 38. Enríquez, M. *Suite para violín y piano*. Cc. 18 - 19.

## 2do mov: *Despacio con insistencia*

La insistencia en este movimiento se logra a través de la repetición de la misma nota en el modelo rítmico-melódico que se presenta a continuación:



Imagen 39. Enríquez, M. *Suite para violín y piano*. Cc. 1 - 2.

También, la secuencia de negra-corcheas-tresillo de octavo, hará que la tensión se acumule y así lograr la insistencia mediante el *portato* de la mano derecha. Vemos que en diferentes momentos, la voz del piano presenta de igual manera éste modelo.

Hacia la sección media en 4/4, con *rubato*, pareciera una sección en Re bemol Mayor, después para pasa a Re Mayor, apelando por un lado a la politonalidad y otro a los cromatismos, ambas características de esta obra.



Imagen 40. Enríquez, M. *Suite para violín y piano*. Cc. 5 – 6.

En la voz del violín, el compositor juega con los tresillos de cuarto y octavo en 3ras y vuelve a 5/4 para que el piano presente el “modelo insistente”.

Hacia el final, se combina éste modelo con una nota larga, a modo de eco.



Imagen 41. Enríquez, M. *Suite para violín y piano*. Cc. 7 – 8.

### 3er mov: *Andante*

Un característico mecido en 6/8 lleva todo este número. Su motor se encuentra en la mano izquierda del piano con un pedal en Sol. Sin duda, éste es uno de los movimientos más *cantabile* de toda la obra. Su agrupación siempre en 2 lo hace disfrutable y lo asemeja a una canción o en su defecto a un aria.



Imagen 42. Enríquez, M. *Suite para violín y piano*. Cc. 5 – 9.

Un distintivo de éste número será el movimiento paralelo entre las dos voces. Por momentos, pareciera dos voces cantando a dúo, de nuevo apelando a la tradición cantada. De igual manera, podemos observar que el cromatismo no se deja de lado, por el contrario, Enríquez echa mano de este recurso de una manera admirable manifestándolo en las hermosas frases aquí plasmadas.

#### 4to mov: *Alegre y gracioso*

Después de una serie de movimientos *grave*, “insistente” y *cantabile*, llega este 4to movimiento jueguetón. Esto se manifestará de primera instancia en la aparición de notas en *staccato* en ambas voces. Por otra parte, la aparición de dieciseisavos también en ambas voces impulsará las voces hacia adelante.



Imagen 43. Enríquez, M. *Suite para violín y piano*. Cc. 1 – 2.

La forma en que Manuel Enríquez construye sus líneas melódicas es indicio de su formación académica dentro de los rubros tradicionales.

El uso de acentos escritos sobre octavos crea la sensación de una agrupación diferente, característica de lo alegre y gracioso.



Imagen 44. Enríquez, M. *Suite para violín y piano*. Cc. 6 – 8.

El compositor usará un súbito *Lento* para pausar el frenesí causado por los elementos anteriormente mencionados.

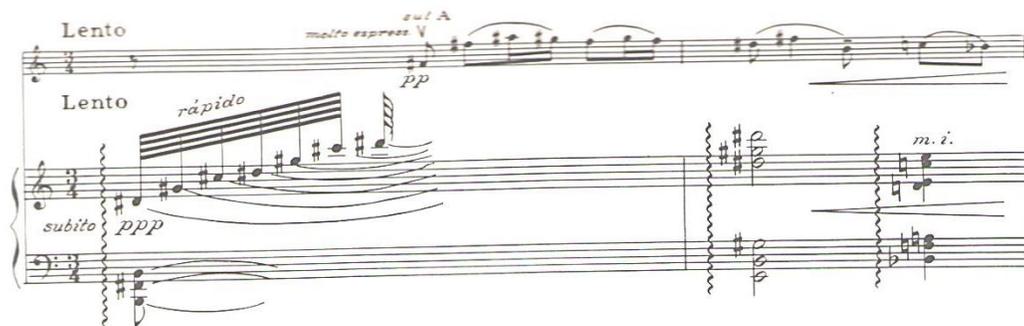


Imagen 45. Enríquez, M. *Suite para violín y piano*. Cc. 17 – 18.

Éste mismo *Largo*, funcionará como un puente hacia la reexposición (Tempo I) donde está presente una peculiar acentuación para las notas con valor de octavo.



Imagen 46. Enríquez, M. *Suite para violín y piano*. Cc. 23 – 25.

### 5to mov: *Lento*

Sin duda el movimiento más corto de la obra. Aquí se puede apreciar la destreza de síntesis del compositor. En terceras, el violín una vez más vuelve a cantar mientras combina la figura de cuarto con punto y dos dieciseisavos como motivo principal y casi único.



Imagen 47. Enríquez, M. *Suite para violín y piano*. Cc. 1 - 3.

Nuevamente, el compositor juega con los cromatismos manifestados en las terceras.

### 6to mov: *Allegretto*

El movimiento de tendencia más nacionalista, descrito así por el mismo compositor. Este es el "son" que cierra el viaje por el cual esta *suite* nos hizo navegar.

Tradicionalmente, éste movimiento se toca *attaca*, a fin de que la introducción con carácter de *cadenza* de éste 6to movimiento funcione como puente para el tan colorido son.

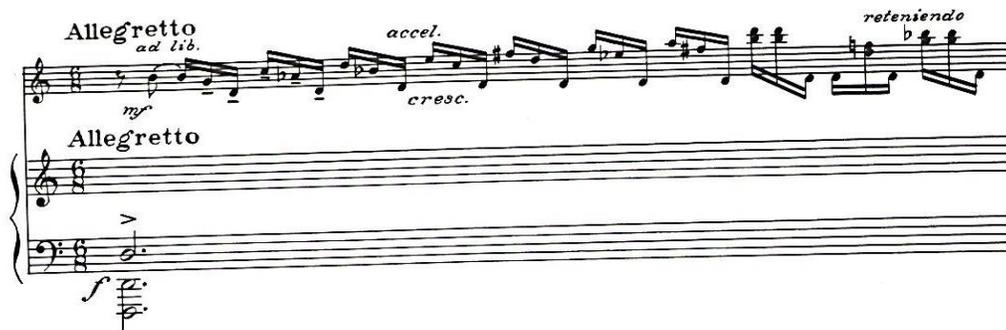
The image shows a musical score for the 6th movement, 'Allegretto', from the Suite for Violin and Piano, Op. 1. The score is written for violin and piano. The violin part is in the upper staff, starting with the tempo marking 'Allegretto ad lib.' and featuring dynamic markings 'mf', 'cresc.', 'accel.', and 'ritenendo'. The piano part is in the lower staff, marked 'Allegretto' and 'f'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music is characterized by a sesquiáltero rhythm, with two eighth notes in the first measure and three in the second.

Imagen 48. Enríquez, M. *Suite para violín y piano*. Cc. 1.

La peculiaridad de este movimiento consiste en la agrupación de los octavos en la voz del piano, en un compás agrupará en 2 y en el siguiente compás en 3. Este acomodo rítmico se le denomina sesquiáltero, muy presente en la música tradicional.

The image shows a musical score for measures 4-7 of the 6th movement, 'Allegretto', from the Suite for Violin and Piano, Op. 1. The score is written for violin and piano. The violin part is in the upper staff, starting with the marking 'arco' and 'a la corda', and featuring a dynamic marking 'p'. The piano part is in the lower staff, marked 'p'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music is characterized by a sesquiáltero rhythm, with two eighth notes in the first measure and three in the second.

Imagen 49. Enríquez, M. *Suite para violín y piano*. Cc. 4 – 7.

Otra característica llamativa y apelativa a lo tradicional o popular es el uso de las síncopas.



Imagen 50. Enríquez, M. *Suite para violín y piano*. Cc. 19 – 22.

De los mejores atractivos de este movimiento, son los pizzicatos en acordes asemejando un simpático “guitarreo”.



Imagen 51. Enríquez, M. *Suite para violín y piano*. Cc. 29 – 31.

La sección media, se repite como se hiciera en cualquier canción con estrofas. En la reexposición, las sextas en la voz del violín sobre el tema principal asemejan a un dueto popular cantado.



Imagen 52. Enríquez, M. *Suite para violín y piano*. Cc. 35 – 37.

El llamativo final, Enríquez extrae el final tradicional del son y hace una parodia de él, poniéndolo sobre cromatismos que resuelven en una consonancia (Sol Mayor).



Imagen 53. Enríquez, M. *Suite para violín y piano*. Cc. 47 – 49.

## 4. Concierto para violín y orquesta en Mi menor Op 64 no. 1

### 4.1 . Felix Jakob Ludwig Mendelssohn-Bartholdy

Fue un pianista, compositor y director alemán de ascendencia judía. Nació en Hamburgo el 3 de febrero de 1806. Segundo hijo de Abraham Mendelssohn y Lea Salomon. Nieto del gran filósofo judío de la época de la Ilustración Moses Mendelssohn. Desde muy pequeño, Felix Mendelssohn mostró capacidad e inclinación por la música, dibujo y pintura. Fue instruido en música y composición desde muy temprana edad. En 1812, la familia Mendelssohn se muda a Berlín, metrópoli alemana intelectual y artística, ambiente de clase alta donde el talento de Felix podría desarrollarse. En ese mismo año, Abraham Mendelssohn, padre de Felix Mendelssohn, bautiza a sus cuatro hijos, convirtiéndose todos al Protestantismo. Su debut al piano lo tiene a la edad de 9 años como alumno de Ludwig Berger. En 1819, Carl Friedrich Zelter, amigo de Goethe y director del *Berliner Singakademie*, empieza la instrucción de Mendelssohn en teoría y composición. Otros maestros e instructores de Mendelssohn fueron el violinista Carl Wilhelm Hennig y el paisajista Johann Gotlob Samuel Rösel. Los logros del talentoso Felix no se limitaron solamente al lado musical, también produjo notables dibujos y poemas. Hacia sus 13 años de edad, el desarrollo de Mendelssohn en cuanto a la composición se da a notar en un incremento del manejo del contrapunto y las formas clásicas, especialmente la forma sonata. En 1821 compone su Sonata para piano en sol menor. Para 1824, comienza a estudiar piano con el famoso pianista Ignaz Moscheles. Un año después, la familia Mendelssohn se muda al 3 de *Leipziger Strasse*. Aquí, con las presentaciones teatrales, lecturas literarias y conciertos dominicales, se convirtió en uno de los salones más importantes en Berlín. En octubre de ese mismo año, inspirado por la poesía de Goethe, Mendelssohn compuso el Octeto para cuerdas Op. 20, con apenas 16 años de edad. En ésta obra, Mendelssohn refleja su madurez individual por primera vez. Ya para 1827, Mendelssohn presentó su famosa Overtura a *Sueño de una Noche de Verano* de W. Shakespeare, la cual se estrenaría en abril de 1827. En 1829, Mendelssohn con 20 años de edad, dirige *La Pasión según San Mateo* de J. S. Bach, primera interpretación desde la muerte del compositor. El concierto se presentó en el *Singakademie* que está sobre *Unter den Linden*, dando lugar a un momento histórico crucial en el avivamiento de las obras de Bach.

Bajo la insistencia de sus padres en viajar al extranjero, el mismo año viaja a Londres por invitación del diplomático Klingemann, el cual junto con Moscheles y su esposa lo

introducirían a la vida social en Londres. Aquí, interpreta su sinfonía Op. 11, su Concierto doble en Mi Mayor para dos pianos (interpretado por Moscheles y Mendelssohn respectivamente) y el Concierto "Emperador" de L. v Beethoven. Después de ésta temporada de conciertos, viaja a Edimburgo (julio, 1829) y es aquí donde las primeras ideas para la Sinfonía Escocesa son generadas. En agosto, viaja a la isla Staffa donde obtendrá su inspiración para su overtura *Die Hebriden* Op. 26. Para diciembre, regresa a Berlin y presenta en escenario su *Liederspiel Die Heimkehr aus der Fremde* para las bodas de plata de sus padres. A inicios de 1830, con 21 años de edad se le ofrece a Mendelssohn un puesto en la Universidad de Berlin, oferta que declinó. Para el invierno de ese año, Mendelssohn visita Italia. En Roma completa *Die Hebriden* y comienza a componer su Sinfonía No. 4. En 1831, visita Nápoles, Pompeii, Florencia, Génova, Milán. Meses después, visita también Suiza. Para 1832, publica su primer libro *Lieder Ohne Worte* (canciones sin palabras).

Los siguientes años presentó obras de su autoría más obras de Haendel y Beethoven en Londres, Düsseldorf y Berlin. Para 1835, Mendelssohn es nombrado el quinto director de la Orquesta de la *Gewandhaus* en Leipzig. En la década que trabajó en Leipzig, se le reconoce por su rescate de algunas obras del siglo XVIII de Bach, Mozart y Beethoven. La novena Sinfonía de Beethoven la llevó al escenario seis veces durante los años que dirigió dicha orquesta.

Mendelssohn contrajo matrimonio con Cécile Jeanrenaud hija de un clérigo protestante francés, el 28 de marzo de 1837, cuando ella tenía 17 años de edad y él 27. Para abril de 1838, Mendelssohn lleva a su familia a visitar Berlin, Cologne y Frankfurt am Main. En 1841, el rey Friedrich Wilhelm IV tenía planes de extenderse en el tema de las artes. Llamó a Mendelssohn ya que, requería de su energía para abrir un Centro de las Artes donde incluirían pintura, escultura y arquitectura aparte de música. Ahí, Mendelssohn no encuentra un campo de actividad como se lo habían prometido. Después de esto, sus actividades se centraron con la Orquesta de la *Gewandhaus*.

En 1843, funda el Conservatorio de Leipzig el cual Mendelssohn consideró necesario levantar. Invita a maestros reconocidos a formar parte, tales como: su querido amigo Ferdinand David, Carl Ferdinand Becker y Clara Schumann. Ya para 1846, estrena su reconocido Oratorio *Elias*, escrito para el Festival de Birmingham. En 1844, la muerte de Fanny, su hermana, devastó al compositor. Su cuarteto para cuerdas en fa menor Op. 80, fue compuesto como "un réquiem para Fanny". Para septiembre de ese año regresa a Leipzig con salud quebrantada. Muere en octubre de 1847 en Leipzig, a los 38 años de edad a causa de un infarto. Su cuerpo descansa junto al de su hermana Fanny en el Cementerio Trinity en Berlin, Alemania.

**Listado de sus obras más relevantes:**

**ORATORIOS Y CANTATAS.** *Magnificat*, 1822; *Te Deum*, 1822; *Tag für Tag sei Gott gepriesen*, 1820; *Die deutsche liturgie*, 1846; *Begrüßung "Humboldt Cantata"*, 1828; *Die erste Walpurgisnacht*, 1832; *Elias*, 1846.

**ORQUESTAL.** Sinfonía no. 3 para Cuerdas, 1821; Sinfonía no. 4 para cuerdas, 1821; Concierto para violín y orquesta de cuerdas en re menor, 1822; Concierto para piano y orquesta de cuerdas, 1822; *Ein Sommernachtstraum*, 1826; *Die Hebriden*, 1832; Concierto para piano no. 1, 1831; Sinfonía no. 4 "La Italiana", 1833; Overtura *Die schöne Melusine*, 1833.

**MÚSICA DE CÁMARA.** Cuarteto de cuerdas no. 1 en Mi♭ Mayor Op. 12, 1829; Cuarteto de cuerdas no. 2 en La Mayor Op. 13, 1827; Cuarteto de cuerdas no. 3 en Re Mayor Op. 44 no. 1, 1838; Cuarteto de cuerdas no. 4 en mi menor Op. 44 no. 2, 1837; Cuarteto de cuerdas no. 5 en Mi♭ Mayor Op.44 no.3, 1838; Cuarteto de cuerdas no.6 en fa menor Op. 80, 1847; 4 piezas para Cuarteto de cuerdas Op. 81, 1843 - 47; Octeto para cuerdas en Mi♭ Mayor Op. 20, 1830; Trío con piano no. 1 en re menor Op. 49, 1839; Trío con piano no. 2 en do menor Op. 66, 1845.

**PIANO SOLO.** Fantasia "*The Last Rose of Summer*", 1827; Sonata Sib, 1827; Ocho ciclos de *Lieder Ohne Worte*, 1829 - 45.

## 4.2. Historia de la obra

El 30 de julio de 1838, en una carta Mendelssohn le menciona a su buen amigo y virtuoso del violín Ferdinand David estas palabras: "Me gustaría escribir un concierto de violín para ti el próximo invierno, uno en mi menor que da vueltas en mi cabeza, cuyo inicio no me deja en paz. ". En la misma carta Mendelssohn expresa: "con cada obra nueva que escribo, voy teniendo éxito en escribir exactamente lo que está en mi corazón, además, es la única regla correcta que conozco. Y si no alcanzo la popularidad, no trataré de obtenerla, no iré tras ella ".

El Concierto para violín y orquesta en Mi menor es sin duda, de las obras más populares de Felix Mendelssohn. Siendo él mismo un violinista habilidoso, pidió la supervisión exhaustiva de su buen amigo Ferdinand David (1810 - 1873). David era en ese tiempo concertino de la Orquesta de la *Gewandhaus* (nombrado por el mismo Mendelssohn) y encargado del departamento de violín en el recién inaugurado Conservatorio de Leipzig. 6 años tardó Mendelssohn en terminar este concierto. Todo este tiempo, estuvo bajo la supervisión por carta del mismo Ferdinand David, quien se convirtió en su consejero técnico (esto manifiesta el respeto que Mendelssohn tenía por David).

### El Concierto como forma musical

La palabra concierto probablemente venga del latín *concertare*, que significa "contender, disputar, debatir" y también "trabajar en conjunto con alguien". El significado italiano de *concertare* fue "arreglar, ponerse de acuerdo, reunirse". Ambos fueron utilizados en el curso del desarrollo del Concierto como forma musical.

El Concierto (*Concerto, Concert, Konzert*) es una obra musical de carácter instrumental que mantiene contraste entre un ensamble orquestal pequeño o un instrumento solo y una orquesta u orquesta reducida. El concierto solista junto con el concierto *grosso*, comparten muchas características. El concierto *grosso* consiste en un grupo de solistas que se opone al grupo que configura el grueso de los instrumentistas (*concerto grosso, tutti, ripieno*). Los solistas conducen al *tutti* quien se calla en las partes solistas. Ésta alternancia entre solista y orquesta es también notable en el concierto clásico cuya estructura es tradicionalmente de tres movimientos (rápido-lento-rápido). Los movimientos extremos presentan un *ritornello* (reexposición). Todas éstas características aquí mencionadas, le fueron heredadas a los conciertos escritos de la posteridad. Mozart

fue quién le dio una forma más definió así el concierto como forma: tres movimientos con tres diferentes caracteres y una gama amplia de posibilidades para el solista. Más adelante, Beethoven ambicionó un papel más protagónico, a nivel del discurso musical del solista. Los conciertos tardíos de Mozart ya mostraban un camino abierto para lo que Beethoven plasmó en sus obras. El primer movimiento tradicionalmente en forma *sonata*, el movimiento central de índole *cantabile* y el movimiento final virtuoso y juguetón en forma de *rondó*. El Romanticismo experimentó otro factor distintivo de la época: el enlace entre movimientos (*attacca*).

### **La evolución de los conciertos para violín de la época**

El Concierto para violín de Mendelssohn sucedió al gran concierto para violín de Beethoven escrito en 1806, y precedió a los conciertos de Brahms y Tchaikovsky. Así, formó parte de los conciertos prominentes de violín de su época.

Los primeros conciertos para violín del Romanticismo fueron escritos por Pierre Rode (1774 - 1830), Rodolphe Kreutzer (1766 - 1831) y Giovanni Battista Viotti (1755 - 1824). Sin embargo, la colección de 15 conciertos para violín de Ludwig Spohr (1784 - 1859) compuestos entre 1802 y 1844 fueron las obras que más influenciaron la primera mitad del siglo. Se caracterizan por idiomáticamente ejemplares. Claramente Spohr manifiesta la influencia Beethoveniana al combinar la narrativa operística con la sinfónica. Los conciertos virtuosos encontraron su punto culminante con el ciclo de 6 conciertos que Paganini escribió entre 1815 y 1830. Paganini extendió registro de uso de las cuerdas Sol y Re, armónicos sencillos y dobles, *pizzicato* en la mano izquierda y cuerdas dobles. Su ejemplo fue precedido por figuras como Charles de Bériot (1802 - 1870) con su ciclo de 10 conciertos y su pupilo, Henri Vieuxtemps (1820 - 1881) con su aportación de 7 magníficos conciertos. Más tarde, el concierto virtuoso encontró su realización más elegante en manos de Henryk Wieniawski (1835 - 1880) quien escribió 2 grandiosos conciertos: el primero, Op. 14 en Fa sostenido menor (1853) y el segundo, Op. 22 en Re menor (1862). Este segundo fue altamente influenciado por el Concierto no. 5 de Vieuxtemps (1861).

### **La influencia e innovación que presentó el Concierto para violín de Mendelssohn**

Sin duda, el concierto de Mendelssohn es el más distintivo de la mitad del siglo XIX. Mendelssohn logró reconciliar el papel virtuoso y la seriedad del compromiso compositivo. Vinculó tres movimientos como en un todo, desplazó la *cadenza* poniéndola antes para abrir espacio a la reexposición. Este compositor demostró

ejemplarmente cómo utilizar al instrumento solista para proponer ideas musicales. El efecto era dejar usar a la orquesta no nada más como fondo sonoro sino también como cuadro sonoro dramático para el instrumentos solo; el cual asumiría un papel dominante dentro de la forma.

Este concierto eclipsó a dignos contemporáneos como el mismo Ferdinand David (1810-1873) y Ferdinand Ries (1784-1838). Los conciertos más importantes que sucedieron al concierto de Mendelssohn fueron dos; ambos en Re Mayor y terminados en 1878; el de Brahms Op. 77, y el de Tchaikovsky Op. 35. Estas dos obras redefinieron y extendieron para siempre la técnica del violín.

Una particularidad que caracterizó los conciertos del siglo XVIII fue el uso de la *cadenza*. Comúnmente puesta antes del cierre del primer movimiento, antes de que la orquesta haga una pausa sobre un acorde de dominante o un 6/4. Las *cadenzas* también podían aparecer en el tercero o último movimiento. Esto ciertamente ofrecía al solista una oportunidad de improvisar con material temático del movimiento al que antecedió. En el siglo XIX, los compositores comenzaron a escribir sus *cadenzas*. Esto prueba claramente la separación de funciones como profesión entre compositores e intérpretes. Algunos virtuosos que también eran compositores (como era el caso de Joachim y Auer) escribirían *cadenzas* "standard" para conciertos importantes como Brahms o Beethoven.

En muchos conciertos del siglo XIX, la *cadenza* aparecía de manera integral con el movimiento haciéndola más funcional, incluso en ocasiones funcionando como pasaje de transición.

El que Mendelssohn haya puesto su *cadenza* escrita antes de la reexposición hace de este concierto innovador para su época y para el repertorio violinístico. Mendelssohn deja de lado el *tutti* orquestal para la introducción en cambio, usa al violín sólo para exponer el tema y además para preparar la reexposición y la coda.

### 4.3. Análisis de la obra

El Concierto para violín y orquesta en Mi menor Op. 64 de Mendelssohn tiene 3 movimientos (*attaca*): *Allegro molto appassionato* – *Andante*, *Allegretto non Troppo* – *Allegro molto vivace*.

#### 1er movimiento: *Allegro molto appassionato*

Apelando a la tradición, éste primer movimiento está escrito en forma *allegro – sonata*. Aquí una tabla con la estructura de la obra:

Exposición		Desarrollo			Reexposición			
Exposición I - Solista	Exposición II - Orquesta	Pasajes cromáticos	Pasaje <i>cantabile</i>	Cadenza <i>ad libitum</i>	Reexposición I - Orquesta	Pasaje <i>cantabile</i>	Reexposición II – Solista	Coda Presto
Tónica	Tónica	Progresiones	Re M	Tónica e inflexiones	Tónica	Mi M	Tónica	Tónica
1 - 130		131 - 335			335 - 528			

**Orquestación:** 2 Fl, 2 Ob, 2 Cl en La, 2 Fg, 2 Hr, 2 Tr, Tmb, Quinteto de cuerdas.

## Exposición

El tan conocido tema en mi menor (mencionado a Ferdinand David por carta), siempre en anacrusa y presentado por el solista, una de las innovaciones presentadas por Mendelssohn:

FELIX MENDELSSOHN - BARTHOLDY, Op. 64

Allegro, molto appassionato

Solo

*p*

*cresc.*

The image shows a musical score for the first 24 measures of the Violin Concerto in E minor, Op. 64, by Felix Mendelssohn and Bartholdy. It features three staves: two for the Violin (top and middle) and one for the Piano (bottom). The tempo is 'Allegro, molto appassionato'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'Solo', 'p' (piano), and 'cresc.' (crescendo). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Imagen 54. Mendelssohn, F. *Concierto para violín y orquesta Op. 64. Cc. 1 – 24.*

La orquesta, con acompañamiento en octavos logra formar la atmósfera adecuada para la exposición del tema.

Edited by  
by LEOPOLD AUER

FELIX MENDELSSOHN - BARTHOLDY, Op. 64

Allegro, molto appassionato

Violin

Piano

*p*

The image shows a musical score for the first 5 measures of the Violin Concerto in E minor, Op. 64, by Felix Mendelssohn and Bartholdy. It features two staves: Violin (top) and Piano (bottom). The tempo is 'Allegro, molto appassionato'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p' (piano). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Imagen 55. Mendelssohn, F. *Concierto para violín y orquesta Op. 64. Cc. 1 – 5.*

Todas las frases tienen un común denominador: todas o casi todas son anacrúsicas. Es sencillo oír las, saltan al oído entre la textura musical. Las primeras líneas de este concierto, la orquesta funciona a través de un acompañamiento necesario y sencillo para que el solista pueda presentar el tema a cabalidad. Una vez logrado esto, la orquesta explota en un júbilo sin igual repitiendo en *forte* el tema, expresándose extensamente por

la variación que presenta. Mendelssohn se caracteriza por utilizar estos momentos grandilocuentes como puentes para un nuevo episodio, algo nuevo que se dirá. De esta manera prepara el oído de la audiencia para el contraste que escuchará.



Imagen 56. Mendelssohn, F. *Concierto para violín y orquesta Op. 64*. Cc. 47 – 52.

Lo que sucede después de este *tutti* orquestal son los pasajes cromáticos distintivos en este concierto que seguramente hacen honor a sus antepasados con las notas de adorno presentadas en los arpeggios.



Imagen 57. Mendelssohn, F. *Concierto para violín y orquesta Op. 64*. Cc. 121 – 126.

Los arpeggios siguientes es donde el violín solista logra exponer su destreza técnica y expresiva. Es evidente que nunca cesa de expresarse, deja bien claro dónde está, quién es y hacia dónde va. En octavos y tresillos, en dobles cuerdas o ligaduras, el motor del concierto no se apaga, por el contrario, parecería que no se podría estar tranquilo y muestra su inquietud mediante las progresiones armónicas. Hasta el compás 121, la cuerda toca notas largas para allanar así el terreno para el próximo Sol Mayor y su bellissimo pasaje *cantabile quasi* un coral.

## Desarrollo

En la sección media encontraremos el pasaje *cantabile* en Sol Mayor expuesto primero por las maderas (flautas y clarinetes) con acompañamiento pedal en cuerda Sol del violín solo. Aquí se presenta una oportunidad para el solista de mostrar su capacidad técnica a la hora de frasear una cuerda al aire. El fraseo claramente debe soportar lo que las maderas van construyendo. Es llamativo lo que el violín solo hace, tomando el papel de un corno francés, un fagot o la sección de violoncellos y contrabajos.



Imagen 58. *Concierto para violín y orquesta Op. 64. Cc. 127 – 143.*

Con el pasaje *cantabile* anterior, el compositor da al oyente un descanso antes de ir al pasaje virtuoso ejecutado por el violín solo. Arpeggios subiendo y bajando en tresillos, mostrando un rango extenso del violín. La orquesta por su parte, susurra e insinúa el tema principal en diferentes voces. Sin duda hay dos voces en el mismo plano en ésta sección:



Imagen 59. Mendelssohn, F. *Concierto para violín y orquesta Op. 64. Cc. 176 – 180.*

La alternancia entre solista y orquesta, herencia del clasicismo, está presente en este concierto sin excepción.



Imagen 60. Mendelssohn, F. *Concierto para violín y orquesta Op. 64*. Cc. 214 – 221.

Y más tarde, ésta alternancia se presenta en el pasaje de transición que nos llevará al punto menos activo de todo el movimiento. Momento de tranquilidad antes de llevarnos de la mano a la cadenza, el mismo solista prepara su propio espacio en la medida en que vaya ejecutando las frases.



Imagen 61. Mendelssohn, F. *Concierto para violín y orquesta Op. 64*. Cc. 280 – 289.

### **Cadenza**

La *cadenza ad libitum* (escrita por Mendelssohn, auxiliado por David), está conformada en tres partes: Sección de tresillos en 3 cuerdas y arpegios en 16avos, trinos y acordes y arpegios por todas las cuerdas. Ésta última sección invitará a la orquesta a reexponer el tema en mi menor, mientras lo que era protagónico en la *cadenza*, se convertirá en

acompañamiento del tema expuesto ahora por la orquesta. De esta manera, la cadenza juega el papel también de pasaje de transición y da lugar a la reexposición.



Imagen 62. Mendelssohn, F. *Concierto para violín y orquesta Op. 64*. Cc. 333 – 335.

### Reexposición

La orquesta tiene la responsabilidad de presentar los tres temas principales. Uno seguido del otro con un pasaje de transición ejecutado por el violín, pasaje que define la tonalidad de Mi Mayor. El pasaje *cantabile* logra una brillantez y claridad ya que es presentado en una tonalidad de la región de tónica. Todas son claras remembranzas de los ya presentado, y al exponerlo una vez más se entiende la insistencia de dejarlo muy claro.

### Coda

*Presto*, el pasaje en octavos acelerando hacia el final del movimiento, mientras la orquesta alterna ecos temáticos, los cuales cada vez se van haciendo más pequeños. Con esto logra el *presto* apresurar el final y adelgazar la gama de sonidos.



Imagen 63. Mendelssohn, F. *Concierto para violín y orquesta Op. 64*. Cc. 519 – 528

**Tabla de elementos idiomáticos y de innovación**

<b>Exposición</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Tresillos en cromáticos/progresivos</li> <li>- Octavas sobre un acorde disminuido</li> <li>- Golpes de arco alternados</li> <li>- Arpegios desafiantes para la mano izquierda</li> <li>- Tresillos progresivos en dobles cuerdas</li> <li>- Rango extenso de notas</li> <li>- Pedal en cuerda Sol como acompañamiento</li> <li>- Ligaduras amplias desafiando a la buena distribución del arco (técnica mano derecha)</li> <li>- Tremolos</li> </ul>
<b>Desarrollo</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Tresillos cromáticos y/o en progresión</li> <li>- Arpegios ligados</li> <li>- Cromatismos</li> </ul> <p>En la orquesta:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Trinos</li> <li>- Tremolos</li> <li>- <i>Pizzicato</i></li> </ul> <p><i>Cadenza:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Cruce de cuerdas con arpegios y ligaduras</li> <li>- Trinos</li> <li>- Acordes</li> <li>- <i>Ricochet</i></li> </ul>
<b>Reexposición</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Desafío expresivo en el pasaje <i>cantabile</i></li> <li>- Tresillos cromáticos/progresivos</li> <li>- Posiciones altas en cuerda Sol</li> <li>- Octavas cromáticas</li> <li>- Pasaje virtuoso en <i>presto</i></li> </ul>

## 5. Polonaise Brillante en Re Mayor, Op. 4 no. 1

### 5.1. Henryk Wieniawski

Fue un compositor y violinista prominente de origen polaco. Nació el 10 de julio de 1835 en Lublin. Hijo de Tadeusz Wieniawski (reconocido filósofo y médico cirujano) y Regina Wolff (pianista). Henryk Wieniawski destacó desde muy temprana edad con su excepcional talento. Fue descubierto por uno de sus primeros maestros, Jan Hornziel. En otoño de 1843 (a los 8 años de edad), presentó una brillante audición para el Conservatorio de París. Fue admitido bajo la cátedra del maestro J. Clavel y más tarde con Lambert Massart. Para 1848, ofreció una serie de cinco conciertos en St. Petersburgo acompañado al piano por su hermano Józef. Ahí, se ganó el respeto del reconocido violinista Henri Vieuxtemps. Reingresa al Conservatorio de París en 1849 a fin de estudiar armonía y extender su técnica de composición. Entre 1851 y 1853 realizó una gira en Rusia que sumaron más de 200 conciertos presentados acompañados por su hermano. También, para 1853 ya había compuesto y publicado la *Polonaise* no. 1, el *Souvenir de Moscou*, varias *Mazurkas*, *L'école moderne* y su Concierto para violín no. 1 en Fa sostenido menor. Su fama empezó a crecer tras sus presentaciones en la Gewandhaus de Leipzig (1853), en París junto a Anton Rubinstein (1858) y en Londres en cuarteto con Heinrich Wilhelm Ernst, Joseph Joachim y Alfredo Piatti (1859). Contrajo matrimonio con Isabella Hampton en 1860 a quien le dedicó su famosa obra *Légende* Op. 17. Anton Rubinstein invita a Wieniawski a St. Petersburgo donde funciona como solista, director de orquesta y primer violín del cuarteto de cuerdas de la Sociedad de Música Rusa. Por lo tanto de 1860 a 1872, Wieniawski contribuyó e influyó el crecimiento de la Escuela Rusa del violín. Los años en Rusia contribuyeron a su crecimiento de como compositor e intérprete. En estos años escribe los *Etudes – Caprices* Op. 18, la *Polonaise Brillante* Op. 21 y el excelente Concierto no. 2 Op. 22 en Re menor. Para 1872, realizó una gira de dos años por Estados Unidos donde presentó 215 conciertos con Rubinstein. En 1875, aceptó la oferta de tomar el lugar de Henri Vieuxtemps como profesor de violín en el Conservatorio de Bruselas, puesto que ocupó hasta 1877. Mientras tanto siguió ofreciendo conciertos intensivamente haciendo una gira por Alemania, convirtiéndose así en competencia inmediata de Pablo de Sarasate. Aunque su salud comenzaba a deteriorarse debido a problemas cardíacos, en 1878 participó en varios conciertos invitado por Nikolay Rubinstein en París. En noviembre del mismo año, colapsó mientras daba un concierto en Berlín. Joseph Joachim, que se encontraba entre la audiencia acudió rápidamente tras bambalinas. Unos minutos después, regresó con el violín de Wieniawski

en las manos y dirigiéndose a la audiencia expresó: "como no puedo tocar el maravilloso concierto de mi amigo, tocaré para ustedes la *Ciaccona* de Bach." Tras la imponente interpretación de Joachim, apareció Wieniawski un poco recuperado y abrazó a su colega en escenario. A pesar de este episodio, continuó su gira en Rusia por su necesidad económica presente. Otro incidente ocurrió mientras presentaba la Sonata "Kreutzer" en diciembre del mismo año en Moscú. Tuvo que para tras el primer movimiento y después de la pausa, regresó para terminar magníficamente su interpretación. Wieniawski no quiso rendirse tras su condición de salud tan debilitada y en enero del siguiente año ofreció conciertos en Helsinki donde la audiencia experimentó el contraste de un artista sufriendo y la belleza de su música. En varias ciudades al sur de Rusia, Wieniawski pasó los siguientes meses alternándose entre periodos de conciertos y periodos en cama debido a su condición cardíaca. Algunos de los amigos de Wieniawski, al enterarse de su condición organizaron conciertos de beneficencia con el fin de auxiliarlo económicamente. Las últimas semanas de su vida, fue acogido por Nadyezhda von Meck, patrocinadora de las artes. Cuando Wieniawski comenzó a dar signos de mejora, se le vino una crisis y falleció el 31 de marzo de 1880 en Moscú.

Henryk Wieniawski fue un prominente virtuoso del violín después de Paganini. Leopold Auer, su sucesor, expresó de él: "Wieniawski fue sin duda un violinista totalmente diferente a cualquier violinista de su generación. Desde su muerte no habido alguien que se le parezca". La técnica de arco de Wieniawski no era convencional para su época. Su codo derecho lo mantenía en alto y presionaba el arco con el dedo índice arriba de la segunda falange. Esto producía un staccato arco arriba fenomenal. Algunos violinistas, particularmente de la Escuela Rusa, adoptaron este método. Como compositor, Wieniawski combinó en sus obras las técnicas avanzadas de Paganini, tendencias del Romanticismo, junto con colores eslavos. Su nacionalismo polaco es evidente en sus mazurkas y polonesas. El Concurso Internacional de violín que lleva su nombre se realiza cada cinco años desde 1952.

**Listado de sus obras más relevantes:**

Para violín y piano (a menos que se indique lo contrario): *Grand caprice fantastique* (1847); *Allegro de sonate* (1848); *Polonaise* no. 1 en Re Mayor [vn, full orch] (1853); *Adagio élégiaque* (1853), *Souvenir de Moscou* (1853); *Capriccio – Valse* (1854); *L 'école moderne, 10 études* [vn solo] (1854); *Dos Mazurkas* Op. 12(1853); *Concierto para violín y orquesta* no. 1 en Fa sostenido menor (1853); *Scherzo – Tarantella* (1856); *Légende* [vn, full orch] (1860); *Etudes – Caprices* [vn, vn 2 acc] (1863); *Dos Mazurkas* Op. 19 (1870); *Fantaisie brillante* sobre temas del Fausto de Gounod [vn, full orch] (1868); *Polonaise brillante* no. 2 [vn, full orch] (1870); *Concierto para violín y orquesta* no. 2 en re menor (1870).

## 5.2. Historia de la obra

La *Polonaise de Concert* Op. 4 es la primera de dos polonesas existentes en el catálogo de obras de Henryk Wieniawski. Inspirada y dedicada a Karol Josef Lipinski (1790 - 1862), violinista virtuoso autodidacta de origen polaco. Dentro de su interminable búsqueda por mejorar técnicamente, Lipinski viaja a Italia atraído por la fama de Paganini. Ahí, conoce a Paganini de cerca y recibe invaluable consejos del mismo. Su progreso fue tan notable que varias veces se presentó a dúo con el gran Paganini. Lipinski era admirado por sus interpretaciones de las obras de Bach. Fue en el otoño de 1848, mientras Wieniawski y su familia se encontraban en Dresden, que Wieniawski conoció a Lipinski quien era el concertino de la orquesta de la corte. A través de este gran virtuoso, Wieniawski conoció los modelos interpretativos de los grandes maestros del violín como Giuseppe Tartini. También, Wieniawski absorbió el estilo de Paganini, el carisma desbordado que mostraba en escenario. Wieniawski tocó en el cuarteto de cuerdas de Lipinski, aprendió el *Concerto militaire* el cual interpretó varias veces acompañado por su hermano Józef. A este concierto, Wieniawski le escribió una *cadenza*.

Es muy probable que para 1848, Henryk Wieniawski con tan solo 13 años empezó a escribir sus primeros bocetos de esta polonesa. Para ese entonces, Wieniawski no había aprendido los principios de contrapunto y armonía. Para 1950, su hermano Józef y el estarían presentando sus exámenes finales de composición en el Conservatorio de París. Edmund Grabkowski (periodista e investigador especialista en la vida de Wieniawski) escribió que durante este periodo esta Polonesa en Re Mayor tomó su forma final. Aun así, Grabkowski fechó la obra con el año 1852 junto con las otras obras, mismo año en que los hermanos Wieniawski estaban de gira por Rusia.

La versión que conocemos hoy se publicó por primera vez en el año de 1853 junto con el *Souvenir de Moscou* Op. 6, algunas mazurkas, *L'école Moderne* y el concierto para Violín no. 1 en Fa sostenido. La obra fue publicada en Alemania con el nombre de *Polonaise de Concert* en Re Mayor Op. 4 para violín con acompañamiento de piano u orquesta. Cuando la obra se publicó de nuevo en París (1858), el título se le cambió a *Polonaise Brillante*. Las ediciones Urtext mantienen la primera edición y los cambios en la versión de París los agrega como notas de pie de página.

Como ya mencionamos, la polonesa se puede interpretar en estas dos versiones: con acompañamiento de piano y con acompañamiento de orquesta. Durante esta época, Wieniawski compuso su *Adagio élégiaque* Op. 5 el cual el mismo compositor

recomendaba tocar antes de la *Polonaise*. Ambas obras fueron estrenadas en marzo de 1853 en una de las series de nueve conciertos presentados en Vienna. Para 1856, Wieniawski dedicó ambas obras al Rey Guillermo III de Holanda, y presentó las dos obras en Amsterdam el 18 de marzo de ese mismo año. Esta versión dedicada es la única partitura en manuscrito junto con el *Adagio élégiaque* Op. 5.

Esta polonesa representa la etapa temprana de composición de Wieniawski. Aquí muestra su independencia y madurez, al mismo tiempo que manifiesta una combinación de un toque nacionalista con el ímpetu que una polonesa trae, un espíritu heroico cargado de virtuosismo contrastado con el drama lírico. En el *Neue Wiener Musikzeitung* (nuevo periódico semanal vienés) no. 10 correspondiente al 10 de marzo de 1853, apareció una reseña sobre uno de los dos conciertos ofrecidos por Wieniawski en el *Musikvereinsaal* en Vienna. El autor de dicha reseña escribió sobre Wieniawski: "Tiene un sonido grande, guía el arco de una manera ligera y decidida. Es excelente en su manejo sobre el diapasón. Sus composiciones están llenas de fuego y creatividad. En el primer concierto, interpretó sus propias composiciones *Adagio élégiaque*, *Polonaise di bravura*, y *Souvenir de Moscou*. Estas obras son muestra del talento de este joven artista en términos de ingenio, brillo e individualidad. Ambas son unas flores de sonido frescas y originales." En la primera publicación de la *Polonaise de concert en ré majeur*, el compositor escribió al pie de página: "En exécutant cette Polonaise en public il serait bon de prendre pour Introduction l'Adagio élégiaque op. 5" ("Al tocar esta polonesa en público, sería muy bueno que se introdujera con el *Adagio élégiaque* Op. 5").

### La polonesa como forma

*Polonaise* (del francés), es una danza señorial polaca. También, este término fue utilizado para la pieza musical caracterizada por el uso del siguiente motivo rítmico:



Imagen 64. Motivo rítmico distintivo perteneciente a la polonesa.

Las polonesas hasta la fecha son utilizadas en ceremonias y festividades, especialmente en bodas. Las melodías para estas danzas son particularmente construidas con frases

metacrúscas cortas y en 3. Hacia la sección media casi siempre tiene dos pentagramas con barras de repetición.

Hacia el siglo XVIII esta danza se consolida como *polonaise* y es reconocida como tal a partir de 1772 cuando Joseph Sychra publica su colección de 62 polonesas. Estas también presentan el motivo rítmico representativo de la polonesa clásica. Estas colecciones también tienen polonesas en tonalidades menores, llamadas "galantino", "galanterie polone" o "lente". Algunas de ellas tienen una sección en *trio*, característico de las polonesas contemporáneas.

El cambio que se dio en las polonesas de vocal a instrumental, trajo consigo ciertas modificaciones, particularmente de carácter melódico. Es decir, los instrumentos cuentan con un amplio rango de sonidos y más movilidad que las voces lo que daría como resultado obras más elaboradas. Hacia el final del siglo XIII, la repetición del tema principal en la dominante fue reemplazado con otro tema contrastante y más tarde con un *trio* de dos secciones. La forma *rondó* también fue utilizada. Ejemplo de esto es la "polonaise en rondeau" de la Sonata en Re Mayor K 284 de Mozart y el "rondó alla polacca" en el Triple Concierto para piano, violín y cello Op. 56 de Beethoven. La *polonaise* para piano fue desarrollada mayormente por dos de los maestros de Chopin, Wocjciech Zywny y Józef Elsner, "padre de la música polaca". W. F. Bach, Weber y Schubert, por mencionar algunos, fueron promotores de esta danza como forma. Por otro lado, el nombre de Chopin al día de hoy, se le asocia directamente con la polonesa como forma. Chopin llevó la polonesa a su máximo desarrollo, convirtiéndola en un símbolo nacionalista musical para el pueblo polaco. El éxito de las polonesas reside en el interés y crecido entusiasmo por las cosas polacas en el oeste de Europa alrededor de los 1830. Esto contribuyó a la popularidad de estas danzas en los salones de baile y salas de concierto.

El final cadencial característico de las polonesas es el siguiente:



Imagen 65. Final cadencial de la polonaise.

Chopin lo explota evidentemente en su polonesa en La Mayor, Op. 40. No. 1, y el segundo tema es posiblemente el mejor ejemplo del típico motivo rítmico marcial ya antes mencionado.

Rusia al ser vecino contiguo de Polonia, rápidamente adoptó la polonaise y se hizo una danza popular entre la gente del campo y como forma musical. Varios compositores rusos fueron atraídos por esta danza, entre ellos Mussorgski y el mismo Tchaikovski.

### 5.3. Análisis de la obra

La *Polonaise de Concert* Op. 4 en Re mayor está escrita en forma *Rondó*. Tiene un estribillo intercalado con las diferentes partes de la obra. Aquí una tabla de su estructura:

Estructura	Compases	Tonalidades
<b>II: A :II</b>	1 – 12	La 7, Re M, Mi m, La 7, Re M
<b>B</b>	13 - 22	Si m, Mi m, Si m, Fa # M, Fa # 7, Si m, Mi m, Re M , Si m, sol # dis
<b>A</b>	23 - 30	La 7, Re M, Mi m, La 7, Re M, La, La 7, sol # dis, La 7, Re M
<b>A´</b>	31 - 54	La 7, Re M, Sol M, Sol # 7, Do # M, Sol # 7, Fa # M, Re M, Si m
<b>C</b>	55 - 86	Si m, Fa # M, Si 7 dis, Do # m, fa # m, Si m, Mi 7, Fa # 7, si m, Sol # 7, Mi 7 dis, Fa # M, Sol M, Sol # 7 dis
<b>A</b>	87 - 94	La 7, Re M, mi m, La 7, Re M, La 7, Sol # dis, Re M, La 7
<b>D</b>	95 - 110	Re M, Si 7, Mi m, La 7, Re M, Si 7, Mi m, La 7
<b>E</b>	111 - 127	Si b M, Fa 7, Si b M, Fa 7, La b M, Si b M, Re 7, Sol m, La 7, Re m, Mi 7, Sol # 7 dis, Re M, La M, Re m, Si 7
<b>A</b>	128 - 133	La 7, Re M, Si 7, Mi m, La 7, Re M, Si M, Mi m, Re 7, Re M
<b>CODA</b>	134 - 149	Re M, Si 7, La m, La 7, La 7, Re M, Fa # M, Sol # 7 dis, La 7, Re M, La # 7 dis, Si M, La 7, Re M

La *Polonaise* presenta su estribillo que contiene intervalos amplios para la voz del violín, lo que lo hace un reto para la mano derecha y consigue ser de enorme atracción para los oyentes.

VIOLON. V. Henri Wieniawski, Op.4.

Allegro maestoso.

A

Imagen 66. Wieniawski, H. Polonaise de Concert Op. 4. Cc. 5 – 12.

Wieniawski usa tres motivos rítmicos principales en su obra. Uno es el que ya mencionamos como característico de la Polonesa como forma, utilizado constantemente en la voz del piano. La función de éste será de mantener caminando la obra, como un motor incansable.

A

Imagen 67. Wieniawski, H. Polonaise de Concert Op. 4. Cc. 13 – 15.

El segundo motivo que Wieniawski explota es el principio del estribillo que propone el violín y el piano imita en su gran solo.

VIOLON. V. Henri Wieniawski, Op.4.

Allegro maestoso.

A

Imagen 68. Wieniawski, H. Polonaise de Concert Op. 4. Cc. 1- 7.

Recordemos que Józef Wieniawski era quien tocaba el piano con Henryk al violín durante sus giras. La *Polonaise de Concert* también representaba una oportunidad para Józef de exponer este siguiente solo con brillantez y limpieza de ejecución.



Imagen 69. Wieniawski, H. *Polonaise de Concert Op. 4*. Cc. 31 – 34.

Las obras de Henryk Wieniawski se caracterizan por usar un lenguaje explosivo y virtuoso para el violín. Wieniawski usa diferentes herramientas para lograr lo anterior. En una misma línea se puede encontrar acordes en todas las cuerdas, *pizzicato* y *ricochet* en terceras.

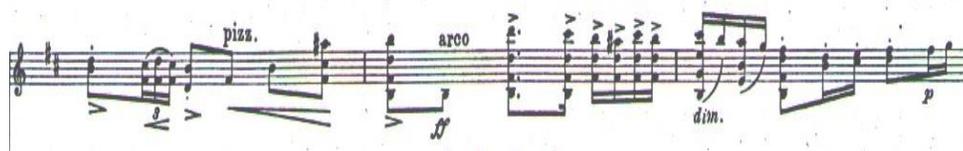


Imagen 70. Wieniawski, H. *Polonaise de Concert Op. 4*. Cc. 16 – 18.

Un pasaje en la cuerda sol en posiciones altas se hace presente en ésta obra. Con esto, logra el dramático contraste con el estribillo. Notemos que junto a ésta frase, el piano sigue acompañando con el característico motivo rítmico de la polonesa.



Imagen 71. Wieniawski, H. *Polonaise de Concert Op. 4*. Cc. 58 – 63.

Los intervallos grandes en ésta obra presentan todo un reto para el ejecutante y un atractivo para el oyente. Todavía más, si estos intervallos se presentan en octavas mientras el piano hace tremolos simulando un redoble de timbal aumentando así la tensión en el momento.



Imagen 72. Wieniawski, H. Polonaise de Concert Op. 4. Cc. 75 – 80.

La tercera presentación del estribillo presenta una ligera variación al final para dar lugar a la sección abarrotada de arpeggios, dobles cuerdas, *staccatos* y acordes en dieciseisavos. El acompañamiento del piano es lo bastante ligero para proporcionar todo el espacio sonoro al violín. La indicación del compositor *ben rítmico e molto largamente* aparece al inicio de ésta sección. Esto se puede apreciar en el uso de los dieciseisavos y las articulaciones.



Imagen 73. Wieniawski, H. Polonaise de Concert Op. 4. Cc. 102 – 106.

Notemos la ausencia del motivo rítmico característico de la polonesa que en ambas secciones aquí presentadas. La siguiente sección en Si b alterna una melodía adornada con sextas en movimientos cromáticos y paralelismo.



Imagen 74. Wieniawski, H. *Polonaise de Concert Op. 4*. Cc. 111 – 115.

Después de la última presentación del estribillo, el compositor expone la coda. Aparte de los acordes, dobles cuerdas, octavas arpegiadas, décimas y armónicos; el compositor juega con un tercer motivo presente durante la obra y enfatizado en esta sección: grupo de tresillo de dieciseisavo y octavo. Intercalado entre la voz del piano y del violín.



Imagen 75. Wieniawski, H. *Polonaise de Concert Op. 4*. Cc. 133 – 136.

Wieniawski cierra con unas décimas triunfantes sobre la escala de Re mayor seguida del motivo rítmico característico de la polonesa, estableciendo lo dicho y resumiendo atinadamente el carácter mismo de la obra entera.



Imagen 76. Wieniawski, H. *Polonaise de Concert Op. 4*. Cc. 145 – 149.

## Fuentes consultadas

### Bibliografía

Alcaraz, José Antonio. *Manuel Enríquez: canciones para un compañero de viaje*. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez, 2001. México, DF.

Boyd, Malcolm. *Bach*. Oxford University Press, New York, 2000.

De Elías, Manuel. *Manuel Enríquez: otra perspectiva un año después*. Academia de Artes, 1995. México, DF.

Enríquez, Manuel. *Academia de Artes: una década de actividades: 1979 - 1989*. Academia de Artes, 1991. México, DF.

Enríquez, Manuel. *Música Latinoamericana*. Seminario de Cultura Mexicana, 1995. México, DF.

Gardenwitz, Peter. *The Music of Israel, from Biblical Era to Modern Times*. Amadeus Press, Singapore. 1996. 274-284 pp.

Gardiner, John Elliot. *La música en el Castillo del cielo: un retrato de Johann Sebastian Bach*. Editorial Acantilado, Barcelona, 2015.

González, M. A; Saavedra, L. *Música Mexicana Contemporánea: Entrevista a Manuel Enríquez*. Colección SEP 80, Fondo de Cultura Económica, México, 1982.

Hans, David; Mendel, Arthur. *The Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents*. New York: W.W. Norton & Company, 1966. Pp. 227.

Keefe, Simon. *The Cambridge History of Eighteenth-Century Music*. Cambridge University Press, New York, 2009.

Lester, Joel. *Bach's Works for Solo Violin: Style, Structure, Performance*. New York: Oxford University Press, 1999.

Little, Meredith; Jenne, Natalie. *Dance and the music of J. S. Bach*. Oxford University Press, 1991.

Mercer-Taylor, Peter. *The Life of Mendelssohn*. New York: Cambridge University Press, 2000.

Radcliffe, Philip. *Mendelssohn*. New York: J. M. Dent, 1954.

Stanley, Sadie. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition. Oxford University Press, 2007.

Todd, R. Larry, ed. *Mendelssohn and His World*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1991.

Velázquez, L., Moyseén, X., De Elías, M. *Homenaje al maestro Manuel Enríquez (1926 - 1994)*. Academia de Artes, 1994. México, DF.

Werner, Eric. *Mendelssohn: A New Image of the Composer and His Age*. Trans. New York: Free Press of Glencoe, 1963.

Williams, Peter. *J. S. Bach: A life in Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

### **Hemerografía**

Enríquez, Manuel. *Móvil II*. Arte Nuevo 4, Universidad Veracruzana, Xalapa, Ver., México, 1978. Pg. 112 – 115.

Farfan Cano, Isabel. *Entrevista con Manuel Enríquez, Director del Conservatorio*. Heterofonía 28, Vol. V, ene – feb, 1973, México, DF. Pg. 18 – 19.

Sanz, Rocío. *Entrevista a Manuel Enríquez*. La Cabra no. 39, noviembre, 1973. México, DF. Pg. 5 - 6.

### **Publicaciones en línea**

Aharonián, Coriún. Revista Musical Chilena: *La muerte de Manuel Enríquez*:  
file:///C:/Users/hp/Downloads/13627-35295-2-PB.pdf.

Bach Cantatas Website. *Felix Mendelsshon-Bartholdy (composer)*. <http://www.bach-cantatas.com/Lib/Mendelssohn-Felix.htm>.

Encyclopedia of World Biography. *Felix Mendelsshon Biography*:  
<http://www.notablebiographies.com/Ma-Mo/Mendelssohn-Felix.html>.

Felix Mendelsshon-Bartholdy-Stiftung. *Felix Mendelsshon-Bartholdy Portal*:  
<https://www.mendelssohn-stiftung.de/r-index-en.html>.

Grabkowski, Edmund: *Henryk Wieniawski: Life and creation*. Henryk Wieniawski Musical Society of Poznan: [https://www.wieniawski.com/life\\_and\\_creation\\_part\\_2.html](https://www.wieniawski.com/life_and_creation_part_2.html).

Helm, Everett. Revista Musical Chilena: Notas del Extranjero: *Otoño en Varsovia, 1961*:  
<http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/13871/14150>.

Internet Archive Book Reader. *Letter of Felix Mendelssohn Bartholdy from 1833-1847*:  
<https://archive.org/stream/lettersoffelixm00mend#page/154/mode/2up/search/violin+concerto>.

Kuenning, Geoff, 1994. *Mendelssohn: Violin Concerto*:  
<https://lasr.cs.ucla.edu/geoff/prognotes/mendelssohn/violinCon.html>.

Loeffler, James. "The Nigun, a mystical musical prayer introduced by Hasidic Judaism.", en *My Jewish Learning*: <http://www.myjewishlearning.com/article/the-nigun/>

Mazor, Yaakov. "Hasidism: Music.", en *The Yivo Encyclopedia of Jews in Western Europe*:  
<http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Hasidism/Music>

México en el Tiempo No. 38 septiembre / octubre 2000: *La música mexicana de concierto en el siglo XX*: <https://www.mexicodesconocido.com.mx/la-musica-mexicana-de-concierto-en-el-siglo-xx.html>.

Moreno, Yolanda. *Música en México: Compositores mexicanos: Manuel Enríquez (1926-1995)*: <http://musicaenmexico.com.mx/compositores-mexicanos-manuel-enriquez-1926-1995/>.

Newman, Lori, 2013. *New Mexico Philharmonic Program Notes*: <http://nmphil.org/music-in-new-mexico/program-notes-mendelssohn-violin-concerto-in-e-minor/>.

Orpheus Music Prose & Craig Doolin, 2014. *Program Notes-Brilliance: Mendelssohn, s Violin Concerto*: <http://hpo.org/program-notes-brilliance-mendelssohns-violin-concerto/>.

Poniatowska, Irena. *Henryk Wieniawski Polonaise de Concert Op. 4*. Henryk Wieniawski Musical Society of Poznan:

[https://www.wieniawski.com/polonaise\\_de\\_concert\\_op\\_4.html](https://www.wieniawski.com/polonaise_de_concert_op_4.html).  
s/a. "Orthodox Judaism: Hasidism.", en *Jewish Virtual Library*:  
<http://www.jewishvirtuallibrary.org/hasidism>

SlideShare. *Manuel Enríquez, biografía*, publicado el 13 de noviembre, 2011:  
<https://es.slideshare.net/Aavmvazquez/manuel-enriquez-biografia>.

v/a. "Joseph Achron.", en *Pro Musica Hebraica: bringing jewish music to the concert hall*:  
<http://promusicahebraica.org/the-musical-tradition/composers/joseph-achron/>

## Partituras

Achron, Joseph. *Melodía Hebrea Op. 33*, para violín y piano (parte de violín solo). Efrem Zimbalist, ed. G. Schirmer, 1918.

Achron, Joseph. *Melodía Hebrea Op. 33*, para violín y piano (piano score). New York: Carl Fischer, 1921.

Bach, Johann Sebastian. *Drei Sonaten und drei Partiten für violino solo, BWV 1001 – 1006*. Bärenreiter.

Enríquez, Manuel, 1963. *Suite para violín y piano*. Ediciones Mexicanas de Música, A. C. México, DF.

Mendelssohn-Bartholdy, Felix. *Konzert für Violine und Orchester, Op. 64*. Felix Mendelssohn-Bartholdy Werke, Serie 4. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1874-82. Plate M.B. 18.

Wieniaski, Henryk. *Polonaise de concert Op. 4*. Collection Litolff No. 2454, 1900.

**Johann Sebastian Bach (1685 – 1750)**

*Partita no. 3 en Mi mayor para violín solo, BWV 1006*

*Preludio*

*Loure*

*Gavotte en Rondeaux*

*Menuet I – II*

*Bourrée*

*Gigue*

Esta obra pertenece a la famosa colección de tres Sonatas alternadas con tres Partitas para violín solo que datan del año de 1720. Bach fungía como *Kapellmeister* en la ciudad de Cöthen. Durante éste período, Bach escribe también las Suites para violoncello solo y los seis Conciertos de Brandenburgo. Bach no dejó pista de a quién de dedicó ésta colección de 6 Sonatas y Partitas. Tradicionalmente se le adjudican al violinista Johann Georg Pisendel. Esto no sería sorprendente, pues otros compositores habían dedicado sus obras a Pisendel, tales como Tomaso Albinoni, Antonio Vivaldi, y Georg Philipp Telemann. Otros posibles candidatos incluyen a Jean Baptiste Volumier, amigo francés cercano de Bach y concertino de la Corte de Dresde; y Joseph Speiss, *Konzertmeister* de la corte en Cöthen.

Una de las responsabilidades de Bach en Cöthen era enseñar violín, por ello, se cree que ésta colección tiene que ver la labor pedagógica desarrollada por Bach. Por la naturaleza de las obras se cree que esta colección tenía propósitos pedagógicos y servían como piezas de estudio, actualmente están presentes dentro del repertorio clave cuando se estudia formalmente el violín y tiene un peso musical inigualable. En la portada del manuscrito original se observa la siguiente frase: *Senza Basso Accompagnato*. Esto se refiere a que deben ejecutarse sin acompañamiento, algo no tan común al interpretar una obra en el Barroco pero sí en los estudios para los alumnos. De esta manera, el alumno podía alcanzar destreza y habilidad en su instrumento hasta llegar a dominarlo. La versión editada por Ferdinand David de 1843 la titulaba bajo el concepto de "Estudios" y agregaba *Zum Gebrauch bei dem Conservatorium de Musik zu Leipzig* (para el uso del Conservatorio de Leipzig). Cuando nos referimos a Bach como intérprete, siempre

pensamos en él como un organista consagrado, aunque Bach era también un excelente cuerdista. Tocar el violín era parte de la herencia como miembro de la familia Bach. Tanto su padre como su abuelo fueron excelentes violinistas. Ambrosius Bach, el padre de Johann Sebastian Bach, se dio a la tarea de introducirlo al violín y a otros instrumentos de cuerda. Bach llegó a ser *konzertmeister* en la corte del Duque Johann Ernst en Weimar.

Bach tuvo contacto con la tendencia cultural francesa desde sus estudios en la *Michaelisschule* en Lüneberg (1700 – 1702). Visitó la corte en Celle muchas veces. A esta corte se le llamaba “la pequeña Versalles”. Es muy probable que Bach llegara a conocer la música de grandes compositores franceses como Jean-Baptiste Lully, François Couperin, Nicholas de Grigny y Charles Dieupart, además de ballet y música de salón. La mayoría de las danzas que escribió Bach implican una conexión con las danzas de la corte francesa. *Minuet, Gavotte, Passepied, Courante, Sarabande, Gigue y Loure* eran danzas que frecuentemente se ejecutaban en las cortes de las ciudades donde Bach vivió. El baile en la corte francesa era un símbolo de la cultura francesa. Las principales cortes alemanas contrataron maestros de danza francesa, preferentemente parisinos para guiarlos en el camino de la elegancia. El maestro enseñaría técnica en danza francesa y postura. Esto era necesario y de suma importancia para todo aquel que participaría en alguna actividad o evento en la corte. Bach tuvo que aprender también estas delicadezas, pues fue presentado en corte en repetidas ocasiones.

Bach abre ésta partita con un preludeo en vez de la tradicional *allemande*. Su escritura polifónica (varias voces) para un instrumento como el violín que funciona casi siempre como un instrumento melódico, es lo que atrapa desde un inicio. El violín solo marcará su propio tempo, su estructura, su armonía y estilo. Esto es lo que hace de estas obras todo un reto para el ejecutante.

### **Joseph Achron (1886-1943)**

*Melodía Hebrea, Op. 33*

Las condiciones y restricciones de la vida en los estados del este de Europa forzaron a la población judía al aislamiento y al desarrollo de un estado autónomo judío en el siglo XVI en la región que hoy es Polonia. El movimiento mesiánico del siglo XVII, y el movimiento

Hasidista del siglo XVIII contribuyeron enormemente a fortalecer los lazos del judaísmo tradicional en sí mismo. El anhelo de regresar a Sión, que no era tan común en el lado este, se convirtió en un deseo de un tono tanto nacionalista como religioso. El papel que jugó la música dentro del movimiento nacionalista consistió en reflejar la sabiduría tradicional del *yiddish* (dialecto *ashkenazi* combinación del hebreo y el alemán) así como la restauración del idioma hebreo.

Todo renacimiento nacionalista comienza con una colección de melodías tradicionales arregladas. Éstas son las raíces de la Sociedad de Música Folclórica Judía surgida en Rusia en 1908, fundada por compositores líderes del Conservatorio de San Petersburgo. Sus principales objetivos eran recopilar, editar y publicar melodías propias de la cultura judía, impulsando y apoyando a los compositores de la época. Los más jóvenes hicieron arreglos de melodías folclóricas y música litúrgica, transformándolas así en obras musicales más grandes. Este es el caso de *Joseph Achron*. Como virtuoso del violín, compuso obras de ésa índole. Tanto sus conciertos como pequeñas piezas para violín combinan las melodías judías con técnica instrumental demandante y un estilo muy elaborado. Estas son las características de la *Melodía Hebrea Op. 33* para violín y orquesta. La obra está basada en un tema principal que es un *nigun* (del hebreo <<melodía>>; en plural *nigunim*). En principio, un *nigun* es una oración entonada sin palabras introducida por el Movimiento Hasidista del siglo XVIII.

El movimiento Hasidista utilizó la música como herramienta poderosa de expresión religiosa, su intención era elevar la música más allá del texto sagrado. Ahora, las melodías por sí mismas no eran sólo bien recibidas, sino en muchos de los casos se consideraban aún más importantes que las palabras. El fundador del Hasidismo, *Rabbi Israel Baal Shem Tov* (1698 - 1750) enseñaba que la melodía manifestaba una mayor expresión espiritual que la oración tradicional y que el *nigun* hasídico era un puente musical hacia Dios que trascendía las limitaciones del lenguaje mismo. La música y las oraciones van muy de la mano en la tradición judía, incluso, desde tiempos bíblicos (El libro de los Salmos). El *nigun*, es una oración musical o también descrita como un lenguaje más allá de las palabras. Musicalmente hablando, los *nigunim* hasídicos varían en estilo, forma y sentido; tanto pueden ser de carácter meditativo (lentos), como pueden ser jubilosos y festivos (rápidos). Sin embargo, comparten características en común: son canciones formadas por múltiples frases melódicas, tradicionalmente cantadas sin acompañamiento instrumental y mayoritariamente sin palabras. Ésta última característica es la más distintiva. En lugar de palabras, se usan repetidas sílabas—sin sentido—tales como bam-bam-bam, doi-doi-doi, ya-ya-ya, etc. Estos *nigunim* son presentados de una manera muy distintiva, vocalmente hablando, presentando ciertas inflexiones en la voz. Estas características

únicas hacen de los *nigunim* un reflejo creativo de la naturaleza radical de la teología. A fin de expresar los sentimientos profundos e íntimos que no se pueden mediante palabras, incluso en la oración, el *nigun* ayuda al *tsadik* a desahogar el alma de la persona. Aun si es piadosa o no, mediante el *nigun* lograr el preciado *devekut*. Se cree que Joseph Achron escuchó este *nigun* en la voz de su propio padre, quien era líder de oración.

### **Henryk Wieniawski (1835 – 1880)**

#### *Polonaise de Concert (Brillante), Op. 4*

La *Polonaise de Concert Op. 4* es la primera de dos polonesas existentes en el catálogo de obras de Henryk Wieniawski. Inspirada y dedicada a Karol Josef Lipinski (1790 - 1862), violinista virtuoso autodidacta de origen polaco. Dentro de su interminable búsqueda por mejorar técnicamente, Lipinski viaja a Italia atraído por la fama de Paganini. Ahí, conoce a Paganini de cerca y recibe invaluable consejos del mismo. Su progreso fue tan notable que varias veces se presentó a dúo con el gran Paganini. Lipinski era admirado por sus interpretaciones de las obras de Bach. Fue en el otoño de 1848, mientras Wieniawski y su familia se encontraban en Dresden, que Wieniawski conoció a Lipinski quien era el concertino de la orquesta de la corte. A través de este gran virtuoso, Wieniawski conoció los modelos interpretativos de los grandes maestros del violín como Giuseppe Tartini. También, Wieniawski absorbió el estilo de Paganini, el carisma desbordado que mostraba en escenario.

Es muy probable que para 1848, Henryk Wieniawski con tan solo 13 años habría empezado a escribir sus primeros bocetos de esta polonesa. Para ese entonces, Wieniawski no había aprendido los principios de contrapunto y armonía. Para 1850, su hermano Józef y el estarían presentando sus exámenes finales de composición en el Conservatorio de París. Edmund Grabkowski (periodista e investigador especialista en la vida de Wieniawski) escribió que durante este periodo esta Polonesa en Re Mayor tomó su forma final. Aun así, Grabkowski fechó la obra con el año 1852 junto con las otras obras, mismo año en que los hermanos Wieniawski estaban de gira por Rusia.

La versión que conocemos hoy se publicó por primera vez en el año de 1853 junto con el *Souvenir de Moscou* Op. 6, algunas mazurkas, *L'école Moderne* y el concierto para Violín no. 1 en Fa sostenido. La obra fue publicada en Alemania con el nombre de *Polonaise de Concert* en Re Mayor Op. 4 para violín con acompañamiento de piano u orquesta. Cuando la obra se publicó de nuevo en París (1858), el título se le cambió a *Polonaise Brillante*. Las ediciones Urtext mantienen la primera edición y los cambios en la versión de París los agrega como notas de pie de página. Durante esta época, Wieniawski compuso su *Adagio élégiaque* Op. 5 el cual el mismo compositor recomendaba tocar antes de la *Polonaise*. Ambas obras fueron estrenadas en marzo de 1853 en una de las series de nueve conciertos presentados en Vienna. Para 1856, Wieniawski dedicó ambas obras al Rey Guillermo III de Holanda, y presentó las dos obras en Amsterdam el 18 de marzo de ese mismo año. Esta versión dedicada es la única partitura en manuscrito junto con el *Adagio élégiaque* Op. 5.

La *Polonaise* (del francés), es una danza señorial polaca. Las polonesas hasta la fecha son utilizadas en ceremonias y festividades, especialmente en bodas. Por otro lado, el nombre de Chopin al día de hoy, se le asocia directamente con la polonesa como forma. Chopin llevó la polonesa a su máximo desarrollo, convirtiéndola en un símbolo nacionalista musical para el pueblo polaco. El éxito de las polonesas reside en el interés y crecido entusiasmo por las cosas polacas en el oeste de Europa alrededor de los 1830. Esto contribuyó a la popularidad de estas danzas en los salones de baile y salas de concierto.

### **Manuel Enríquez Salazar (1926 – 1994)**

#### *Suite para violín y piano*

*Grave - Andante pesante – Allegro – Largo – Allegro*  
*Despacio con insistencia*  
*Andante*  
*Alegre y gracioso*  
*Lento rubato*  
*Allegretto*

En 1948, a los veintiún años de edad, Enríquez era violinista de la Orquesta Sinfónica de Guadalajara con un salario de \$250.00 mensuales en el segundo atril de primeros violines. A la vez que estudiaba los rudimentos de armonía y contrapunto tradicional, se nutría del

impresionismo y el jazz. Sobre éste último, Enríquez expresó: "Hay en el jazz una actitud que me encanta: la frescura de la producción y la espontaneidad del músico que faltan en el músico de concierto."

La *Suite para violín y piano*, la *Suite para cuerdas*, el primer *Cuarteto* de cuerdas y el primer *Concierto para violín* fueron escritas en lenguaje politonal, es decir, que usa dos o más tonalidades simultáneamente. Todas ellas compuestas entre 1949 y 1954, culminan una etapa académica regida del propio Enríquez por las grandes formas tradicionales. Más tarde, Enríquez abandonaría éste lenguaje para adentrarse en las técnicas contemporáneas de composición.

Manuel de Elías expresó en un concierto homenaje a Manuel Enríquez a un año de su fallecimiento: "Sus músicas primeras son de algún modo resonancias del mundo sonoro vivido en la niñez y en la primera juventud. Músicas que acusan sin embargo inventiva industriosa, sensibilidad específica, inquietud creativa, una particular capacidad de registro sonoro interno y la posesión de una agudeza auditiva acuciosamente cultivada."<sup>4</sup>

En 1949, a sus 23 años de edad, Manuel Enríquez trae a la luz su *Suite para violín y piano*. Esta consta de 6 movimientos al hilo, conformando un balance envidiable, un recio devenir interno, una fluidez y limpidez incomparables. Claramente apartada de las atmósferas nacionalistas, Enríquez rechaza todo aquello con inteligencia y hasta analogías paradójicas. Siguiendo la tradicional alternancia de los *tempi* propios de la *suite* de cámara, Enríquez entrelaza pequeñas piezas donde se destaca el tratamiento instrumental del violín y piano respectivamente. Pasajes de diálogo en escritura cromática son presentados haciendo de ésta obra un conjunto de células temáticas de percepción inmediata. De esta manera, Enríquez muestra su increíble capacidad de síntesis. Se puede notar perfectamente como violín y piano tienen material protagónico; el compositor pareciera negociar con sus propios términos, alcanzando un equilibrio sonoro. En la obra hay influencia de compositores como Hindemith y Bartok.

---

<sup>4</sup> De Elías, Manuel. *Manuel Enríquez: otra perspectiva un año después*. Academia de Artes, 1995. México, DF.

## **Felix Jakob Ludwig Mendelssohn-Bartholdy (1809 – 1847)**

### *Concierto para violín y orquesta en Mi menor, Op.64 (1844)*

Primer movimiento: *Allegro appassionato*

El 30 de julio de 1838, en una carta Mendelssohn le menciona a su buen amigo y virtuoso del violín Ferdinand David estas palabras: "Me gustaría escribir un concierto de violín para ti el próximo invierno, uno en Mi menor que da vueltas en mi cabeza, cuyo inicio no me deja en paz. " En la misma carta Mendelssohn expresa: "con cada obra nueva que escribo, voy teniendo éxito en escribir exactamente lo que está en mi corazón, además, es la única regla correcta que conozco. Y si no alcanzo la popularidad, no trataré de obtenerla, no iré tras ella. "

El *Concierto para violín y orquesta* en Mi menor es sin duda, de las obras más populares de Felix Mendelssohn. Siendo él mismo un violinista habilidoso, pidió la supervisión exhaustiva de su buen amigo Ferdinand David (1810 - 1873). David era en ese tiempo concertino de la Orquesta de la *Gewandhaus* (nombrado por el mismo Mendelssohn) y encargado del departamento de violín en el recién inaugurado Conservatorio de Leipzig. 6 años tardó Mendelssohn en terminar este concierto. Todo este tiempo, estuvo bajo la supervisión por carta del mismo Ferdinand David, quien se convirtió en su consejero técnico (esto manifiesta el respeto que Mendelssohn tenía por David).

El concierto de Mendelssohn logró reconciliar el papel virtuoso y la seriedad del compromiso compositivo. Vinculó tres movimientos como en un todo, desplazó la *cadenza* poniéndola antes para abrir espacio a la reexposición. Este compositor demostró ejemplarmente cómo utilizar al instrumento solista para proponer ideas musicales. El efecto era dejar usar a la orquesta no nada más como fondo sonoro sino también como cuadro sonoro dramático para el instrumento solo, el cual asumiría un papel dominante dentro de la forma.

Este concierto eclipsó a dignos contemporáneos como el mismo Ferdinand David (1810-1873) y Ferdinand Ries (1784-1838). Los conciertos más importantes que sucedieron al concierto de Mendelssohn fueron dos, ambos en Re Mayor y terminados en 1878: el de Brahms Op. 77, y el de Tchaikovsky Op. 35. Estas dos obras redefinieron y extendieron para siempre la técnica del violín.

Una particularidad que caracterizó los conciertos del siglo XVIII fue el uso de la *cadenza*, ese espacio dentro de las obras donde el solista muestra su habilidad en el instrumento.

Comúnmente están colocadas antes del cierre del primer movimiento. También las *cadenzas* podían aparecer en el tercero o último movimiento. Esto ciertamente ofrecía al solista una oportunidad de improvisar con material temático propio de la obra que recordaría las principales melodías o motivos. En el siglo XIX, los compositores comenzaron a escribir sus *cadenzas*. Esto prueba claramente la diferencia de papeles o roles en la música como profesión entre compositores e intérpretes. En muchos conciertos del siglo XIX, la *cadenza* aparecía de manera integral con el movimiento haciéndola más funcional, incluso en ocasiones funcionando como pasaje de transición (puente musical). El que Mendelssohn haya colocado su *cadenza* escrita antes de la reexposición hace de esta obra un concierto innovador para su época y para el repertorio violinístico.