



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

OBRAS DE ALEKSANDR GLAZUNOV, FRANCIS POULENC, SILVESTRE
REVUELTAS Y GEORG PHILIPP TELEMANN

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

PAULO ARTURO PALLÁS GUÍZAR

Asesor para el trabajo escrito: Edmundo Camacho Jurado
Asesor para la presentación pública: Francisco José Calderón Ramírez

CIUDAD DE MÉXICO 2020



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

A mis padres Arturo Pallás Guzmán e Irma Guízar Flores y a mi hermana Christina Pallás por todo el apoyo que me brindaron a lo largo de mi carrera.

Al maestro Francisco Calderón Ramírez que siempre me motivó a ser un mejor alumno y a ser un músico analítico.

Al maestro Edmundo Camacho Jurado por el apoyo en este trabajo, por su gran interés en él y en todos sus alumnos.

Al resto de los maestros que fueron parte de esta trayectoria que siempre tuvieron algo bueno que aportar, cada quien en su manera particular.

Al resto de mi familia y amigos dentro y fuera de la Facultad que siempre me apoyaron.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
1. GEORG PHILIPP TELEMANN	
<i>FANTASÍA NO. 1</i>	
1.1 Datos biográficos.....	3
1.2 Análisis.....	5
1.3 Consideraciones técnico-interpretativas.....	8
2. SILVESTRE REVUELTAS	
<i>TRES PIEZAS PARA VIOLÍN Y PIANO</i>	
2.1 Datos biográficos.....	9
2.2 Contexto de la obra.....	16
2.3 Análisis.....	17
2.4 Consideraciones técnico-interpretativas.....	24
3. FRANCIS POULENC	
<i>SONATA PARA VIOLÍN Y PIANO FP 119</i>	
3.1 Datos biográficos.....	26
3.2 Contexto de la obra.....	29
3.3 Análisis.....	30
3.4 Consideraciones técnico-interpretativas.....	43
4. ALEKSANDR GLAZUNOV	
<i>CONCIERTO PARA VIOLÍN Y ORQUESTA EN LA MENOR OP. 82</i>	
4.1 Datos biográficos.....	49
4.2 Contexto de la obra.....	51
4.3 Análisis.....	52
4.4 Consideraciones técnico-interpretativas.....	60

BIBLIOGRAFÍA.....	63
ANEXO: PROGRAMA DE MANO.....	67

INTRODUCCIÓN

A lo largo de la licenciatura dentro de esta institución se me formó para que fuera un músico versátil y, tanto en la teoría como en la práctica se fomentó el aprendizaje y el desarrollo de habilidades para la interpretación de diferentes estilos musicales. Por estas razones, elegí obras de distintas épocas y geografías para la conformación de mi programa.

El estilo barroco estará representado por la *Fantasia No. 1 para violín* solo en si bemol mayor TWV 40:14 de Georg Philipp Telemann. Pienso que como violinista no podía prescindir en mi programa de una obra del periodo barroco, en la cual el desarrollo en la construcción, ejecución y conformación del repertorio para este instrumento le permitieron situarse como un instrumento eminentemente solista.

Tres piezas para violín y piano de Silvestre Revueltas es una obra que, desde su estreno en 1932 apenas se interpreta. Considerando que Revueltas era violinista y una gran parte de su vida se dedicó a la interpretación creo que estas tres piezas representan una buena oportunidad para conocer más de la música mexicana en el siglo XX, específicamente en lo que respecta al repertorio para el violín.

La *Sonata para violín y piano* FP 119 de Francis Poulenc es a mi parecer, una obra que ha sido opacada por una gran cantidad de música de cámara disponible para el violín. Me llama la atención que algunos de mis compañeros violinistas de la Facultad de Música y de otras instituciones musicales no conozcan la obra. También me parece que el estilo neoclásico, como se le puede considerar a esta obra, no es uno muy explorado en el repertorio para violín que está dominado mayormente por el lenguaje romántico. Si bien a Poulenc se le conoce más por sus composiciones para piano, creo que esta obra puede constituirse en un elemento importante de mi carrera musical como violinista en el rubro de la música de cámara.

El *Concierto para violín y orquesta en la menor* Op. 82 de Aleksandr Glazunov, a pesar de haber sido compuesto en el año 1904, es considerado como un concierto romántico. A mi parecer, el saber ejecutar el repertorio romántico solístico para violín es de suma importancia para un músico profesional, ya que permite mostrar diferentes habilidades tanto técnicas como interpretativas y creo que este concierto tiene un amplio margen para crecer personalmente como violinista profesional.

Si bien las vidas de Glazunov, Poulenc y Revueltas se traslapan en cuanto a la época en la que vivieron, los contextos en los que cada uno se desarrolló fueron diferentes y por lo mismo también sus estilos. Una de las razones por la cual elegí estas obras es porque son obras cuya interpretación pública no es frecuente. Esto no quiere decir que sean obras desconocidas u olvidadas, pero me atrae la idea de ampliar nuestros horizontes musicales más allá de los repertorios más convencionales.

El presente trabajo tiene como objetivo principal poder entender cada una de estas obras desde diferentes puntos de vista, así como la vida de los compositores, el contexto desde el cual compusieron la obra, un análisis general de las obras y algunas consideraciones técnicas e interpretativas de las mismas.

GEORG PHILIPP TELEMANN (1681-1767) — *FANTASÍA NO. 1* (1735)

1.1 Datos biográficos

Georg Philipp Telemann fue el compositor alemán más prolífico de su época y es considerado como uno de los creadores musicales más importantes de la primera mitad del siglo XVIII. Se mantuvo al frente de la innovación musical en la transición del período barroco al clásico.¹

Telemann nació el 14 de marzo de 1681 en Magdeburg, Alemania. Sus padres fueron Heinrich Telemann y Maria Haltmeier. Debido a la muerte de padre en 1685, su madre fue la que se encargó de criar a Georg Philipp y a su hermano Heinrich Matthias. Durante su infancia Telemann estudió en el Altstädtisches Gymnasium donde aprendió catecismo, latín, griego y adquirió interés por la poesía alemana. Desde los 10 años tomó lecciones de canto con Benedikt Christiani, clases de teclado y aprendió de manera autodidacta el violín y la cítara.² Aprendió composición transcribiendo obras de Christiani y comenzó a escribir arias, motetes, obras instrumentales y a los 12 años, la ópera *Sigismundus*. Por temor a que se dedicara completamente a la música, su madre le prohibió involucrarse en ella y le confiscó sus instrumentos, pero Telemann siguió componiendo durante las noches o cuando estaba sólo.³

A finales de 1693 o principios de 1694, continuó sus estudios generales en Zellerfeld con Caspar Calvoer, quien fomentó su interés en la teoría musical.⁴ A pesar de estar tan involucrado en la música y aprender a tocar nuevos instrumentos Telemann no tuvo problema para ser sobresaliente en sus demás estudios.

En 1701 entró a la Universidad de Leipzig a estudiar derecho pero su pasión y habilidad en la música hicieron que dejara las leyes.⁵ En 1702 se volvió director de la casa de ópera de Brühl y en 1704 director musical de la iglesia de Neukirche.

¹ Zohn, 2001. Recuperado el 7 de agosto de 2019 de <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027635>

En este trabajo se optó por la referencia abreviada, para consultar la ficha completa revise la bibliografía.

² *Idem.*

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ *Idem.*

En 1705 Telemann fue nombrado maestro de capilla para el Conde Erdmann II de Sorau, (actualmente Żary, Polonia) donde se familiarizó con el estilo musical francés estudiando las obras de Lully y Campra.⁶ Telemann también estuvo al servicio del Duque Johann Wilhelm de Saxe-Eisenach y fue nombrado en 1708 *Konzertmeister*, secretario y maestro de capilla del establecimiento musical de la corte. En Eisenach Telemann compuso una gran cantidad de música vocal incluyendo 4 o 5 ciclos de cantatas, una gran cantidad de misas, salmos y otras obras sacras. En 1709 regresó a Sorau para casarse con Amalie Louise Juliane Eberlin, que murió después de tener a su primer hija.

Cansado de trabajar para la corte, Telemann buscó trabajo gracias a la vacante de director de música de Frankfurt y maestro de capilla de Barfüsserkirche, quedándose en Frankfurt desde 1712 hasta 1721.⁷ En este año se trasladó a Hamburgo para ser director musical de Johanneum Lateinschule y de las cinco principales iglesias de la ciudad. Telemann fue maestro de capilla de diferentes iglesias y siempre participó en cuantas actividades musicales le fuera posible, ofreciendo conciertos semanalmente e involucrándose en sociedades intelectuales y artísticas.⁸ Murió el 25 de junio de 1767.

Según Steven Zohn, Telemann nunca se dejó limitar por su situación laboral mientras estuvo en cargos oficiales y redefinió el rol de un músico profesional. En sus conciertos públicos le dió la oportunidad a la audiencia de escuchar obras que estaban destinadas a ceremonias oficiales que sólo la realeza hubiera escuchado. Al imprimir, publicar y vender algunas de sus obras, sembró un precedente de la música como propiedad intelectual de su compositor.⁹

Durante toda su vida Telemann escribió más de tres mil obras, entre las que hay alrededor de 1700 cantatas, 125 suites orquestales, 125 conciertos, numerosas sonatas, cerca de 40 cuartetos, 250 piezas para el teclado y por lo menos 29 óperas, entre otras.¹⁰

⁶ *Idem.*

⁷ *Idem.*

⁸ *Idem.*

⁹ Zohn, 2001.

¹⁰ Predota, 2017. Recuperado el 08 de agosto de 2019 de <http://www.interlude.hk/front/georg-philipp-telemann-1681-1767-hero-zero/>

1.2 Análisis

La *fantasía no. 1* en si bemol mayor cabe dentro de la descripción de sonata de cámara, la cual es una obra instrumental común en el periodo barroco. Usualmente, las sonatas de cámara tienen tres o cuatro movimientos escritos para uno o dos instrumentos melódicos.¹¹

Recordemos que el término fantasía fue adoptado en el Renacimiento para describir una composición instrumental cuya forma proviene de la imaginación y habilidad de su autor. Del siglo XVI al XIX la fantasía mantuvo su licencia subjetiva y sus características formales y estilísticas pueden variar entre formas libres e improvisatorias o estrictamente contrapuntísticas.¹²

Según MersenneHU (1636–7) un aspecto esencial de la fantasía es la libertad de emplear cualquier fuente de inspiración sin la necesidad de expresar ningún texto.¹³ Durante el siglo XVIII las principales características de la fantasía fueron la libertad rítmica y de tempo y la exploración armónica.¹⁴

Las fantasías para flauta y violín sin acompañamiento, así como la sonata para viola da gamba demuestran la maestría de Telemann para crear líneas melódicas compuestas y escritura idiomática.¹⁵

Como una gran cantidad de sonatas de cámara esta *fantasía* utiliza su primer movimiento, *Largo*, como un prelude al resto de la obra. Comienza estableciendo la tonalidad de si bemol mayor y modula a fa menor en el compás 20 para regresar a la tonalidad original en el compás 30. El motivo melódico que aparece al comienzo se va desarrollando a lo largo del movimiento variando su longitud o su ritmo, manteniendo la idea de comenzar con una nota larga y continuar con notas más cortas el resto del compás (ejemplo 1). Un patrón constante

¹¹ Mangsen, 2001. Recuperado el 23 de agosto de 2019 de <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026195>

¹² Field 2001. Recuperado el 12 de agosto de 2019 de <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040048>

¹³ *Idem.*

¹⁴ Helm, 2001. Recuperado el 12 de agosto de 2019 de <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040048>

¹⁵ Zohn, 2001.

en el *Largo* es el uso de intervalos grandes que necesitan en varias ocasiones saltos de cuerdas no contiguas (ejemplo 2). En el compás 20 aparece la figura rítmica de un octavo y dos dieciseisavos que parecería anunciar el motivo principal del siguiente movimiento *Allegro*.

Ejemplo 1. Compases 1-3.



Ejemplo 2. Compás 9.



El *Allegro* comienza estableciendo el tema principal con el motivo rítmico de un octavo y dos dieciseisavos (que llamaremos **a**) que se repite dos veces sólo y dos veces más en conjunto con una línea polifónica (ejemplo 3); en el compás 3 aparece un motivo de dieciseisavos al que llamaremos **b** (ejemplo 4). Los motivos **a** y **b** se repiten una vez más para concluir el primer tema en el compás 10.

En el compás 10 comienza un segundo tema de dieciseisavos que modula a sol menor y que prepara el regreso del tema 1 en el cuarto tiempo del compás 17. Al tema 1 se le agrega un motivo entre **a** y **b** de intervalos de décimas que llamaremos **c** (ejemplo 5) y el motivo **b** prepara la modulación a fa mayor en el compás 24 donde aparece una pequeña variación de **a** y **c**.

Ejemplo 3. Compases 1-2.



Ejemplo 4. Compases 3-4.



Ejemplo 5. Compás 20.



En el compás 30 regresan los dieciseisavos del segundo tema que nos regresan a la tonalidad original de si bemol mayor y al primer tema al final del compás 36. Ésta vez el tema 1 extiende su sección polifónica **a** por dos compases más y **b** aparece dos veces para concluir el *Allegro*.

El *Grave* comienza en sol menor (tonalidad relativa de si bemol mayor) con un motivo de blancas que comienza con un intervalo de décima, las blancas continúan en la voz inferior y se agrega una línea melódica de negras que llega hasta el compás 3. A esta primer sección la llamaremos **a** (ejemplo 6). En los compases 4 y 5 aparece un motivo de negras en terceras que llamaremos **b** (ejemplo 7).

Las negras de los compases 4 y 5 modulan hacia re menor en el compás 6 donde regresa **a** y una pequeña variación de **b** que llamaremos **b'**. En el compás 11 aparece un pequeño puente con una línea melódica descendente que utiliza dominantes auxiliares para regresar a sol menor en el compás 16 con **a** y **b'**.

Al finalizar el *Grave* se repite todo el *Allegro* para concluir la *fantasía*. Si consideramos el *Largo* como un preludio la estructura general de la *Fantasia no. 1* es **ABA**.

Ejemplo 6. Compases 1-3.



Ejemplo 7. Compases 4-5.



1.3 Consideraciones técnico-interpretativas

Una característica presente en toda la *Fantasia no. 1* es el uso de intervalos grandes que en varias ocasiones sobrepasan más de una cuerda, por lo que es necesario ser cuidadoso con que no se escuchen las cuerdas que se están saltando sin interrumpir las frases. Ejemplos de estos intervalos los podemos encontrar en los compases 1, 2, 23 y 29 del *Largo* por mencionar algunos (ejemplo 1).

En el *Allegro*, el motivo **a** utiliza dobles cuerdas en su polifonía y cada vez que se repite varía un poco las posiciones de dobles cuerdas. Si bien las posiciones e intervalos utilizados no son incómodos para la mano izquierda, en el compás 37 se añaden saltos de cuerda que suman dificultad al pasaje (ejemplo 8) y en el compás 39 aparecen acordes de 3 sonidos que necesitan no ser quebrados para no interrumpir la frase (ejemplo 9).

El uso de la repetición de ciertos motivos o frases está presente en toda la *fantasia* y aunque no siempre se tiene una indicación de contrastes dinámicos, el uso de este recurso retórico es necesario para evitar la monotonía para el intérprete y para el escucha.

Ejemplo 8. Compás 37 del *Allegro*.



Ejemplo 9. Compás 39 del *Allegro*.



SILVESTRE REVUELTAS (1899-1940) — *TRES PIEZAS PARA VIOLÍN Y PIANO* (1932)

2.1 Datos biográficos

Silvestre Revueltas (Sánchez) nació el 32 de diciembre de 1899 en Santiago Papasquiaro, Durango. Sus padres fueron José Revueltas Gutiérrez (1871-1923) y Romana Sánchez Arias (1883-1939). Silvestre fue el primero de doce hijos entre los cuales destacaron tres más: Fermín como pintor, José como escritor y Rosaura como actriz.¹⁶

A pesar de que los padres de Silvestre no tenían una escolaridad avanzada, siempre se preocuparon por fomentar talentos artísticos en sus hijos, lo cual fue una de las razones de que varios de sus hijos sobresalieran en este ámbito.¹⁷ En el caso de Silvestre, éste adquirió interés por la música desde muy joven, razón por la cual su padre le regaló su primer violín a los siete años. Las primeras clases de violín las tomó en su misma ciudad natal con Francisco Ramírez, persona de la cual no se sabe casi nada.¹⁸

Acerca de su primer encuentro con la música, Silvestre recordaba:

Era muy pequeño [...] cuando por primera vez oí música. Era una orquestita de pueblo que tocaba la serenata en la plaza. Yo estuve de pie escuchando largo tiempo y seguramente con una atención desmedida, pues me quedé bizco. Y bizco estuve por tres o cuatro días. (Ahora, ¡desgracia mía!, ya no me quedo bizco ante los músicos).¹⁹

Silvestre continuó sus estudios de violín en diversos lugares del país, ya que el trabajo de su padre hacía que su familia se trasladara mucho. En 1911 en el Teatro Degollado de Guadalajara, Silvestre tocó por primera vez en público. No se conoce el repertorio que interpretó, pero se cree que pudo haber sido una selección de piezas románticas de salón y

¹⁶ Garland, 1994: 27.

¹⁷ Contreras, 2000: 14.

¹⁸ *Ibidem*: 15.

¹⁹ Revueltas, 1989: 27.

piezas que demostraran la habilidad del ejecutante, debido a que estas eran el tipo de obras que tocaría posteriormente en otras presentaciones.²⁰

En 1913 los padres de Silvestre lo enviaron a la ciudad de México para que continuara sus estudios de violín ya que en Durango, donde residían en ese momento, ya no había espacio para crecer artísticamente. Estudió en el Conservatorio Nacional de Música entre cuyos maestros destacan José Rocabruna²¹ (1879-1957), con quien siguió sus estudios de violín, y Rafael Julio Tello (1872-1946), maestro con quien comenzó sus estudios de composición y se cree influyó en la conformación de su propio lenguaje.²²

A los 17 años continuó sus estudios musicales en el extranjero junto con su hermano Fermín, primero en Austin (1916-1918) y luego en Chicago (1918-1920).²³ Louis Gazagne, uno de sus maestros en Austin, menciona:

Como maestro de piano de Silvestre, me temo que no tuve mucho éxito. Silvestre tenía sus propias ideas [...]. Su mente independiente se irritaba bajo cualquier tipo de restricción u oposición. [...] en cambio, se pasaba el tiempo en la sala de música practicando los ejercicios de violín de Kreutzer [...]. Todo el mundo parecía comprender su mentalidad; percibíamos que la suya era una mente con un propósito definido, eminentemente equipada para ese propósito con un talento evidente.²⁴

Dentro de las obras que se sabe que Silvestre tocaba mientras estuvo en el Saint Edward's College se encuentran obras de Pablo de Sarasate, Charles Gounod, Fritz Kreisler, Johann Sebastian Bach y Ludwig van Beethoven. Durante este periodo también conoció la música de Claude Debussy. Se cuenta la anécdota de que durante sus estudios Silvestre le mostró una de sus primeras composiciones a un maestro y éste le comentó que se parecía a la música de Debussy, lo cuál lo frustró un poco. Revueltas escribió al respecto años después y comenta

²⁰ Contreras, 2000: 15.

²¹ José Rocabruna fue un violinista catalán y concertino bajo la dirección de Camille Saint-Saëns y Richard Strauss (Contreras, 2000: 16).

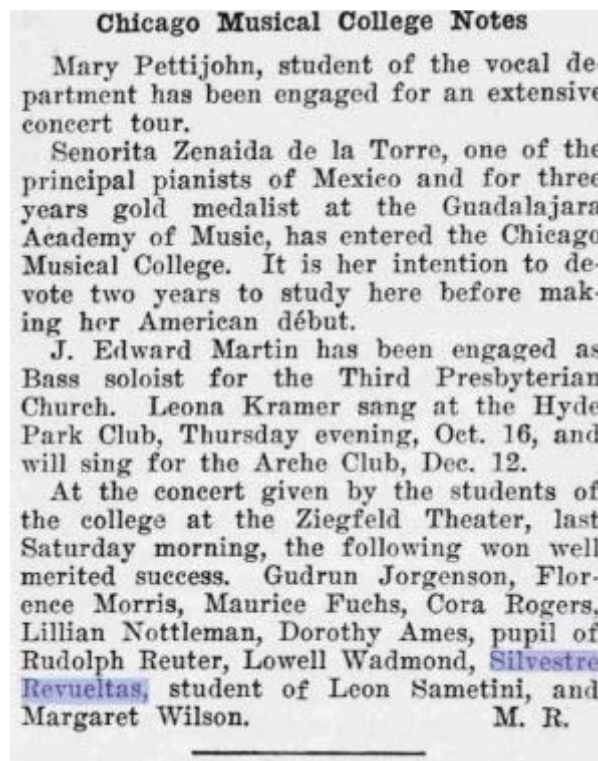
²² Contreras, 2000: 16.

²³ Garland, 1994: 28.

²⁴ Revueltas, 1989: 241.

que gracias al encuentro con la música de Debussy, se propuso a crear un lenguaje musical que fuera completamente suyo.²⁵

Durante su estancia en Chicago Musical College, Silvestre tuvo como maestro de violín a Leon Sametini, con quien terminó sus estudios en 1919 con un diploma de graduación en violín, armonía y composición.²⁶ Para el año de 1920 Silvestre regresó a México junto con su esposa Jule Klarecy, una cantante de ópera de los Estados Unidos, con quien más adelante tuvo una hija llamada Carmen Revueltas Klarecy.



M. R., "Chicago Musical College Notes", *Musical America*, vol. 30, no. 26, 25 de octubre 1919, p. 29.

Durante la década de 1920 se ganó la vida como violinista dando recitales en México y Estados Unidos y esporádicamente tocando en las orquestas de Alabama y Texas.²⁷

Hablando de una composición propia en 1919 Revueltas dice: "Estas composiciones no están destinadas a ser publicadas; es por eso, que no viéndome forzado a complacer más público

²⁵ Contreras, 2000: 20.

²⁶ *Ibidem*: 21.

²⁷ Revueltas fue concertino de la Aztec Theater Orchestra en San Antonio.

que el de aquellos que quieran comprenderme, las he escrito a mi albedrío, siguiendo mis sensaciones, y no las reglas, a las que no podía sujetar, ni sus [*sic*] amores, ni mis sueños, ni mis dolores.”²⁸

En 1922 Silvestre regresó a Chicago donde tuvo como maestro de violín a Otakar Sevcik.²⁹ Permaneció en este lugar por varios años con su familia y siguió desarrollando su técnica en el violín.³⁰

Durante esta década conoció a Julián Carrillo, un violinista y compositor destacado que dirigía el Conservatorio Nacional de Música y la Orquesta Sinfónica Nacional. Se cree que Revueltas y Carrillo tuvieron una buena relación, ya que éste lo invitó a ser parte del jurado de uno de los concursos que estaba organizando en conmemoración de los doscientos años de la publicación de *El clave bien temperado* de Bach.³¹

Una de las relaciones profesionales y fructíferas que cultivó Revueltas fue con Carlos Chávez. En 1925 Chávez comenzó a motivar a Silvestre para que compusiera obras pequeñas para que se usarán en los concursos que estaba organizando él mismo. Ese mismo año Silvestre participó en el segundo ciclo de Conciertos de Música Nueva, donde se tocaron obras de Darius Milhaud, Edgar Varèse, Erik Satie, Francis Poulenc, Igor Stravinsky y Chávez.³²

En 1929 Chávez le pidió a Revueltas volver a México para ser director asistente en la recién formada Orquesta Sinfónica de México. Durante la década de los 30, Chávez y Revueltas fueron los dos músicos jóvenes y dinámicos del nuevo movimiento musical y tuvieron un gran impacto en la música mexicana de este periodo con capacidades similares como compositores, directores, ejecutantes, maestros y organizadores. Chávez fue el director del Conservatorio Nacional de Música y Revueltas, en el mismo lugar, daba clases de violín y dirigía la orquesta del Conservatorio.³³

Las nuevas obras del modernismo Europeo y americano fueron ejecutadas por primera vez en México gracias a Chávez y a Revueltas y ambos estaban en su cúspide como compositores.³⁴

²⁸ Garland, 1994: 28.

²⁹ Otakar Sevcik fue un violinista checo que se le conoce mayormente por desarrollar un método muy riguroso para tocar el violín.

³⁰ Contreras, 2000: 23.

³¹ *Ibidem*: 24.

³² *Ibidem*: 26.

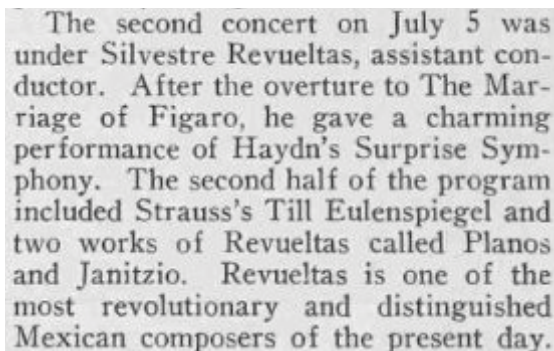
³³ Garland, 1994: 29.

³⁴ *Idem*.

Revueltas se presentó por primera y única vez como solista con la Orquesta Sinfónica de México el 3 de febrero de 1929 en el Teatro Iris (hoy Teatro de la Ciudad) con Carlos Chávez como director. Tocó el concierto para violín no. 3 en si menor de Camille Saint Saëns.³⁵

La llegada de Revueltas al Conservatorio Nacional de Música como encargado de las clases de violín y de la orquesta de alumnos, no vino sin sus críticas correspondientes. A Revueltas se le conocía principalmente como violinista, pero algunos comentaban que había llegado a su puesto sólo por ser amigo de Chávez. A Chávez y a Revueltas se les llegó a criticar como “advenedizos, músicos de jazz, acompañantes de cine, agringados y estridentes” por los músicos del Conservatorio que llegaron a desplazar.³⁶

Revueltas debutó como director con la Sinfónica de México el 8 de Septiembre de 1929 con la *Sinfonía en re menor* de César Franck y comenzó a dirigir con más frecuencia algunas obras de los programas de la orquesta. La mayoría de las obras que Revueltas dirigía eran de compositores como Haydn, Haendel, Beethoven, Strauss y Debussy, pero también presentaba obras de su autoría y de otros compositores contemporáneos.³⁷



The second concert on July 5 was under Silvestre Revueltas, assistant conductor. After the overture to The Marriage of Figaro, he gave a charming performance of Haydn's Surprise Symphony. The second half of the program included Strauss's Till Eulenspiegel and two works of Revueltas called Planos and Janitzio. Revueltas is one of the most revolutionary and distinguished Mexican composers of the present day.

Agea, Francisco, “Two orchestras hold Mexico City spotlight”, *Musical America*, vol. 55, no. 16, 25 de octubre de 1935, p. 34.

En el año de 1933 Carlos Chávez fue designado en la dirección del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública y nombró a Revueltas como director interino del

³⁵ Contreras, 2000: 32.

³⁶ *Ibidem*: 33.

³⁷ *Idem*.

Conservatorio Nacional de Música. Dos meses después Revueltas renunció por no estar satisfecho con la política del puesto y por interferir en su labor de composición.³⁸

En 1935, la amistad de Chávez y Revueltas se rompió por algunas discusiones y Revueltas dejó la Orquesta Sinfónica y creó una agrupación rival, la Orquesta Sinfónica Nacional, que duró poco tiempo. A partir de este momento Revueltas vivió de enseñar y componer de manera independiente. No se sabe la razón real de la ruptura entre Chávez y Revueltas, pero se cree que fue una rivalidad creativa.³⁹

A black and white photograph of a newspaper clipping. The text in the clipping reads: "his own conducting technique. His assistant, Silvestre Revueltas, left to direct a rival group, the National Orchestra, which succeeded in temporarily dividing public interest, and, what was more vital, public financial support. The government, which impartially gave a stipend to both organizations, did not wholly support either. Chavez had to allow his men to take other jobs in order to make a living wage, since he could not afford to pay them what they should have had for rehearsals and performances. In the begin-"

Kaufmann, Helen, "Carlos Chavez: Decidedly no "Mañana" Mexican", *Musical America*, vol. 56, no. 14, octubre de 1936, p. 26.

A Revueltas le interesaba más componer que dirigir, pero continuó realizando esta última actividad para mantener a su familia.⁴⁰ Un suceso notable de la década de 1930 fue la colaboración de Revueltas con Paul Strand en la musicalización de la película *Redes* en 1935. Revueltas se volvió un pionero en la música de cine y *Redes* se convirtió en una de sus obras más conocidas.⁴¹

Revueltas tenía una ideología de izquierda con respecto a la política y formó parte de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) a partir de 1935 y en 1936 fue nombrado presidente de su Comité Ejecutivo. Algunos compositores sobresalientes que pertenecieron a la Liga fueron Hernández Moncada, Pomar y Sandi.⁴²

³⁸ *Ibidem*: 40.

³⁹ Garland, 1994: 29

⁴⁰ Contreras, 2000: 48.

⁴¹ Garland, 1994: 30.

⁴² Contreras, 2000: 50.

Como parte del grupo de la LEAR Revueltas viajó a España en 1937. Esta delegación de intelectuales visitó Barcelona, Valencia y Madrid representando a México durante la Guerra Civil española. En estos lugares dirigió algunas de sus piezas orquestales y él y su grupo fueron recibidos con entusiasmo. Durante su estancia en España Revueltas confirmó su idealismo revolucionario.⁴³

A Revueltas le gustaba la poesía y era seguidor de Federico García Lorca, por lo que la ejecución de éste en agosto de 1936 le afectó en gran manera, justo después de haber perdido a su hermano Fermín el 9 de septiembre de 1935 y su hija Alejandra en marzo de 1936. Revueltas compuso el *Homenaje a Federico García Lorca* en 1936 y ésta se volvió una de sus obras más importantes.⁴⁴

A partir de 1937, ya en México, la vida de Revueltas comenzó a derrumbarse por diversas razones: “Se balanceaba entre las alturas de una intensa actividad creativa y las pantanosas oscuridades de una desesperanza autodestructiva”⁴⁵. Fue internado en un asilo de psicópatas tras un periodo de alcoholismo agudo. La pobreza, el trabajo excesivo, su depresión por la derrota de la República Española y alcoholismo persistieron y su salud se deterioró hasta que murió el 5 de octubre de 1940 a los 40 años.⁴⁶

⁴³ Garland, 2000: 31.

⁴⁴ Contreras, 2000: 52.

⁴⁵ Garland, 1994: 32.

⁴⁶ *Idem*.

2.2 Contexto de la obra

De acuerdo con Sebastián Rossi, las *Tres piezas para violín y piano* constituyen el único homenaje que Revueltas le hizo a su instrumento como solista. Son una especie de divertimento dividido en tres movimientos.⁴⁷

Durante su etapa como solista, que abarcó una gran parte de su vida, Revueltas tocó mayormente repertorio romántico. En 1932 cuando compuso *Tres piezas para violín y piano*, Revueltas ya había abandonado su carrera como violinista, habiendo sido su última presentación en público en 1929. Más enfocado en la composición Revueltas utiliza un lenguaje completamente diferente a la música que solía interpretar. Omar Álvarez dice al respecto:

Las Tres piezas para violín y piano son un claro ejemplo de su cambio de estética, una parodia de su vida como recitalista. [...] Personifica al violín como caricatura del solista y se burla del virtuosismo, exagerando la dificultad técnica e idiomática del instrumento; rompe el concepto convencional de belleza sonora, con sonoridades estridentes, melodías y acompañamientos asimétricos, que no cumplen y además derrumban las expectativas de un desarrollo armónico. En suma, crea totalmente una expresión de anti-recitalismo.⁴⁸

Esto concuerda con el sentido del humor que se le atribuye a Revueltas, el cual utilizaba para satirizar la imagen de solemnidad que suele asociarse con la música de concierto.⁴⁹

Una característica común en gran parte de la obra de Revueltas es la presencia de contrastes.

El cambio de un clima, de un ambiente, puede darse en la música revueltiana con breves y acelerados pasajes en crescendo, para negar el clima anterior, o mediante procedimientos armónicos que generan una situación imprecisa: el oyente se encuentra a menudo sin saber a dónde lo va a llevar el pasaje que segundos antes parecía tener un ánimo definido. En las obras en tres movimientos, los segundos en particular, siempre lentos, manifiestan esta tensión sin resolver: sobre fondos en ostinato, las frases breves, recortadas, pueden sugerir no sólo el

⁴⁷ Cortez, 2000: 121.

⁴⁸ Álvarez, 2005: 40.

⁴⁹ Contreras, 2008: 77.

humor, sino el grito, el lamento del que pregunta la causa de una pena, de quien no encuentra solución a sus males.⁵⁰

La relación de Revueltas con la música tradicional mexicana era espontánea y profunda, no estudiada o preconcebida. Para Revueltas no había distinciones de clase en la música; la música, la vida y la revolución (social y artística) no se oponían entres sí.⁵¹ En las *Tres piezas para violín y piano* se pueden llegar a percibir pequeños fragmentos de lo que parecería música tradicional mexicana pero no se desarrollan ni se vuelven a repetir.

2.3 Análisis

La primera de las *Tres piezas para violín y piano* comienza con una pequeña introducción que tiene una figura de dieciseisavo en el piano sobre la nota la, que desde el inicio establece un carácter de ansiedad a la pieza. Esta figura se ve interrumpida por la entrada del violín en el compás 2 con dos octavos disonantes en dobles cuerdas y cuatro dieciseisavos que repiten la nota la en diferentes octavas; todos estos motivos se siguen repitiendo y contestando cada vez con más frecuencia hasta el compás 6, donde comienza el primer tema.

La primera sección A está constituida de varios motivos pequeños que se intercalan entre sí. El primer tema que llamaremos **a**, está construido sobre un motivo con las notas mi, fa sostenido y la (ejemplo 1). Este se repite tres veces pero con pequeñas variaciones rítmicas. Durante la aparición del tema **a** el piano tiene un ostinato de dieciseisavos y la figura de dos octavos acentuados que aparecía en la introducción y que predomina en toda la primera pieza (ejemplo 2). En el compás 16 aparece un motivo de arpeggio ascendente que acelera con el uso de treintaidosavos y un quintillo, y una figura de dieciseisavos en dobles cuerdas que desciende. Estos dos motivos se repiten una vez más pero el motivo ascendente ya no acelera al utilizar solamente dieciseisavos.

⁵⁰ Contreras, 2008: 78.

⁵¹ Garland, 1994: 31.

Tabla 1. Estructura general de la primer pieza.

Sección	A			B	A	
Compás	1	6	20	31	48	65
Tema	Intro	a	b	c	Puente	a'

Ejemplo 1. Tema a. Compases 6-12.

Ejemplo 2. Compases 6-8.

En el compás 20 el piano y el violín comienzan un juego de pregunta y respuesta con una pequeña melodía (tema **b**) que está sobre re sostenido en modo locrio (ejemplo 3). A partir del compás 23 el violín desarrolla esta melodía hasta llegar a los compases 29 y 30, donde se llega al final de la sección con una disonancia de segunda menor que genera tensión que no se resuelve.

La segunda sección de la pieza que comienza con la indicación *Poco meno* y a la que llamaremos **B**, tiene un carácter misterioso y melancólico que contrasta con la ansiedad y

rapidez de la primera sección. En el compás 31 el piano comienza con un *ostinato* de dieciseisavos disonantes (ejemplo 4), que se mantiene durante toda la sección hasta el compás 47 mientras el violín desarrolla una nueva melodía (tema c).

Ejemplo 3. Tema b en el piano, compás 20, y en el violín compás 22.



En el compás 48 se regresa al tempo original y comienza una puente que conecta al tema principal que regresa en el compás 65. Este puente contiene elementos presentes en la introducción, por ejemplo, vuelve a aparecer la figura de dos octavos acentuados tanto en el violín como en el piano hasta el compás 53 pero en el compás 54 se extiende el puente añadiendo nuevo material melódico con figuras de octavo con punto y dieciseisavo. Conforme avanza este puente se sigue generando tensión y aumentando disonancias y figuras irregulares haciendo volver el carácter de ansiedad del inicio de la pieza. En el compás 65 regresa el tema a pero esta sección se interrumpe por una nueva melodía en el piano basada principalmente en ritmos de octavo con punto y dieciseisavos y tresillos mientras el violín tiene un ostinato de octavos en *pizzicato* (ejemplo 5). En el compás 85 se retoma el motivo a junto con los arpeggios ascendentes y descendentes de la primera sección para terminar la primera pieza abruptamente en unísono. De manera muy general la estructura de la primer pieza sería **ABA'**.

Ejemplo 4. Compases 31 y 32.

The musical score for Example 4 consists of two systems. The first system shows the violin part with a melodic line starting on a whole note, followed by a half note and a quarter note. The second system shows the piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes in both hands, marked 'f' (forte).

Ejemplo 5. Compases 74-77.

The musical score for Example 5 consists of two systems. The first system shows the violin part with a melodic line starting on a whole note, followed by a half note and a quarter note. The second system shows the piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes in both hands, marked 'f' (forte). The piano part includes triplets in the right hand.

La segunda pieza tiene un carácter calmado en contraste con la primera. Inicia con la indicación *Lentamente* y la mayoría de la dinámica se encuentra en *piano* para ambos instrumentos. Durante toda la duración de la pieza el violín tiene la indicación de tocar con sordina, lo que da la impresión de un sonido distante. La pieza está construida en su totalidad sobre una escala pentatónica (ejemplo 6); la voz superior del piano tiene un ostinato de octavos con las notas sol sostenido, fa sostenido y mi que siguen hasta el final (ejemplo 7). El violín y la voz inferior del piano construyen melodías sobre el ostinato y si bien en varios lugares estas melodías parecen conversar entre sí, podrían existir independientemente una de la otra.

En el compás 17 y 18 aparecen por primera y única vez en la parte del violín dobles cuerdas con la dinámica de *mezzoforte*. El uso de intervalos como cuartas justas en las dobles cuerdas aportan a la sensación de un sonido suspendido, que no resuelve ni se asienta en un lugar tangible (ejemplo 8). En el compás 36 comienza una escala que utiliza armónicos artificiales

en el violín con un *molto rit.* que concluye con dos notas largas de sol sostenido mientras el piano concluye con un acorde construido por cuartas justas, una vez más dando la sensación de no resolver.

Ejemplo 6. Escala pentatónica usada en la segunda pieza.



Ejemplo 7. Compases 1-5.



Ejemplo 8. Compases 17-19.



La tercer pieza comienza con un motivo de acordes disonantes en el piano que siguen repitiendo hasta el compás 5, mientras el violín presenta el tema **a**, que está basado en seisillos y quintillo de dieciseisavos. Los primeros dos compases del tema **a** (compases 2 y 3) parecen estar basados en sol sostenido frigio, y el compás 4 en si mixolidio, aunque no se tocan todas las notas necesarias para poder determinarlo con certeza (ejemplo 9). El uso del registro agudo en el violín junto con las disonancias del piano y la velocidad le dan a esta sección un carácter ansioso y estridente.

La siguiente sección que comienza en el compás 7 tiene un carácter más melódico y aunque en determinados momentos parecería estar basada en algún modo o tonalidad, el uso constante de alteraciones en motivos ya presentados con anterioridad no permite establecer ningún centro tonal. En el caso del ritmo toda esta sección que va desde el compás 7 hasta el compás 40 utiliza con frecuencia figuras irregulares como dosillos, cuatrillos y quintillos que en ocasiones concuerdan en ambos instrumentos y en otras chocan con figuras regulares (ejemplo 10).

Tabla 2. Estructura general de la tercer pieza

Sección	A	B			A
Compás	1	7	46	84	87
Tema	a	b	c	Cadenza	a'

Ejemplo 9. Tema a.

III

Allegro (♩ = 120)

Ejemplo 10. Uso de figuras irregulares. Compases 11-13.

Del compás 41 al 44 el violín debe realizar unos arpeggios ascendentes en dieciseisavos que suben poco a poco en una escala pentatónica mientras el piano también va subiendo de registro hasta detenerse abruptamente en un compás de un octavo que sirve de pausa general. A partir del compás 46 inicia una nueva sección melódica donde los motivos principales son las figuras de una negra ligada a un octavo y tres octavos separados (ejemplo 11). Mientras estos dos motivos se desarrollan melódicamente el piano acompaña con otro motivo de octavos que se repite como un ostinato pero que poco a poco va variando en registro y se le añaden alteraciones a sus notas. Del compás 63 en adelante el acompañamiento cada vez se vuelve más estridente y disonante hasta el compás 77 donde cambia la sensación del compás como si fuera de tres cuartos al tocar negras para disminuir el movimiento y terminar la sección. Cabe destacar que del compás 73 al 76 en la parte del violín aparece un nuevo motivo de terceras que, a mi parecer, alude a algún tipo de música popular mexicana pero que no se desarrolla ni vuelve a aparecer en ningún lado (ejemplo 12).

En el compás 84 el violín se queda sólo para tocar una pequeña cadenza que poco a poco lleva un *crescendo* y *accelerando* para volver al primer tema que cierra de manera violenta con trémolos en el violín y acordes en contratiempo en el piano.

Ejemplo 11. Compases 48-51.



Ejemplo 12. Compases 73-76.



2.4 Consideraciones técnico-interpretativas

Como ya se mencionó con anterioridad, *Tres piezas para violín y piano* constituyen el único homenaje que Revueltas le hizo a su instrumento como solista. En 1932 ya habían pasado varios años de haber dejado la carrera de solista pero habiendo tocado y vivido de tocar violín la mayor parte de su juventud, Revueltas conocía las posibilidades del instrumento. Si bien esta obra es una parodia del virtuosismo violinístico, no hay ninguna parte donde no se entienda qué se debe de hacer ni cómo se deba de hacer; no es que sea una obra fácil de tocar, pero todo lo escrito es idiomático para el instrumento.

Revueltas utiliza varias sonoridades en *Tres piezas para violín y piano*, por ejemplo, parte de un tema de la primer pieza y otro tema de la tercer pieza están sobre la cuerda de sol a pesar de llegar a un registro que con facilidad podría tocarse sobre la cuerda de mí, dándole un sonido menos brillante a los pasajes (ejemplo 13). Revueltas también utiliza las dobles cuerdas en varias secciones pero no las usa excesivamente, más a manera de efectos o para agregar intervalos disonantes como segundas o séptimas (ejemplo 14).

A mi parecer, el desafío más grande que presenta esta obra, sobre todo la primera y la tercer pieza, es poder tocarlas *a tempo* pero con claridad. Muy a menudo las obras contemporáneas y/o atonales se tienden a descuidar en este aspecto porque se tiene la idea de que como son disonantes y estridentes, no importa mucho la limpieza del sonido o la afinación precisa. Para lograr esta claridad es necesario estudiar con detenimiento la afinación de las notas (algo difícil con música atonal) y exagerando las diferencias entre las diferentes articulaciones y ritmos.

Ejemplo 13. Compases 6-12.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is for the violin, and the bottom staff is for the piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The violin part starts with a forte (ff) dynamic and a 'sempre' marking. The piano part features a triplet of eighth notes in the final measure. The score includes various musical notations such as stems, beams, and dynamic markings.

Ejemplo 14. Compases 50 y 51; 62 y 63.



FRANCIS POULENC (1899-1963) — *SONATA PARA VIOLÍN Y PIANO FP* 119 (1942-43, rev. 1949)

3.1 Datos biográficos

Francis Poulenc nació el 7 de enero de 1899 en París. Sus padres fueron Èmile Poulenc, que provenía del departamento de Aveyron en la parte sur-central de Francia, y Jenny Royer que provenía de una familia considerada parisina ya de varias generaciones,⁵². Èmile era director de un negocio farmacéutico que los mantenía en una situación económica favorable. Gracias a esto, los padres de Poulenc siempre estuvieron interesados e involucrados en las artes,⁵³ que a lo largo de su vida le permitió al compositor formar parte de grupos de intelectuales y de artistas y estar vinculado en la alta sociedad parisina.

Francis tuvo su primer acercamiento a la música a los 5 años cuando su madre, una pianista aficionada con un nivel avanzado de técnica, buscó que comenzara a tomar clases de este instrumento. Francis menciona: “Mi madre tenía un toque encantador y un perfecto entendimiento musical aliado a un gran virtuosismo. Ella idolatraba a Mozart, Schubert y Chopin.”⁵⁴ Desde una edad temprana Poulenc mostró que tenía gran habilidad y gusto musical. A los 8 años, cuando escuchó por primera vez una obra de Debussy, quedó cautivado y mencionaría más tarde que después de la música de Mozart, no podía vivir sin Debussy.⁵⁵

Entre 1914 y 1917 fue pupilo del prestigioso pianista catalán Ricardo Viñes⁵⁶, gracias al cual tuvo la oportunidad de conocer a otros músicos como Georges Auric, Erik Satie y Manuel de Falla.⁵⁷

⁵² Schmidt, 2001: 4.

⁵³ *Idem*.

⁵⁴ *Ibidem*: 5.

⁵⁵ *Idem*.

⁵⁶ Ricardo Viñes Roda fue un pianista y compositor catalán. Famoso intérprete y divulgador de la moderna música francesa y española de compositores como Debussy, Ravel y Albéniz (Bergada: 2002).

⁵⁷ Chimènes, 2001. Recuperado el 6 Feb. 2019 de

<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022202>

Los primeras composiciones de Poulenc datan al año 1914, pero éstas fueron destruidas por él mismo más adelante. Su debut público fue en 1917 con *Rapsodie nègre*, obra que dedicó a Erik Satie, en uno de los conciertos “avant-garde” que organizaba Jane Bathori.⁵⁸ Gracias a la ayuda de Igor Stravinsky, Poulenc logró publicar sus primeras obras en Chester, Londres.

Las obras tempranas de Poulenc se presentaban en el estudio de un pintor llamado Emile Lejeune, ahí mismo se presentaban obras de Milhaud, Auric, Honegger, Tailleferre y Durey. En 1920, Henri Collet bautizó a todos estos músicos como “el grupo de los seis” en la reseña de un concierto donde se habían presentado obras de todos ellos. Sin embargo, lo que vinculaba a estos compositores no era el estilo, sino una gran amistad.⁵⁹ Durante estos mismos años Poulenc vivió una serie de episodios de depresión a partir de que se dió cuenta de su homosexualidad y a lo largo de su vida puede verse reflejada esta complejidad emocional en su trabajo creativo.⁶⁰ Pasaba de periodos de depresión a periodos de entusiasmo; de dudar de él mismo, a momentos de satisfacción propia.

Poulenc no estudió composición formalmente sino hasta 1921. Cuando comenzó a tomar clases con Charles Koechlin, le comentó que cuando componía “obedecía a su instinto en lugar de la inteligencia”.⁶¹ Mientras estudió con Koechlin recibió de parte de Diaghilev una comisión para los *Ballets russes* y compuso *Les biches*. Durante este mismo periodo compuso obras como su *Concierto para dos pianos* y un *Concierto para órgano* a petición de Edmond de Polignac, a quien le dedicó su *Concert champêtre* para clavecín y orquesta.

Dándose cuenta de la importancia del gramófono para la difusión musical, Poulenc grabó varias de sus obras a partir de 1928. Antes de esto, en 1926, Poulenc comenzó una larga colaboración de *performance* con el barítono Pierre Bernac. Se presentaron juntos hasta 1959 y durante este tiempo Poulenc escribió alrededor de 90 melodías para sus conciertos.⁶² Junto con Peter Pears y Benjamin Britten, Poulenc y Bernac se convirtieron en uno de los mejores dúos de piano y voz del siglo.⁶³

⁵⁸ *Idem.*

⁵⁹ *Idem.*

⁶⁰ *Idem.*

⁶¹ *Idem.*

⁶² *Idem.*

⁶³ Schmidt, 2001: 90.

En 1948 Poulenc ofreció un primer concierto en los Estados Unidos a donde regresó regularmente hasta 1960 para presentarse con Pierre Bernac o Denise Duval, su intérprete femenina preferida, y para los estrenos de algunas de sus obras como el *Concierto para piano*, el cual fue comisionado por la Orquesta Sinfónica de Boston.⁶⁴

Otra faceta importante en la vida pública de Poulenc fue como presentador radiofónico, actividad que comenzó en 1941. Recordemos que en esta época la radio todavía se encontraba en su infancia, y si bien se reconocía la importancia e influencia de este medio algunos musicólogos no estaban seguros de su idoneidad para la transmisión de la música académica.⁶⁵ Poulenc estuvo en una serie de transmisiones en la Radio Nacional de Francia.⁶⁶ Los tipos de programas que se transmitían en ese país por entonces eran transmisiones de conciertos, programas instructivos y transmisiones de la élite dirigidas a personas informadas acerca de la música. Poulenc tanto entrevistado como entrevistador, formaba parte de los programas de la élite musical.⁶⁷

Durante la década de 1950 Poulenc estuvo enfocado principalmente en la composición. Dentro de sus composiciones más notables de esta década están *Dialogues des Carmélites*, ópera que ganó popularidad internacional rápidamente al igual que *La voix humaine*.

Poulenc murió en 1963, repentinamente, de un paro cardíaco.

⁶⁴ Chimènes, 2001.

⁶⁵ Buckland & Chimènes, 1999: 363.

⁶⁶ Chimènes, 2001.

⁶⁷ En los programas que él presentaba hablaba de compositores, intérpretes, y de estilos musicales que le agradaban, ilustrando la plática con grabaciones. Le gustaba irse a los extremos, hablando de “música mala” y de música sacra. En estas discusiones hablaba principalmente de la interpretación, la orquestación y el estilo. En los programas donde es entrevistado la intención era que la gente conociera a Poulenc, como persona y como compositor. Se habló de los elementos esenciales de su vida profesional y un poco de su vida en general (Buckland & Chimènes, 1999: 363, 365 y 366).

3.2 Contexto de la obra

La sonata para violín y piano fue escrita a la memoria de Federico García Lorca⁶⁸. A pesar de ser una obra completamente instrumental, es evidente que Poulenc fue influenciado por el poema de García Lorca “Las seis cuerdas”, cuyo primer verso incluyó en la partitura del Intermezzo. Acerca del origen de esta obra, Poulenc expresó:

“Siempre habiendo deseado dedicar una obra a la memoria de Lorca [...] fui inspirado por uno de sus versos más celebrados: “La guitarra, hace llorar a los sueños”. Al principio compuse un tipo de *andante-cantilene* española. Después imaginé como final un *Presto tragico*, cuyo ritmo y espíritu vital fueran quebrados por una coda lenta y trágica. Un primer movimiento con ímpetu debe establecer el carácter de la obra.”⁶⁹

Poulenc nunca tuvo gran afinidad hacia los instrumentos de cuerda y esta sonata fue escrita después de dos primeros intentos. La primer sonata fue interpretada por Hélène Jourdan-Morhange en la temporada de conciertos 1917–1918 en Salle Huyghens. Morhange comenta que Poulenc no tuvo tiempo de terminar la parte del piano y sólo tocaron los dos primeros movimientos que eran “realmente hermosos”. Sin embargo, Poulenc destruyó los manuscritos al no estar satisfecho con la obra. El segundo intento de sonata para violín y piano fue escrita para Jelly d’Arányi en 1924. Poulenc tampoco estuvo satisfecho con esta obra y también la destruyó.⁷⁰ La tercer sonata se hizo a la petición de la violinista Ginette Neveu, quien la estrenó junto con Poulenc en 1943.

“Creo que no está tan mal, y de cualquier manera es muy distinta a las otras sonatas para violín escritas en Francia en el siglo diecinueve. ¡Que hermosas son las sonatas de Brahms! [...] Uno no puede alcanzar un balance apropiado entre dos instrumentos tan distintos como el piano y el violín a menos que se traten absolutamente de la misma manera. El violín como *prima donna* sobre un acompañamiento arpegiado en el piano me hace vomitar.”⁷¹

⁶⁸ Federico García Lorca fue un poeta catalán al que se considera como el de mayor influencia y popularidad de la literatura española del siglo XX.

⁶⁹ Smith, 2016: 4. Traducción del autor.

⁷⁰ *Ibidem*: 3.

⁷¹ *Idem*. Traducción del autor.

En 1949, Poulenc realizó una serie de modificaciones a la sonata. A pesar de estos cambios, Poulenc nunca estuvo satisfecho con su composición. Él mencionó que la mayoría de los momentos violinísticos exquisitos son gracias a Ginette Neveu, que le ayudó en gran parte con la instrumentación.⁷² Oliver Smith piensa que una de las posibles razones por las cuales Poulenc no estuvo satisfecho con su obra fue que no sentía que le hacía justicia musicalmente a Federico García Lorca.⁷³

3.3 Análisis

Algunos estudiosos han intentado clasificar la esencia del estilo musical de Poulenc a través de una consistencia compositiva. Mary Stringer menciona que “a través de su obra uno puede encontrar una abundancia de hermosas melodías” y que en la supuesta ausencia de otra característica musical que unifique su obra, esto es lo que “une todos los elementos musicales dispares y les da el sello de Poulenc”.⁷⁴ Por el contrario, Schmidt dice que esta unión de elementos dispares, citas y alusiones entre las mismas, es lo que muestra el estilo de Poulenc; uno no debe de buscar consistencia, sino inconsistencia.⁷⁵

De tres movimientos, *Allegro con fuoco*, *Intermezzo* y *Presto tragico*, uno normalmente espera referencias programáticas en el primer movimiento, pero la inscripción del inicio de “las seis cuerdas” en el intermezzo señala que los aspectos programáticos son exclusivos del segundo y tercer movimientos. Además, esta “improvisación melancólica” fue la primera parte de la sonata que vino a la mente del compositor.⁷⁶

Si bien la sonata no tiene una armadura o indicación de tonalidad, se puede considerar que el centro tonal general es re menor, basado en la recurrencia de esta tonalidad.

La estructura formal del primer movimiento consiste en la sucesión de temas (tabla 1). Las secciones generales del movimiento las identificamos como **A**, **B**, y **A'**. En la sección **A** se

⁷² *Idem*.

⁷³ *Idem*.

⁷⁴ Smith, 2016: 10.

⁷⁵ *Idem*.

⁷⁶ *Ibidem*: 4.

presentan 4 temas distintos (**a**, **b**, **c**, y **d**) en diferentes tonalidades, cerrando con una sección cromática.⁷⁷ La sección **B** comienza con una especie de introducción a manera de recitativo⁷⁸ que nos lleva al tema **e** seguido de un puente que nos lleva a la sección **A'** con el tema **a** y finalizando con una coda.

Tabla 1. Estructura del primer movimiento.

Sección	Intro.	A							
Tema		a	a	a	b	c	a'	d	d
Compás	1	3	10	23	30	41	49	61	87
Tonalidad	d	d	d	a	G	f	c	a ^b /g/d	N/A

Sección	B			A'	Coda
Tema	Intro.	e	Puente	a	
Compás	97	104	130	136	143
Tonalidad	Em	f/d/D ^b	d	d	d

Desde los dos primeros compases de introducción, con la indicación de *Allegro con fuoco* queda bien definido el carácter enérgico del movimiento y como lo indica el compositor en el compás 3, *très violent* (muy violento). El tema **a** aparece en *fortísimo* por primera vez en re menor e inmediatamente se repite en *pianissimo* y extendiéndose por 5 compases más con un *fortissimo* súbito que nos lleva a una tercera aparición del tema **a**, pero ahora en la tonalidad de la menor (ejemplo 1).

⁷⁷ Tsai, 2009: 37.

⁷⁸ *Idem.*

Ejemplo 1. Compases 3 y 4.

Musical score for Example 1, measures 3 and 4. The score is in 4/4 time and consists of three staves: Violin (top), Piano (middle), and Bass (bottom). The Violin part is marked *ff très violent* and features a melodic line with trills. The Piano part is marked *mf très rythme sans lourdeur* and features a rhythmic accompaniment with trills in the right hand and a steady bass line in the left hand.

En el compás 30 se presenta el tema **b** con un carácter más despreocupado gracias al empleo de trinos en el violín al mismo tiempo que se mantiene el movimiento en la voz inferior del piano. En los compases 35 y 36 (ejemplo 2) aparece una figura de dieciseisavos en *fortissimo* que nos lleva a una pequeña evocación del tema **a** que resuelve a fa menor en el compás 41 con el tema **c** (ejemplo 3).

Ejemplo 2. Compases 35 y 36.

Musical score for Example 2, measures 35 and 36. The score is in 4/4 time and consists of three staves: Violin (top), Piano (middle), and Bass (bottom). The Violin part is marked *p* and features a melodic line with trills, with dynamics *arco* and *tr* indicated. The Piano part is marked *mf* and features a rhythmic accompaniment with trills in the right hand and a steady bass line in the left hand. The Bass part is marked *mf* and features a rhythmic accompaniment with trills in the right hand and a steady bass line in the left hand.

Ejemplo 3. Compases 41-43.

El tema **c** tiene un carácter mucho más lírico que los temas que le preceden y aparece a manera de pregunta y respuesta con ambos instrumentos. Con facilidad se modula a do menor y se llega al tema **a'**. Este tema es una expansión rítmica donde el valor de dieciseisavo se vuelve un octavo (ejemplo 4).

El tema **d** aparece en el compás 61 y pasa por las tonalidades de la bemol menor, re menor y sol menor. La melodía principal del tema comienza en la voz superior del piano, con la indicación *violent* y tiene un carácter de mucha ansiedad, que se enfatiza con la figura de dieciseisavos arpegiados en descenso en la voz inferior del piano y la figura de dieciseisavos en el violín que repite las notas de la armonía (ejemplo 5). La melodía y acompañamiento se van intercalando entre ambos instrumentos siempre aumentando la tensión, ya sea incrementando los matices o agregando dobles cuerdas al violín. En el compás 87, el violín presenta un pasaje cromático de dieciseisavos ascendente y en crescendo mientras el piano repite motivos del tema **d** sin un centro tonal bien definido para llegar al clímax del movimiento con mucha energía.

Ejemplo 4. Tema **a** expandido y su aparición original.

Ejemplo 5. Compás 61 y 62.

En el compás 97 comienza la sección **B** con una pequeña introducción a manera de recitativo.

⁷⁹ El piano y el violín se van respondiendo el uno al otro con figuras de octavo con doble puntillo y treintaidosavos (ejemplo 6). El tema **e**, que comienza en el compás 104 en la tonalidad de fa menor, presenta una línea melódica en el violín con frases largas y de carácter romántico mientras el piano acompaña con octavos. El tema **e** pasa por re menor y en el compás 120 llega a re bemol mayor, donde se encuentra el clímax del primer movimiento, con la indicación de *fortissimo*, y *Appassionato*. En los compases 114 y 123 en el acompañamiento del piano aparecen unas figuras irregulares arpegiadas que podrían parecer improvisatorias (ejemplo 7). Durante éste desarrollo del tema **e**, que va de los compases 104 al 129, debido a su carácter lírico y romántico permite no ser tan estricto en el *tempo*, también gracias a que no tiene pasajes rápidos donde se necesite ser tan preciso.

⁷⁹ Tsai, 2009: 45.

Ejemplo 6. Compases 97-99.

Musical score for Example 6, measures 97-99. The score is in 2/4 time and consists of three staves. The top staff is for the violin, the middle for the right piano hand, and the bottom for the left piano hand. The tempo is marked "Le double plus lent" and the dynamics range from piano (p) to fortissimo (f). The score includes a box with the number 11, a pizzicato (pizz.) marking, and various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Ejemplo 7. Compás 114.

Musical score for Example 7, measure 114. The score is in 2/4 time and consists of two staves. The top staff is for the violin and the bottom for the piano. The tempo is marked "(suivre le piano) à l'aise" and the dynamics range from piano (p) to fortissimo (f). The score includes a box with the number 8, a loco marking, and various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

En el compás 130 comienza un pequeño puente que nos lleva a la última sección del movimiento A', que comienza con el tema a en re menor, pero ahora en la voz superior del piano mientras el violín acompaña con figuras de dieciseisavos arpegiados con un carácter violento (ejemplo 8). En el compás 143 después de una repentina pausa general comienza la coda, que remite al tema d con su figura rítmica que continúa hasta el final donde se presenta una tercera de picardía que termina el movimiento en la tonalidad de re mayor.

Ejemplo 8. Compases 136 y 137.



El segundo movimiento, *Intermezzo*, está inspirado -como ya se mencionó- en el poema “Las seis cuerdas” de Federico García Lorca y contiene la inscripción “*La guitare fait pleurer les songes*” que en español es “La guitarra, hace llorar a los sueños”. Según Tsai éste movimiento posee cualidades surrealistas, como de ensueño y melancólicas.⁸⁰ “Tiene una simplicidad de canción en medio de esta obra dramática.”⁸¹

La estructura del segundo movimiento es una libre alternancia de diferentes temas o motivos, con una introducción y una coda⁸² (tabla 2).

Tabla 2. Estructura del segundo movimiento.

Tema	a, b	a, b	c, a	d	e, a	Coda
Compás	1	9	20	39	43	55
Tonalidad	d	a frigio	D, B ^b , B	D ^b , B	C ^b , E ^b /e ^b	D/D frigio

La introducción comienza con el piano tocando una figura de dieciseisavos (tema **a**) en *pianissimo* mientras el violín responde con octavos en *pizzicato* y después toca un motivo que se encontraba en el compás 133 del primer movimiento al que llamaremos tema **b** (ejemplo 9).

⁸⁰ Tsai, 2009: 50.

⁸¹ *Idem.*

⁸² *Idem.*

A partir del compás 9 se desarrolla el tema **a** en ambos instrumentos y también se expande el tema **b** en el violín. La armonía de la sección entre los compases 9 al 19 está basada en intervalos de cuartas justas entre las notas mi, la, re y las apariciones mi en modo dórico en los compases 9-12, 17, y la en modo frigio en el compás 14. Esto le da a toda esta sección cierta ambigüedad armónica y un carácter misterioso y distante.⁸³

Ejemplo 9. Tema **a** en el segundo movimiento y su procedencia del primer movimiento.

En el compás 20 se llega a la tonalidad de re mayor y aparece el tema **c**, que se podría considerar como un fragmento derivado del tema **a** del primer movimiento. A partir del compás 27 Poulenc juega con la sonoridad del violín con la indicación *sur la touche* (sobre el diapasón) para crear contrastes tímbricos⁸⁴ (ejemplo 10).

El tema **d** aparece en el compás 39 con la indicación *très lointain* (muy distante) y *pianissimo*. El tema tiene un carácter lírico y melancólico que se acentúa con el uso de dobles cuerdas en intervalos de terceras en el violín mientras el piano contesta con el tema **a** (ejemplo 11). En el compás 43 aparece el tema **e** mientras el piano responde con **c**. El uso del *pianissimo* y el efecto sonoro de *sur la touche* ayuda a esta sección a tener más espacio para crecer y llegar al clímax del movimiento que se va anunciando con el aumento de dinámicas y arpeggios en el piano hasta llegar al compás 51, donde aparece una variación del tema **a** del primer movimiento (ejemplo 12) seguido de un *molto decrescendo* y la aparición del tema **b**.

⁸³ *Ibidem*: 53.

⁸⁴ *Ibidem*: 55.

Ejemplo 10. Compases 27 y 28.

sur la touche - - 2 3 4 3 - -
naturel Cédez
2 2 1 1

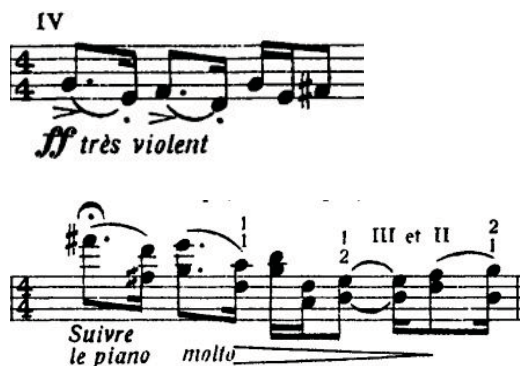
Ejemplo 11. Compases 39 y 40.

sur la touche 2 4 3
PP (très lointain)
5
PP
(douxment marqué)

El movimiento termina con una coda de carácter fúnebre donde se sugiere el modo re frigio por las notas si bemol y mi bemol, pero con la inclusión de fa sostenido se obtiene una ambigüedad tonal-modal que choca con el material presentado con anterioridad.⁸⁵ En la parte del violín se utilizan con mucha frecuencia las dobles cuerdas con intervalos de cuarta justa con movimientos paralelos, los cuales no son muy comunes en la escritura para violín debido a su dificultad para afinar adecuadamente.

⁸⁵ Smith, 2016: 21.

Ejemplo 12. Tema a del primer movimiento y su reaparición en el clímax del segundo movimiento.



De acuerdo con Tsai, el “tercer movimiento tiene una estructura similar a un “arco” con una coda al final. Presenta seis diferentes temas a-f. Después de que los temas e y f son repetidos dos veces más, los temas d, c, y b regresan creando una simetría en la estructura. Lo inesperado es que en lugar de regresar el tema a del último movimiento, llega al tema a del primer movimiento”⁸⁶ (tabla 3).

Tabla 3. Estructura del tercer movimiento.

Tema	a	b	c	d	ef	ef	ef	d	
Compás	1	15	27	38	45	53	63	70	76
Tonalidad	b	A ^b	E/F	F	E ^b	G ^b	D ^b	N/A	E ^b

Tema	b/c	d	c/f	b	d	a	coda
Compás	83	89	91	99	101	106	121
Tonalidad	E/F	B ^b	N/A	E/F	N/A	C [#]	d

El movimiento comienza en si menor con la indicación *très violent* con el tema a. Éste tema es enérgico y de carácter cromático (ejemplo 13). En el compás 9 el violín prefigura el tema b

⁸⁶ Tsai, 2009: 59.

de manera breve y continúa con el tema **a** que repentinamente cambia a do menor en el compás 13.

El tema **b** en el compás 15, tiene un carácter más amable y lírico que el anterior (ejemplo 14). Primero se presenta en el piano mientras el violín acompaña con figuras de dieciseisavo que refuerzan la tonalidad de mi bemol mayor y en el compás 19 la bemol mayor. El tema **b** es interrumpido por un fragmento de **a** en el piano en el compás 21 en do sostenido menor y re menor en el compás 23. De acuerdo con Daniel “Las frecuentes y fluidas modulaciones ofrecen descanso de la repetición excesiva”.

Ejemplo 13. Tema a.



Ejemplo 14. Tema b.



En el compás 27 llega el tema **c** en la tonalidad de mi mayor (ejemplo 15). Éste tiene un carácter virtuoso por el uso de pasajes cromáticos veloces tanto en el violín como en el piano que acompaña el tema. El tema se presenta ahora en el piano en el compás 34 mientras el violín acompaña con un pasaje de dieciseisavos arpegiados que proviene del compás 19 del primer movimiento (ejemplo 16).

En el compás 38 aparece el tema **d** en fa mayor con un carácter más jovial y juguetón en el piano y el violín sigue acompañando con figuras de dieciseisavos que refuerzan la armonía

correspondiente y que remite al tema **d** del primer movimiento, pero con una articulación diferente (ejemplo 17).

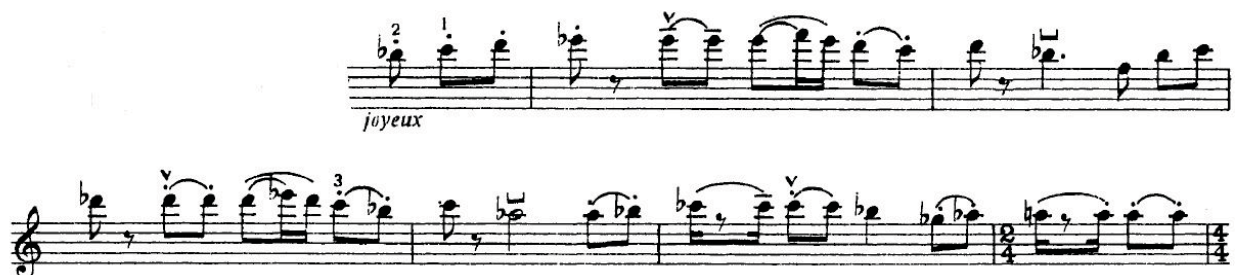
Ejemplo 15. Tema **c** compás 27.



Ejemplo 16. Arpeggios en el compás 34 del tercer movimiento y su procedencia del compás 19 del primer movimiento.



Ejemplo 17. Tema **d** compás 76.



El tema **e** en el compás 45, proviene de la coda del segundo movimiento (ejemplo 18). Si bien la melodía es esencialmente la misma en ambos movimientos, Poulenc logra crear dos personajes musicales completamente diferentes: uno misterioso e incierto y el otro lírico, fluido y brillante.⁸⁷ Al tema **e** se le responde con el tema **f** (ejemplo 19) y ésta dinámica de **e** y **f** se repite tres veces en diferentes tonalidades. En el compás 45 en mi bemol mayor, en el compás 53 en sol bemol mayor y en compás 63 en re bemol mayor.

⁸⁷ Tsai, 2009: 64.

En el compás 70 regresa el tema **d** que eventualmente llega a mi bemol mayor en la parte del violín y que es interrumpido por la estructura rítmica de **b** en el piano mientras el violín toca un pasaje de octavos en pizzicato con el ritmo acompañante de **d** en el compás 83 al cual se le suma el piano en el compás 89. Del compás 91 al 105 se usan fragmentos de los temas **b**, **c**, **d** y **f** a manera de pregunta y respuesta en ambos instrumentos.

Ejemplo 18. Tema **d**, compás 45 y su procedencia del compás 55 del segundo movimiento.

The image shows three staves of musical notation. The first staff is in bass clef, starting with a box around the first measure and the instruction "très chanté" above it. The second staff is in treble clef, showing a melodic line with various notes and rests. The third staff is also in treble clef, showing a piano accompaniment with chords and a dynamic marking of "p".

En el compás 106 se llega al clímax del movimiento donde reaparece el tema **a** del primer movimiento (ejemplo 20) en do sostenido mayor seguido de un pasaje de séptimas disminuidas que llegan a un alto repentino antes de la coda.

En la coda reaparecen algunos elementos de los movimientos anteriores. En el compás 121 el violín retoma un fragmento de la coda del segundo movimiento; en el compás 125 el piano toca el tema arpegiado **d** del primer movimiento y en el compás 134 aparecen tres acordes de re menor similares al principio de la sonata y al final del primer movimiento.

Ejemplo 19. Tema e, compás 48.



Ejemplo 20. Tema a, compás 106 y su versión original en el primer movimiento.



3.4 Consideraciones técnico-interpretativas.

Si bien como ya se mencionó anteriormente, Poulenc nunca tuvo afinidad por las cuerdas frotadas, el uso de diferentes técnicas y sonoridades muestra su conocimiento en la escritura del instrumento y da variedad al escucha y plantea un buen desafío para el intérprete. Cabe destacar que el uso de dobles cuerdas en intervalos de cuartas y quintas justas no es muy idiomático para el violín y requiere atención especial para lograr su afinación.

La publicación original de la sonata se realizó por Max Eschig en 1944, pero en 1949 Poulenc hizo una revisión de la sonata en la que corrigió lo que él consideraba los principales problemas.⁸⁸ Los dos primeros movimientos no fueron modificados; en el tercer movimiento se eliminaron algunos compases y se hicieron algunos otros cambios menores.

Entre los compases 82 y 83 de la revisión de 1949 se eliminaron dos compases, así mismo entre los compases 91 y 92 se eliminaron cuatro, entre los compases 110 y 111 se eliminaron

⁸⁸ Tsai, 2009: 94.

dos y entre los compases 113 y 114 se eliminaron dos más. Tsai comenta que la eliminación de estos pasajes redundantes⁸⁹ vuelve la sonata más concisa y dramática.⁹⁰

Los otros pequeños cambios que se hicieron en el movimiento se encuentran en el compás 92 en la voz del violín que originalmente estaba escrito en octavas y que se cambió a una sola voz y en los compases 117 al 120 en la mano derecha del piano que en la edición original estaba escrita en clave de fa, que se cambió a clave de sol.

A pesar de la revisión que se hizo en 1949, la partichela de violín contiene errores de transcripción que no se corrigieron si los comparamos con la partitura que utiliza el piano: en el compás 17 del primer movimiento no está escrita la indicación de fortissimo; en el compás 47 no está escrita la indicación del trino sobre el do; en el compás 54 está escrito un do natural que debería ser do sostenido; en el compás 100 está escrito un fa natural que debería de ser fa sostenido; en el segundo tiempo del compás 146 está un re que debería ser mi y el último octavo del compás tiene un re que debería de ser do. En el compás 75 del tercer movimiento la primer nota es un fa, y está escrito un sol.

Si bien estos errores no afectan la obra, pueden causar confusión para los intérpretes y discrepancias en las interpretaciones y grabaciones de la sonata. En caso de no seguir las indicaciones de fortissimo en el compás 17 y de trino en el compás 47 se le está quitando parte del carácter a la obra y en los casos de notas equivocadas, al alterar la armonía las intenciones de las frases pueden cambiar completamente.

Me parece interesante que en el trabajo de Tsai acerca de la sonata, a pesar de ser tan exhaustivo y de haber utilizado las mismas ediciones que el autor de estas notas, no haya mencionado estos errores de transcripción que en mi opinión, modifican significativamente la obra.

⁸⁹ *Ibidem*: 97

⁹⁰ *Ibidem*: 94.

Ejemplo 21. Compases eliminados entre el 82 y 83.

Musical score for Example 21, measures 82-83. The score is in 4/4 time and features a piano accompaniment with a trill in the right hand and a melodic line in the left hand. The tempo is marked *très en dehors*. The dynamic markings are *mf* and *f*. A box containing the number 11 is present in the second measure.

Ejemplo 22. Compases eliminados entre el 91 y 92.

Musical score for Example 22, measures 91-92. The score is in 4/4 time and features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. The tempo is marked *très en dehors*. The dynamic markings are *ff* and *arco*. A box containing the number 12 is present in the first measure.

Ejemplo 23. Compases eliminados entre el 110 y 111.

Musical score for Example 23, measures 110-111. The score is in 4/4 time and features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. The tempo is marked *très en dehors*. The dynamic markings are *ff féroce* and *fff*. A box containing the number 11 is present in the second measure.

Ejemplo 24. Compases eliminados entre el 113 y 114.

Musical score for Example 24. It consists of three staves. The top staff features a series of trills marked with 'tr' above the notes. The middle and bottom staves contain complex rhythmic patterns with various note values and rests. The marking 'fff strident' is placed below the first measure of the top staff.

Ejemplo 25. Compás 92 en la edición original y en la revisión de 1949.

Musical score for Example 25. It consists of two staves. The top staff shows a sequence of chords with fingerings indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. The bottom staff is marked with 'co' and shows a sequence of chords with fingerings 3, 4, 3, 3, 4, 3, 1. The notation includes various note values and rests.

Ejemplo 26. Compases 117 al 120 en la edición original y en la revisión de 1949.

Musical score for Example 26. It consists of two systems of piano accompaniment. Each system has three staves (treble, bass, and grand staff). The top system includes markings: 'tenu et très lié' above the first staff, 'mf très sec' below the second staff, and 'sans pédale' below the third staff. The bottom system includes markings: 'tenu et très lié' above the first staff, 'très sec' and 'mf' below the second staff, and 'très sec' and 'sans pédale' below the third staff. Both systems end with a 'Ped.' marking and an asterisk.

Ejemplo 27. Compás 17 en la partichela del violín y en la partitura.

Violin part (arco) and piano part (arco., ff) for Example 27, measures 17. The violin part features a melodic line with a first finger fingering '1' at the end. The piano part features a similar melodic line with a first finger fingering '1' at the end.

Ejemplo 28. Compás 47 en la partichela del violín y en la partitura.

Violin part (IV 2) and piano part (tr, IV) for Example 28, measures 47. The violin part features a melodic line with a bowing symbol. The piano part features a melodic line with a trill 'tr' and a bowing symbol 'IV'.

Ejemplo 29. Compás 54 en la partichela del violín y en la partitura.

Violin part (3 1 2, 2 3 2 4) and piano part (1 2, 2 4) for Example 29, measures 54. The violin part features a melodic line with fingerings '3 1 2' and '2 3 2 4'. The piano part features a melodic line with fingerings '1 2' and '2 4'.

Ejemplo 30. Compás 100 en la partichela del violín y en la partitura.

Violin part (arco, ff) and piano part (arco., ff) for Example 30, measures 100. The violin part features a melodic line with a first finger fingering '1' at the end. The piano part features a similar melodic line with a first finger fingering '1' at the end.

Ejemplo 31. Compás 146 en la partichela del violín y en la partitura.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is a violin part, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. A dashed line is drawn above the staff. The bottom staff is a piano part, mirroring the violin's melody with similar rhythmic values. A dynamic marking 'p' (piano) is placed at the end of the staff.

Ejemplo 32. Compás 75 del tercer movimiento en la partichela del violín y en la partitura.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is a violin part, showing a melodic phrase with fingerings (1, 2, 1) and accents. The bottom staff is a piano part, mirroring the violin's melody with similar fingerings and accents. The word 'joyeux' is written below both staves.

ALEKSANDR GLAZUNOV (1865-1936) — *CONCIERTO PARA VIOLÍN Y ORQUESTA EN LA MENOR OP. 82 (1905)*

4.1 Datos biográficos

Aleksandr Konstantinovich Glazunov nació el 10 de agosto de 1865 en San Petersburgo, Rusia. Su padre era editor y vendedor de libros y su madre pianista. Desde temprana edad mostró poseer un extraordinario oído y memoria musical y a los 9 años comenzó a tomar clases de piano con Ėlenkovsky.⁹¹

En 1879 conoció a Balakirev, quien lo recomendó con Rimsky-Korsakov para que estudiara composición. Los estudios con Rimsky-Korsakov duraron apenas dos años ya que sus avances eran “no de día en día sino de hora en hora” (palabras de Rimsky-Korsakov).⁹² Glazunov cultivó la amistad con su maestro por muchos años más. A los 16 años Glazunov completó su primer sinfonía que fue estrenada por Balakirev en 1882.⁹³

El talento de Glazunov llamó la atención del exitoso mercader de madera Mitrofan Belyayev, que utilizó su fortuna para apoyar las carreras de Glazunov y de otros jóvenes compositores rusos. A partir de 1885 Belyayev organizó conciertos en su palacio cada semana y Glazunov se volvió un miembro importante del llamado “Círculo de Belyayev”. En cierta manera el “Círculo de Belyayev” continuó con el camino de “El grupo de los cinco”⁹⁴ con la diferencia de que ya estaba establecida la escuela rusa nacional y había una reconciliación con la música occidental.⁹⁵

Después de la muerte de Borodín, Glazunov junto con Rimsky-Korsakov se involucró en completar y revisar las obras incompletas del difunto compositor.

⁹¹ Schwarz, 2001. Recuperado el 25 de julio de 2019 de <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000011266>

⁹² *Idem.*

⁹³ *Idem.*

⁹⁴ El grupo de los cinco fue un círculo de compositores rusos que trabajaron juntos para crear un estilo de música distintivo de Rusia. Sus miembros fueron Mily Balakirev, César Cui, Modest Mussorgsky, Nikolai Rimsky-Korsakov and Alexander Borodin.

⁹⁵ Schwarz, 2001.

En 1899 Glazunov comenzó a trabajar como profesor en el conservatorio de San Petersburgo pero renunció en 1905 como protesta por el despido de Rimsky-Korsakov y regresó el mismo año más una vez que se cumplieron las demandas de los profesores más liberales. Dos días después asumió la dirección del Conservatorio, puesto que mantuvo hasta 1930. En este puesto se enfocó en mejorar el currículo, los estándares del personal y de los alumnos, y a defender la dignidad y autonomía del conservatorio.⁹⁶

Después de la revolución en Rusia de 1917, los cambios políticos llegaron al conservatorio. El régimen proletario trataba de reconstruir Rusia desde cero, y a pesar de que Glazunov ya no encajaba en el nuevo sistema,⁹⁷ en 1928, después de haber sido atacado en su puesto por nuevas generaciones de alumnos y profesores decidió alejarse de las controversias y viajó a Viena para representar la URSS en la celebración del centenario de Schubert. A partir de finales de 1928 y hasta 1932 dirigió muchas de sus obras en lugares como Portugal, España, Francia, Inglaterra, Checoslovaquia, Polonia, los Países Bajos y los Estados Unidos.

En 1932 su salud comenzó a deteriorarse y se quedó en París con sus esposa Olga Gavrilova y su hija adoptiva Yelena Gavrilova, que era pianista y que se presentó varias veces como solista mientras Glazunov dirigía.⁹⁸ Glazunov murió el 21 de marzo de 1936 en París.

Dentro de la música rusa, a Glazunov se le da una gran importancia por haber reconciliado el nacionalismo ruso con el estilo europeo. Fue el heredero directo del nacionalismo de Balakirev pero se inclinaba más hacia la grandiosidad de Borodin. Al mismo tiempo absorbió el virtuosismo orquestal de Rimsky-Korsakov, el lirismo de Tchaikovsky y la habilidad contrapuntística de Taneyev. A veces lo académico superó su inspiración y tuvo un eclecticismo que, de acuerdo con varios estudios, hizo que no tuviera un sello personal de originalidad.⁹⁹ Su opinión de la nueva música era muy conservadora, lo que reflejaba en su propia música; cuando el mundo continuó con su curso, su música se quedó en un limbo. De manera similar a Mendelssohn, la música de Glazunov no es demasiado espectacular pero siempre está cuidadosamente construida, bien orquestada y estructurada.¹⁰⁰ Los compositores

⁹⁶ *Idem.*

⁹⁷ Prodan. Recuperado el 30 de julio de 2019 de <https://russiapedia.rt.com/prominent-russians/music/aleksandr-glazunov/>

⁹⁸ Schwarz, 2001.

⁹⁹ *Idem.*

¹⁰⁰ Serotsky. Recuperado el 30 de julio de 2019 de http://www.musicweb-international.com/Programme_Notes/glazunov_vconcina.htm

jóvenes como Prokofiev y Shostakovich lo tacharon de “anticuado” pero se mantuvo como un compositor de gran estatura y de fue una influencia estabilizadora en una época de transición.

101

Su periodo compositivo más importante se sitúa alrededor de 1905, cuando se volvió director del Conservatorio de San Petersburgo, época en la que se encuentran dos de sus obras más relevantes; la octava sinfonía y el concierto para violín.

4.2 Contexto de la obra

Glazunov inició la composición del concierto en 1904 y lo terminó al inicio de 1905. Éste fue dedicado a Leopold Auer¹⁰² y aunque la idea original de Glazunov era que Auer lo estrenara, el primer violinista en tocarlo fue Mischa Elman¹⁰³ el 17 de octubre de 1905 en Queen’s Hall de Londres. Una reseña del concierto del *London Musical Times* menciona: “Fue dedicado a Leopold Auer, quien bajo solicitud del compositor lo iba a tocar por primera vez, pero durante una visita al profesor [Auer] mientras le daba clase a Elman, [Glazunov] quedó impresionado por su extraordinaria habilidad y le preguntó a Auer si le permitiría a Elman tener la primera presentación de la obra.”¹⁰⁴ Auer no tocaría el concierto hasta febrero de 1906 en Petrogrado, con Glazunov como director y la Imperial Russian Musical Society.¹⁰⁵

A partir de una presentación también con Elman como solista y la Russian Symphony Orchestra el 3 de marzo de 1910 en los Estados Unidos, el concierto de Glazunov fue ganando popularidad tanto en América como en Europa al punto en el que pasó a formar parte del repertorio esencial para cualquier gran violinista.¹⁰⁶

“Hablando del concierto en su totalidad, no tiene una marca definida de una escuela musical o de una usanza de la época. Es una obra que debe de ser comprendida y disfrutada por su diseño puramente lineal, su armonía lógica y su orquestación ingeniosa. Es con estos

¹⁰¹ Schwarz, 2001.

¹⁰² Leopold Auer (1845-1930) fue un sobresaliente violinista húngaro.

¹⁰³ Mischa Elman (1891-1967) fue un violinista ucraniano, fue alumno de Leopold Auer.

¹⁰⁴ Micci, 1941: 8. Traducción del autor.

¹⁰⁵ Auer, 1925: 138.

¹⁰⁶ Micci, 1941: 8.

elementos que el concierto obtiene su prestigio como una contribución artística al repertorio musical.”¹⁰⁷

4.3 Análisis

Como afirma Micci, el concierto para violín de Glazunov es poco convencional sólomente en su forma, ya que aunque podría separarse en 3 partes distintas está escrito para que se toque sin pausas de principio a fin.¹⁰⁸

El concierto comienza con la orquesta estableciendo la tonalidad de la menor con una figura de tresillos que se mantiene presente mientras el violín toca el tema principal. Este tema es completamente melódico y tiene un carácter, a mi parecer, sombrío y melancólico que se extiende por siete compases (ejemplo 1). Tan pronto como se presenta el primer tema, se comienza a desarrollar con una pequeña progresión armónica que junto con el uso de reguladores y un crescendo general le añade tensión que aparenta resolver al *Animato*, donde súbitamente sube el tempo y se vuelve a presentar el tema, ésta vez separado en intervalos de octavas y novenas descendentes hasta el final de la primera sección (ejemplo 2).

¹⁰⁷ *Ibidem*: 27.

¹⁰⁸ *Ibidem*: 20.

Ejemplo 1. Primer tema, compás 2.

Moderato (♩ = 92)

mf dolce espressivo

III

II

IV

p

Ejemplo 2. Compases 17-23.

Animato (♩ = 112)

f

II

III *calando rit.*

mf

En el compás 24 aparece una transición que nos lleva a la tonalidad de fa mayor donde se presenta un segundo tema que es mucho más tranquilo en su carácter (ejemplo 3).

En el compás 56 aparece otra transición que utiliza fragmentos del primer y segundo tema y un descenso cromático para llevarnos a la tonalidad de re bemol mayor.

Ejemplo 3. Segundo tema, compás 37.

En el *Andante* del compás 85, comienza la segunda sección del concierto con un tema *cantabile* y de carácter lírico que se desarrolla poco a poco añadiendo cada vez más intensidad (ejemplo 4). En el compás 111, se presenta una repentina modulación cromática y enarmónica de re bemol mayor a la mayor durante el replanteamiento del tema principal de esta sección¹⁰⁹ (ejemplo 5).

Ejemplo 4. Segunda sección general del concierto, compás 85.

¹⁰⁹ *Ibidem*: 21.

Ejemplo 5. Modulación de re bemol mayor a la mayor enarmonizando, compás 111.

Después de un breve desarrollo se regresa a la tonalidad de re bemol mayor para finalizar este, a veces llamado segundo movimiento.

La tercera parte del concierto es el desarrollo del tema principal y comienza en el compás 151 con la orquesta tocando fragmentos del primer tema combinados con el segundo tema. El violín entra en el compás 167 con una figura de dieciseisavos que acompaña y se entreteje con fragmentos del tema principal que está tocando la orquesta¹¹⁰ (ejemplo 6).

Ejemplo 6. Acompañamiento del violín, compás 167.

En el compás 185 se presenta una recapitulación del tema principal con dobles cuerdas haciendo intervalos de sextas (ejemplo 7). Toda esta recapitulación se presenta por un lado, melódicamente de la misma manera que al comienzo del concierto, sin embargo, se percibe

¹¹⁰ *Ibidem*: 22.

más intensidad debido a las dobles cuerdas que realiza el violín y las figuras rítmicas que le dan más movimiento al desarrollo del tema.

Ejemplo 7. Recapitulación del tema principal, compás 185.

Al igual que en la primera sección del concierto, se vuelve a presentar el segundo tema de carácter más tranquilo, ahora en do mayor y casi en su totalidad sobre la cuerda de sol, lo que le da un contraste sonoro a los pasajes brillantes que le preceden.¹¹¹ Dos pequeños pasajes modulatorios a manera de puente nos llevan a la tonalidad de re sostenido menor, donde comienza la *cadenza*.

La *cadenza*, escrita por el mismo compositor, está compuesta por una serie de modulaciones que retoman fragmentos del primer y segundo tema,¹¹² empezando en mi bemol menor que enarmoniza a re sostenido menor y de ahí pasa por fa sostenido menor, la menor, si bemol mayor y si bemol menor. La última parte de la *cadenza*, en el compás 266, presenta unos arpeggios que pasan por do mayor, do sostenido disminuido y do sostenido menor, que resuelve a la mayor, tonalidad de lo que se podría considerar el último movimiento del concierto.

¹¹¹ *Ibidem*: 23.

¹¹² *Idem*.

Tabla 1. Modulaciones de la cadenza.

Tonalidad	e ^b - d [#]	f [#]	a	B ^b	b ^b	C	C [#] dis.	c [#]
Compás	232	236	240	244	250	266	272	277

Lo que a mi parecer hace interesante la cadenza para el escucha, es la manera en la que Glazunov utiliza la polifonía en la presentación de los dos temas principales. Al principio de la cadenza se utilizan adornos como apoyaturas para dejar clara la armonía y pequeñas respuestas en doble cuerda, pero conforme se va avanzando, la polifonía se vuelve más evidente y compleja, utilizando pasajes cromáticos al mismo tiempo que se presenta el tema y una sección a modo de pregunta y respuesta con el tema principal donde la voz inferior eventualmente se convierte en un trémolo que se mantiene hasta el final de la *cadenza* (ejemplo 8).

Ejemplo 8.

The image displays a musical score for a cadenza, consisting of four staves. The notation is highly detailed, featuring numerous ornaments (trills, mordents, grace notes) and complex rhythmic patterns. Fingerings are indicated by numbers 1-4. A dynamic marking of *p* (piano) is present. The score includes a section labeled 'sul II-III' and various articulations such as slurs and accents. The music is written in a key with one flat and a 3/4 time signature.

La última sección o movimiento del concierto es un rondó que comienza con el tema en la mayor siendo presentado por las trompetas y con el violín respondiendo con dobles cuerdas

(ejemplo 9). Inmediatamente sigue el violín con una variación del tema con ritmo de dieciseisavos y una nota pedal combinado con armónicos artificiales y *pizzicati* con la mano izquierda. La orquesta vuelve a retomar el tema y le sigue un nuevo pasaje del violín que retoma las figuras rítmicas directamente del tema del rondó pero con una línea melódica diferente. El pasaje comienza en mi mayor pero conforme avanza se convierte en su relativo do sostenido menor. Poco a poco el pasaje comienza a adquirir complejidad y velocidad hasta llegar a un segundo *tutti* en la mayor con el tema original.

En la siguiente sección el violín solo presenta un nuevo tema en re mayor con un carácter de danza que inmediatamente después de presentarlo, lo desarrolla con un par de variaciones que requieren destreza del solista, mientras la orquesta y el violín se van contestando hasta llegar a la tonalidad de do mayor.

Ejemplo 9. Inicio del rondó, última sección del concierto, compás 283.

31 Allegro $\text{♩} = 84$ (ma poco sostenuto e pesante)

f *v marcato* *mf*

32 Trombe

Ahora el tema del rondó se presenta por el violín de manera inversa, mientras la orquesta lo toca en su forma original (ejemplo 10). El hecho de que el tema esté construido en una línea basada en acordes (*chordal line*), hace posible este efectivo truco contrapuntístico.¹¹³ En el

¹¹³ *Ibidem*: 24.

compás 443 aparece por última vez el tema principal en la orquesta con la indicación de *Più animato, vivo*, mientras el violín ahora acompaña el tema.

El resto del concierto consiste en pasajes de creciente complejidad y rapidez para el violín solo basados en fragmentos de los diferentes temas presentes en el *rondó*. Desde el compás 431, un *sempre animando* indica un continuo incremento en el tempo que para el compás 543 ya es *Presto* y para el compás 569 es casi un *Prestissimo*.¹¹⁴ Este incremento gradual del tempo permite que el concierto llegue a su final de manera brillante y emocionante.

Ejemplo 10. Tema del rondó de manera inversa en el violín, compás 410.

The image displays a musical score for measures 46 through 53. The score is written for violin and piano. Measure 46 is marked with a box containing the number '46'. The violin part begins with a 'sul G' marking and a forte 'f' dynamic. The piano accompaniment starts with a mezzo-forte 'mf' dynamic. The score is characterized by intricate rhythmic patterns, including many sixteenth and thirty-second notes. A 'cresc.' (crescendo) marking is present in the piano part around measure 51, and another 'mf' marking appears at the end of the excerpt in measure 53.

¹¹⁴ Auer, 1925: 140.

4.4 Consideraciones técnico-interpretativas

A pesar de no tocar el violín, Glazunov estaba consciente de las posibilidades del instrumento, ya que aprendió orquestación con Rimsky-Korsakov.

Según Leopold Auer, a quien fue dedicado el concierto, el carácter lírico del concierto le permite al violín demostrar lo mejor de sí.¹¹⁵

Para el tema principal, si bien no es un pasaje complicado, es necesario utilizar recursos expresivos como glissandos o portamentos en conjunto con los reguladores indicados para no volver al tema muy monótono.

También es importante en esta primera gran sección del concierto que llega al compás 85, tener bien claro el tempo con el que se inicia, ya que hay varias indicaciones de cambio de tempo como el *Animato* en los compases 18, 43 y 50 que regresan eventualmente al tempo original. Si varía mucho este *tempo 1* la dirección del movimiento que lleva el concierto se puede sentir atrasada o apresurada.

Del compás 111 al 112 hay un cambio de tonalidad de re bemol mayor a la mayor que enarmoniza un la bemol que se vuelve sol sostenido para poder resolver a la mayor (ejemplo 11). En el compás 111 está indicado un *crescendo* que aumenta la tensión del pasaje y se recomienda alargar un poco la anacrusa al compás 112. A pesar de que se podrían tocar ambas notas con el mismo dedo sin necesidad de hacer alguna sustitución, si se utiliza un dedo diferente y exagera el movimiento, ayuda auditivamente a prepararse para el cambio repentino de tonalidad.

Del compás 121 al 125 hay un pasaje cromático que requiere de muchos cambios de posición uno tras otro. Si bien el pasaje es solo una extensión de la frase en la que se encuentra se pueden enfatizar algunas notas que resaltan las armonías que están generando tensión; ésto se puede lograr vibrando ligeramente dichas notas para no detener el tempo.

En algunas ediciones se sugieren en los compases 136 y 137 añadir unas octavas inferiores que, si bien no están escritas en la partitura original, incrementan la sonoridad del violín en esta parte climática del *Andante*.

¹¹⁵ *Ibidem*: 138.

En el compás 168, se presenta una de las secciones con mayor dificultad técnica, ya que se necesita una gran habilidad para coordinar el arco y las notas en la mano izquierda. Esta sección, da un buen efecto para aumentar la tensión que lleva a la recapitulación del tema principal.¹¹⁶ Es necesario que se esté relajado para poder diferenciar la articulación de las dos notas ligadas de las dos notas con *staccato*, y tener bien claras las posiciones de la mano izquierda que están cambiando constantemente.

Ejemplo 11. Cambio de tonalidad utilizando una enarmonía en los compases 111 y 112.

The image shows a musical score for two staves. The first staff is in G major (one sharp) and contains measures 111 and 112. It is marked 'dolce' and 'cresc.'. The second staff is in A major (two sharps) and contains measures 113 and 114. It is marked 'f', 'più p', and 'agitato'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

La cadenza tiene el mayor peso de todo el concierto tanto musical como técnicamente. Cada uno de los temas debe de ser presentado con claridad a pesar de los cromatismos en la voz inferior.¹¹⁷ La dificultad de la cadenza está en tocar ambas voces pero siempre resaltando el tema principal. Al comienzo de la cadenza la polifonía se usa con mesura, pero conforme se avanza se vuelve más complicada y requiere especial atención en diferenciar las voces. Me parece pertinente destacar un par de pasajes de la cadenza: el primero se encuentra en los compases 243 y 244 donde la voz superior tiene parte del tema principal mientras se hace un descenso cromático en la voz inferior (ejemplo 12). Otro pasaje delicado toma del compás 262 al compás 266, donde la voz inferior tiene figuras de treintaidosavos que dan un efecto de trémolo que acompaña la voz superior; para no volver monótono el pasaje y resaltar la melodía se pueden alargar un poco las notas que tienen un acento y cada vez que se presenta el motivo de descenso cromático en el tema principal.

¹¹⁶ Micci, 1941: 23.

¹¹⁷ Auer, 1925: 139.

Ejemplo 12. Compases 243 y 244.



En el compás 340 aparece un pasaje de dobles cuerdas basado en terceras que debe de ser digitado cuidadosamente debido al número de cambios de posición. Si bien la digitación sugerida por David Oistrakh¹¹⁸ podría parecer que tiene más cambios de los necesarios, está pensada para que no tengan que usarse los mismos dedos en ningún cambio de posición y permita mayor limpieza del pasaje. Afortunadamente parece que Glazunov estaba consciente de la dificultad de este pasaje, por lo que indica una reducción en el tempo de *Allegro* a *Quasi allegretto* que regresa al tempo original tan pronto como concluye este pasaje.

En el compás 452 el violín tiene un pasaje que utiliza *pizzicati* en acordes de tres sonidos con la indicación *pizz. (quasi guitarra)*. A pesar de no ser un recurso común para el violín, éste no es un pasaje complicado ya que una de las voces de los acordes es un pedal de la cuerda mi al aire, pero considero pertinente hacerlo notar por su peculiaridad.

En el compás 587 están escritas unas blancas con armónicos artificiales y un *Ossia* con octavas de las mismas notas. A mi parecer, las octavas tienen un mejor efecto para concluir el concierto además de proveer más sonoridad para el violín en el último pasaje en *fortissimo*.

¹¹⁸ Oistrakh (ed.), 1960.

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez, Omar (2005), *Silvestre Revueltas, violinista compositor (obra inédita para violín)*, tesis de maestría, México: UNAM.

Agea, Francisco (1935), “Two orchestras hold Mexico City spotlight”, *Musical America*, vol. 55, no. 16, p. 34.

Auer, Leopold (1925), *Violin Master Works and Their Interpretation*, Nueva York: C. Fischer.

Buckland, Sidney y Myriam Chimènes, (1999), *Francis Poulenc, Music, Art and Literature*, Hampshire: Ashgate Publishing Limited.

Chimènes, Myriam y Roger Nichols (2001), “Poulenc, Francis”, en Stanley Sadie (ed.), *Grove Music Online*. Oxford University Press. Recuperado el 6 de febrero 2019 de <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022202>

Contreras, Eduardo (2000), *Silvestre Revueltas: Baile, Duelo y Son*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

Cortez, Luis (1999), “Revueltas, Silvestre”, en Emilio Casares (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 9, Madrid: ICCMU/SGAE.

Field, Christopher, Eugene Helm y William Drabkin (2001), “Fantasia”, en Stanley Sadie (ed.), *Grove Music Online*. Oxford University Press. Recuperado el 12 de agosto de 2019 de <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040048>

Glazunov, Aleksandr; David Oistrakh (ed.) (1960), *Concerto for violin and orchestra*, Moscú: Muzyka Moscow.

Kaufmann, Helen (1936), “Carlos Chavez: Decidedly no “Mañana” Mexican”, *Musical America*, vol. 56, no. 14, p. 26.

Mangsen, Sandra (2001), “Sonata da camera”, en Stanley Sadie (ed.), *Grove Music Online*. Oxford University Press. Recuperado el 23 de agosto de 2019 de <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026195>

Micci, Alfio (1941), *A Study of the Glasounow Violin Concerto*, tesis de maestría, Rochester: University of Rochester.

M. R. (1919), “Chicago Musical College Notes”, *Musical America*, vol. 30, no. 26, p. 29.

Poulenc, Francis (1944), *Sonate pour violon et piano*, París: Max Eschig.

Predota, Georg (2017), *Georg Philipp Telemann (1681-1767): From Hero to Zero*. Recuperado el 08 de agosto de 2019 de <http://www.interlude.hk/front/georg-philipp-telemann-1681-1767-hero-zero/>

Prodan, Olga, *Prominent Russians: Aleksandr Glazunov*. Recuperado el 30 de julio de 2019 de <https://russiapedia.rt.com/prominent-russians/music/aleksandr-glazunov/>

Revueltas, Silvestre (1951), *Three pieces for violin and piano*, Nueva York: Southern Music Publishing.

Revueltas, Rosaura (comp.) (1989), *Silvestre Revueltas por él mismo. Apuntes autobiográficos, diarios, correspondencia y otros escritos de un gran músico*, México: Editorial Era..

Schmidt, Carl B. (2001), *Entrancing muse: A documented biography of Francis Poulenc*, Hillsdale: Pendragon Press.

Schwarz, Boris (2001), “Glazunov, Aleksandr Konstantinovich”, en Stanley Sadie (ed.), *Grove Music Online*. Oxford University Press. Recuperado el 25 de julio de 2019 de <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000011266>

Serotsky, Paul, *Glazunov (1865-1936) - Violin Concerto in A minor*. Recuperado el 30 de julio de 2019 de http://www.musicweb-international.com/Programme_Notes/glazunov_vconcina.htm

Smith, Oliver C. E. (2016), “Les songes pleureurs de Poulenc: Lorca, a queer Jondo and le Surréalisme in the “Intermezzo” of Francis Poulenc’s Sonate pour violon et piano”, *Cogent Arts & Humanities*, vol. 3, núm. 1. Recuperado el 28 de febrero de 2019 de <https://doi.org/10.1080/23311983.2016.1187242>

Telemann, Georg Philipp; Günter HauBwald (ed.) (1735), *Twelve Fantasias for Violin without Bass*, Kassel: Bärenreiter. Recuperado el 6 de febrero de 2019 de http://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/c8/IMSLP191125-PMLP65991-TELEMANN_12_Fantasias_TWV_4014-25_VN_ALONE.pdf

Tsai, Hsin-Lin (2009), *Poulenc sonata for violin and piano: an analysis*, tesis doctoral, Boston: Boston University College of Fine Arts.

Bergada, Montserrat (2002), “Viñes, Ricardo”, en Emilio Casares (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 10, Madrid: ICCMU/SGAE.

Zohn, Steven (2001), “Telemann, Georg Philipp” en Stanley Sadie (ed.), *Grove Music Online*. Oxford University Press. Recuperado el 7 de agosto de 2019 de <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027635>

PROGRAMA DE MANO

<i>Fantasia No. 1 para violín solo en si bemol mayor TWV 40:14</i>	Georg Philipp Telemann (1681-1767)
Largo	7'12''
Allegro	
Grave - Si replica l'allegro	
<i>Tres piezas para violín y piano</i>	Silvestre Revueltas (1899-1940)
I. Allegro	
II. Lentamente	8'07''
III. Allegro	
<i>Sonata para violín y piano FP 119</i>	Francis Poulenc (1899-1963)
Allegro con fuoco	
Intermezzo	18'37''
Presto tragico	
<i>Concierto para violín y orquesta en la menor Op. 82</i>	Aleksandr Glazunov (1865-1936)
Moderato	20'
Andante sostenuto	
Più animato	
Allegro	

Duración total del programa: 53'56''

Fantasia No. 1 para violín solo en si bemol mayor TWV 40:14 (1735)

Georg Philipp Telemann (1681-1767)

Telemann fue el compositor alemán más prolífico de su época y es considerado como uno de los creadores musicales más importantes de la primera mitad del siglo XVIII. Desde los 10 años comenzó a tomar clases de canto y teclado y aprendió a tocar varios instrumentos de manera autodidacta a lo largo de su vida, incluyendo el violín.

Telemann fue maestro de capilla de numerosas iglesias y director musical de varias instituciones en Alemania pero nunca se dejó limitar por su situación laboral mientras estuvo en cargos oficiales, y redefinió el rol de un músico profesional. Durante toda su vida Telemann escribió más de tres mil obras, entre las que hay alrededor de 1700 cantatas, 125 suites orquestales, 125 conciertos, numerosas sonatas, cerca de 40 cuartetos, 250 piezas para el teclado y por lo menos 29 óperas, entre otras.

El término fantasía fue adoptado en el Renacimiento para describir una composición instrumental cuya forma proviene de la imaginación y habilidad de su autor. Un aspecto esencial de la fantasía es la libertad de emplear cualquier fuente de inspiración sin la necesidad de expresar ningún texto. Las fantasías para flauta y violín sin acompañamiento, así como la sonata para viola da gamba demuestran la maestría de Telemann para crear líneas melódicas compuestas y escritura idiomática.

Tres piezas para violín y piano (1932)

Silvestre Revueltas (1899-1940)

Silvestre Revueltas fue un compositor mexicano modernista de la primera mitad del siglo XX, violinista y director de orquesta. Es considerado como uno de los compositores mexicanos más influyentes por el alcance y originalidad de su música.

Durante su etapa como solista, que abarcó una gran parte de su vida, Revueltas tocó mayormente repertorio romántico. En 1932 cuando compuso *Tres piezas para violín y piano*, Revueltas ya había abandonado su carrera como violinista, habiendo sido su última

presentación en público en 1929. Más enfocado en la composición, Revueltas utiliza un lenguaje completamente diferente a la música que solía interpretar. *Las Tres piezas para violín y piano* son un claro ejemplo de su cambio de estética, una parodia de su vida como recitalista. Personifica al violín como caricatura del solista y se burla del virtuosismo, exagerando la dificultad técnica e idiomática del instrumento; rompe el concepto convencional de belleza sonora con sonoridades estridentes, melodías y acompañamientos asimétricos que no cumplen y además derrumban las expectativas de un desarrollo armónico. En suma, crea totalmente una expresión de anti-recitalismo.

***Sonata para violín y piano* FP 119 (1942-43, rev. 1949)**

Francis Poulenc (1899-1963)

No teniendo afinidad hacia los instrumentos de cuerda, a Poulenc no le fue sencillo escribir para el violín. De hecho, intentó dos veces con anterioridad escribir una sonata para violín y piano pero ambas fueron destruidas por él mismo al no estar satisfecho con los resultados.

La sonata para violín y piano fue escrita a la memoria de Federico García Lorca.

“Siempre habiendo deseado dedicar una obra a la memoria de Lorca [...] fui inspirado por uno de sus versos más celebrados: “La guitarra, hace llorar a los sueños”. Al principio compuse un tipo de andante-cantilene española. Después imaginé como final un Presto tragico, cuyo ritmo y espíritu vital fueran quebrados por una coda lenta y trágica. Un primer movimiento con ímpetu debe establecer el carácter de la obra.”

En 1949, Poulenc realizó una serie de modificaciones a su sonata. A pesar de estos cambios, Poulenc nunca estuvo satisfecho con su composición. Él mencionó que la mayoría de los momentos violinísticos exquisitos son gracias a Ginette Neveu, que le ayudó en gran parte con la instrumentación.

“Creo que no está tan mal, y de cualquier manera es muy distinta a las otras sonatas para violín escritas en Francia en el siglo diecinueve. ¡Que hermosas son las sonatas de Brahms!

[...] Uno no puede alcanzar un balance apropiado entre dos instrumentos tan distintos como el piano y el violín a menos que se traten absolutamente de la misma manera. El violín como *prima donna* sobre un acompañamiento arpegiado en el piano me hace vomitar.”

Concierto para violín y orquesta en la menor Op. 82 (1905)

Aleksandr Glazunov (1865-1936)

Dentro de la música rusa, a Glazunov se le da una gran importancia por haber reconciliado el nacionalismo ruso con el estilo europeo. Fue el heredero directo del nacionalismo de Balakirev pero se inclinaba más hacia la grandiosidad de Borodin. Al mismo tiempo absorbió el virtuosismo orquestal de Rimsky-Korsakov, el lirismo de Tchaikovsky y la habilidad contrapuntística de Taneyev. A veces lo académico superó su inspiración y tuvo un eclecticismo que, de acuerdo con varios estudios, hizo que no tuviera un sello personal de originalidad.

Una reseña del concierto del *London Musical Times* menciona acerca de la obra: “Fue dedicado a Leopold Auer, quien bajo solicitud del compositor lo iba a tocar por primera vez, pero durante una visita al profesor [Auer] mientras le daba clase a Elman, [Glazunov] quedó impresionado por su extraordinaria habilidad y le preguntó a Auer si le permitiría a Elman tener la primera presentación de la obra”.

A partir de una presentación también con Mischa Elman, el 3 de marzo de 1910 en los Estados Unidos, el concierto de Glazunov fue ganando popularidad al punto en el que pasó a formar parte del repertorio esencial para cualquier gran violinista. Hablando del concierto en su totalidad, no tiene una marca definida de una escuela musical o de una usanza de la época. Es una obra que debe de ser comprendida y disfrutada por su diseño puramente lineal, su armonía lógica y su orquestación ingeniosa. Es con estos elementos que el concierto obtiene su prestigio como una contribución artística al repertorio violinístico.