



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE  
MÉXICO  
FACULTAD DE MÚSICA**

OBRAS DE

**“Johann Sebastian Bach, Antonin Dvorak, Wolfgang Amadeus Mozart, Manuel  
M. Ponce, Henry Wieniawski”**

NOTAS AL PROGRAMA  
PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
LICENCIADO INSTRUMENTISTA-VIOLÍN  
QUE PRESENTA:  
MARCELINO ARTEMIO ESTRADA PENAGOS.

ASESOR DE TRABAJO ESCRITO  
MAESTRO LUIS ARIEL WALLER GONZALEZ

ASESOR PARA PRESENTACIÓN PÚBLICA  
MAESTRO LUIS FELIPE MERINO SPINOLA

Ciudad de México

2020



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

## **AGRADECIMIENTOS.**

En primer lugar, quiero agradecer a mis padres Marciano Santos Estrada y Cecilia Penagos Aguilar† por su apoyo, ejemplo y cariño. Sin la confianza que ellos depositaron en mi desde niño, nunca me hubiera arriesgado a ir más allá de lo que conocía.

A mis hermanos Deyanira†, Rey David, Agustín y Carlos que siempre han estado pendientes de mis logros, y me han apoyado a lo largo de todos estos años.

A mi esposa Malena, que con su respaldo, comprensión y amor me ayudó a seguir adelante y cerrar este ciclo en mi carrera; sin ella no creo haber podido reconocer hasta dónde he llegado y cuánto puedo seguir, gracias amorcito. A mi pequeña Mariam, que con su sonrisa siempre me da ánimos para seguir avanzando y preocuparme por ser mejor persona y profesionista.

Al Maestro Ariel Waller que con su sabia guía redactó estas notas, gracias por su dedicación, el tiempo que me otorgó y por recibirme en su casa en horarios extraordinarios.

Al Maestro Luis Felipe Merino que estuvo siempre pendiente del avance del material, y compartió toda su experiencia como profesor y como amigo.

Al Maestro Augusto César por permitirme usar su elegante instrumento, y tener el honor de su amistad.

A la Orquesta Filarmónica de Toluca por darme las facilidades para cumplir con los tiempos que requerí para completar esta titulación.

A la Universidad Autónoma de México y a mi querida Facultad de Música de la UNAM por abrirme sus puertas y ser mi segunda casa por tantos años, por ayudarme a seguir conociendo y amando la música, y por todo lo que en mi carrera me hace sentir orgullo decir que soy un egresado de la FAM.

## Contenido

INTRODUCCIÓN .....	1
1.Partita para Violín en Mi mayor BWV 1006, Johann Sebastian Bach. ....	2
1.1 Biografía .....	2
1.2 Contexto histórico: .....	7
1.3 Análisis musical .....	10
1.4 Sugerencias de interpretación. ....	20
2.Concierto Para Violín y Orquesta no. 5 en La Mayor, K. 219, Wolfgang Amadeus Mozart.....	21
2.1 Biografía.....	21
2.2 Contexto histórico. ....	31
2.3 Análisis musical .....	37
2.4 Sugerencias de interpretación .....	44
3.Scherzo-Tarantelle op. 16, Henri Wieniawski.....	47
3.1 Biografía.....	47
3.2 Contexto histórico .....	51
3.3 Análisis musical .....	53
3.4 Sugerencias de interpretación .....	58
4.Sonatina op. 100 para violín y piano, Antonin Dvorák.....	60
4.1 Biografía.....	60
4.2 Contexto histórico. ....	65
4.3 Análisis musical .....	68
4.4 Sugerencias de interpretación .....	84
5.Sonata Breve Manuel María Ponce .....	86
5.1 Biografía .....	86
5.2 Contexto Histórico.....	95

5.3 Análisis de la obra.....	100
5.4 Sugerencias de interpretación .....	105
Conclusiones.....	107
Anexos .....	108

## INTRODUCCIÓN

Mi formación profesional en la Licenciatura Instrumentista-Violín en la Universidad Nacional Autónoma de México cimentó las bases teóricas y prácticas para conocer los diferentes estilos y técnicas de interpretación. Para demostrar los conocimientos adquiridos durante mi estancia en la Escuela Nacional de Música elegí la opción de “Notas al Programa” como requisito para la titulación, lo que me permitió profundizar con más detalle en cinco composiciones, las cuales las elegí porque presentan un panorama general de autores y épocas en orden cronológico. Así, las partituras que seleccioné permiten hacer un viaje por la historia y representan un reto en su ejecución.

Del período Barroco tardío, interpretaré de la *Partita para Violín No. 3, en Mi mayor, BWV 1006*, el *Preludio*, el *Loure* y la *Gigue*; del compositor alemán Johann Sebastian Bach; del período Clásico tocaré el primer movimiento del *Concierto para Violín y Orquesta No. 5, en La Mayor, K. 219; Allegro-Adagio-Allegro Aperto*, del compositor Wolfgang Amadeus Mozart. Del período Romántico, ejecutaré el *Scherzo-Tarantelle op. 16*, del compositor Henryk Wieniawski; del periodo postromántico los cuatro movimientos de la *Sonatina op. 100, en Sol mayor para violín y piano*, las partes son: *Allegro risolutto, Larghetto, Molto vivace, Allegro molto*, del compositor Antonin Dvorak; y de la música del Siglo XX elegí la Sonata breve, para violín y piano: *Allegretto mosso, Adagio y Allegro alla spagnuola*, del compositor Manuel M. Ponce.

Al elegir este programa profundicé en estas composiciones para interpretarlas y ejecutarlas de manera adecuada; asimismo, reforcé mis conocimientos desde un punto de vista histórico, sobre los compositores, las tendencias interpretativas y compositivas de la época en la que se desarrollaron estas partituras. Realicé el análisis estructural y armónico para comprender mejor cómo evolucionó la música del violín a través de los diferentes períodos musicales.

Desarrollar este trabajo representó la oportunidad de poner en práctica todos los conocimientos adquiridos durante la carrera; es la conclusión de una etapa formativa y podrán servir para continuar la línea del concertismo los cuales pueden

ser comentados con una charla en la que se oriente al auditorio en los aspectos históricos, compositivos y quizá hasta anecdóticos sobre las diferentes partituras que se presenten.

## 1. Partita para Violín en Mi mayor BWV 1006, Johann Sebastian Bach.

### 1.1 Biografía

La vida de Johann Sebastian Bach se contextualiza en el entorno de tragedias familiares en su niñez, lo que lo orilló a buscar de manera constante una forma de auto sustento, encontrándolo en la música, en la que proyectó toda la tradición de sus antepasados, su fervor y su forma de vida; logrando así un elevado profesionalismo y genialidad como compositor. Nació el 21 de abril de 1685 en Eisenach, Alemania, lugar donde su padre Johann Ambrosius Bach ocupaba el puesto de músico principal y de la corte. Su madre, Isabel Lemmerhirt, hija de un consejero de la Ciudad de Erfurt, murió cuando Johann Sebastian Bach era muy pequeño.

En 1695, cuando Johann Sebastian Bach estaba por cumplir 10 años, su padre muere y es obligado a recurrir a su hermano mayor Johann Christoph Bach, que se encontraba en Ordruff como organista, de quien recibió las primeras lecciones de clavicordio<sup>1</sup>. De esta época los compositores más célebres para clavicordio eran: Johann Jakob Froberger (1616-1667), Johann Caspar Ferdinand Fischer (1656-1746), Johann Caspar Kerll (1627-1693), Johann Pachelbel (1637-1707), Dieterich Buxtehude (1637-1707), Nicolas Bruhns (1665-1697) y Georg Böhm (1661-1733), entre otros, e influyeron significativamente en Johann Christoph, quien poseía un cuaderno en donde estaban copiadas muchas piezas de aquellos compositores. El joven Johann Sebastian Bach observó que su hermano las poseía y suplicó que se lo prestara, pero solo recibió una negativa constante. Esto hizo que

---

<sup>1</sup> Burkholder, Peter, p 510

su interés fuese mayor y esperó la ocasión para raptar el cuaderno en secreto. Éste estaba guardado en una alacena cuya puerta tenía un espacio por donde cabían sus pequeñas manos; solamente le era posible copiarlo por la noche utilizando la luz de la luna, pues era necesaria una luz y no la tenía; requirió de seis meses completos para realizar su ávida tarea. Sin embargo, al término de esta labor, justo cuando se disponía a gozar en secreto de su nuevo tesoro, fue descubierto por su hermano, quien le arrebató sin piedad sus transcritos y sólo hasta la muerte de su Johann Christoph, pudo recuperar este manuscrito<sup>2</sup>. Sin lugar a duda, este evento refleja su fehaciente pasión por la música.

Existen versiones diferentes que respaldan su traslado a Lüneburg, donde en el internado del liceo se desenvuelve como corista gracias a su hermosa voz. Por un lado, pareciera ser que, a la muerte de su hermano, se vio abandonado y se trasladó a la ciudad de Lüneburg<sup>3</sup>; aunque también podría ser que el crecimiento de la familia de su hermano lo motivó a buscar una forma de auto sustento<sup>4</sup>. No obstante, el hecho es que Johann Sebastian Bach se desenvuelve como corista e ingresa al coro del Gimnasio de San Miguel; pero al cambiarle la voz tuvo que abandonar este trabajo, buscando una nueva forma de resolver sus necesidades económicas, y sin dudarle, siempre solventándolas en el mundo de la música. En 1703 se trasladó a Weimar donde desempeñó el papel de violinista de la orquesta del príncipe Leopold de Anhalt-Köthen (1694-1723).

Posteriormente en 1704 es nombrado organista en Arnstadt por 4 años, en el lugar había un órgano nuevo; ahí pudo estudiar perseverantemente la obra de todos los organistas célebres de su época, que enuncié en párrafos anteriores. Su deseo de perfeccionarse era tal, que hizo el viaje a pie a Lübeck, con el fin de escuchar a Dieterich Buxtehude, de quien ya conocía sus obras<sup>5</sup>. Además, la necesidad de satisfacer altas aptitudes musicales, lo conllevan a buscar un nuevo puesto pues en Arnstadt no encontró una plena convicción musical. Por lo que en

---

<sup>2</sup> Forkel, J.N. pp. 38-39

<sup>3</sup> Forkel, J.N. p. 39

<sup>4</sup> Schweitzer, A. p. 87

<sup>5</sup> Burkholder, Peter, p 512



1707 aceptó el cargo como organista de la Iglesia de San Blas, en Mühlhausen, lugar donde contrajo nupcias con su prima María Bárbara Bach.

Después de un año en San Blas, decidió viajar a Weimar donde tuvo la oportunidad de tocar ante el Duque, quien, al reconocer el gran talento de Bach, lo nombró organista de la corte. En 1717, el Duque lo nominó director de los conciertos “*Kapellmeister*” de la Corte del Príncipe Leopold de Anhalt-Köthen. El nuevo empleo lo obligó a componer y hacer que se interpretaran composiciones de música sagrada luterana, la cual se apoyaba en el acompañamiento con el órgano, lo que permitió que evolucionara de un instrumento acompañante a un instrumento virtuosístico en el cual casi se podría resumir el sonido de la orquesta con el número de flautas de diferentes tamaños y las combinaciones que se podrían realizar con los diferentes registros y el *pedalier*. Los anteriores aspectos permitieron a Johann Sebastian Bach trabajar laboriosamente para lograr un alto desempeño como organista y también como compositor de las partituras para este instrumento como fueron los preludios y fugas a tres, cuatro y hasta cinco voces, así como algunas otras composiciones que lo encumbran como el mejor compositor del barroco<sup>6</sup>. Durante este periodo su esposa falleció dejándolo sólo con sus hijos, como costumbre de su familia y su época, era de esperarse volviera a contraer nupcias después de un breve tiempo de luto; pero no lo hizo hasta después de un año y medio, así demostró su profundo apego a su fallecida esposa. En 1721 contrajo matrimonio con Anna Magdalena Wilcken, la que sería su compañera hasta el final de sus días<sup>7</sup>.

El 31 de mayo de 1723 Johann Sebastian Bach obtuvo el puesto de Director de música y cantor de la escuela de Santo Tomás en Leipzig; puesto que ocupó ante la muerte de Johann Kuhnau (1660-1722). Este cargo lo ocupó por veintisiete años hasta su muerte<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> Forkel, J.N. pp. 40-41

<sup>7</sup> Geiringer, Karl p 53

<sup>8</sup> Ibidem p. 57

Uno de sus biógrafos comenta que obtuvo varios títulos como los de Maestro Honorario de la Capilla del Duque de Weissenfels en 1736, así como el de Compositor de la Corte del Rey de Polonia y Elector de Sajonia; algunos de ellos por la necesidad de reconocimiento de los músicos a su cargo o quizá un discreto dejo de egolatría<sup>9</sup>.

Johann Sebastian Bach era un hombre de muy buena salud, pero su debilidad fueron los ojos y durante los últimos años de su vida éstos se habían debilitado severamente; era miope de nacimiento y esta condición se agravó a causa de escribir música y grabarla él mismo sobre cobre<sup>10</sup>. Sin embargo, en una revista de oftalmología publicada en el año de 2005, Zegers describe la intervención quirúrgica que se le practicó a este compositor en 1750 y que causó la indignación de los médicos de la época y que a continuación resumo:

En la revista Archives of Ophthalmology, Zegers refiere que un médico oftalmólogo, que había sido capacitado en Inglaterra y que además, se había allegado varios escritos alrededor de la precaria cirugía en los ojos, textos algunos con algún dejo científico pero muchos otros que rayaban en la charlatanería; a pesar de ello este personaje de nombre John Taylor (1703 o 1708-1772), había alcanzado popularidad en los diferentes países de Europa; los hermanos del compositor lo incitaron a que acudiera con este galeno a fin de resolver su problema visual; finalmente se convenció y acudió a demandar el apoyo de éste, entre cirujano y charlatán. En el mes de marzo del fatídico 1750, acudió a la consulta, donde se le propuso la operación quirúrgica que se denominaba "*standard couching*<sup>11</sup> *procedure*", que consistía en colocar al paciente en un sillón y era detenido por otra persona con el objeto de que el miedo o el dolor evitarán el movimiento de la cabeza y una posible iatrogenia<sup>12</sup>. Él utilizaba como anestésico la ingesta de un poco de alcohol y algunas aspiraciones de opio,

---

<sup>9</sup> Schweitzer, A. p. 105

<sup>10</sup> Schweitzer, A. p. 88

<sup>11</sup> Couching: es la primera forma documentada de cirugía de cataratas

<sup>12</sup> Daño en la salud provocado por la acción de un profesional de la medicina. Cuando, ya sea por impericia o negligencia, un médico o un enfermero le genera un perjuicio a un paciente, se produce la iatrogenia.

sin ninguna asepsia, y como antisepsia frotaba un poco de alcohol, sus instrumentos no se esterilizaban. La operación consistía en abrir el ojo en su parte lateral y tratar de deprimir la catarata hacia abajo exclusivamente. Al concluir cubrían los ojos con un vendaje donde colocaba algunas rebanadas de manzana sobre la herida, pero si faltaba este fruto utilizaba una moneda, se descubría al paciente a los cinco días, algunos médicos comentaban que este espacio permitía la infección, pero además el que el astuto cirujano emigrara a otra población. A los pocos días, en el mes de abril, Bach observó que nuevamente la catarata no le permitía ver, además del dolor en los ojos, por lo que buscó nuevamente a este sin par cirujano, quien nuevamente lo sometió a un segundo procedimiento quirúrgico, donde no se sabe si le operó el mismo ojo o, intervino los dos, pero se sabe que se provocó una hemorragia que hábilmente el controló con una sustancia que contenía gotas de sangre de paloma, sal para hornear y azúcar y ... claro nuevamente cubrió los ojos con su ya referido vendaje; a los pocos días entre dolor y ciego muchos autores refieren que muere el conocido "Padre de la música" de un ataque de apoplejía, pero que considero que no fue un accidente vascular cerebral sino que posiblemente una meningitis infecciosa ocasionada por los vendajes, nula antisepsia y sobre todo por el menjurje que utilizaba para detener las hemorragias, igualmente sin ningún control de las infecciones<sup>13</sup>.

Murió la noche del 28 de julio y se enterró en el cementerio de San Juan<sup>14</sup>.

Las composiciones de Johann Sebastian Bach se identifican por el catálogo que realizó Wolfgang Schmieder (1901-1990), y que se conoce como *Bach-Werke Verzeichnis* abreviado BWV; entre sus partituras principales se enumeran: la "Pasión según San Mateo", la "Pasión según San Juan", la "Misa en Si menor", alrededor de 200 cantatas de iglesia, y 30 cantatas profanas, aproximadamente 200 corales para órgano, 70 obras para órgano solo, los "Conciertos de Brandemburgo", "El Clave Bien Temperado", la "Ofrenda musical", el "Arte de la Fuga", además de

---

<sup>13</sup> Zegers, Richard H. C.

<sup>14</sup> Spitta, Philipp, pp. 274,275

numerosas obras para teclado, conjuntos de cámara, orquesta y composiciones sacras.

## 1.2 Contexto histórico:

El barroco es un periodo histórico que inició en Francia y se desarrolló bajo los estándares que provenían hasta cierto punto de la estética de la Grecia antigua, en la que se pedía realizar el arte de acuerdo a los “humores” y que en este periodo se trastocó en los “afectos”; el término barroco lo utilizaron los historiadores de arte del siglo XIX a partir del vocablo *barroco*, palabra de origen portugués, que era una perla de forma irregular. Además, *baroque* significaba también algo anormal, estrambótico, exagerado o de mal gusto e indica un período en el que se desarrollan en abundancia las innovaciones <sup>15</sup>. Durante este periodo, el concepto del universo cambió de una visión geocéntrica a heliocéntrica, la filosofía cambió su criterio sobrenatural a otro situado en el mundo natural; la unidad de la cristiandad representada por la iglesia se vio objetada por la Reforma religiosa iniciada por John Wycliffe (1320-1384) en Inglaterra, secundada por Jan Hus (1369-1415) en Eslovenia y reafirmada por Martín Lutero (1483-1546), Juan Calvino (1509-1564) y otros reformadores; la unidad del imperio Austro-húngaro por la de naciones hermanas.

Durante este periodo Europa se hallaba envuelta en una revolución científica, liderada por investigadores de una nueva corriente que se apoyaba en la matemática, la observación y los experimentos prácticos. Los investigadores más sobresalientes fueron: Johannes Kepler (1571-1630), quien demostró que los planetas se movían en órbitas elípticas alrededor del sol a velocidades que variaban entre la distancia con respecto al sol; Galileo Galilei (1564-1642) pionero del método científico experimental, que expuso las leyes que gobiernan el movimiento y utilizó el telescopio para descubrir las manchas solares y las lunas de Júpiter; Francis Bacon con el método inductivo; René Descartes (1596-1650) quien propuso un

---

<sup>15</sup> Burkholder, J. Peter p 343

enfoque deductivo que explicaba al mundo a través de las matemáticas, la lógica y el razonamiento; Isaac Newton (1642-1727) y su ley de gravitación universal; también en el ámbito político se desarrollaron nuevas tendencias que van desde el inglés Levellers, con su ideal de derechos políticos iguales para todos los hombres, hasta Thomas Hobbes (1588-1679), quien proclamaba la idea de un estado soberano y todopoderoso con su obra Leviatán. Estas ideas se vieron en parte estimuladas por conflictos de índole religiosa que en algunas ocasiones condujeron a la guerra. En Francia, en 1598, Enrique IV promulgó el edicto de Nantes, que garantizó a los protestantes alguna libertad, pero afirmó que la religión católica era la religión del estado. España e Inglaterra en 1604 dieron fin a décadas de guerra y Holanda en 1609 consiguió la independencia de España, para después convertirse en república. Muchos países estuvieron en guerra por conflictos de religión como Alemania, en la guerra de los 30 años; Inglaterra tuvo que cambiar su iglesia por una iglesia presbiteriana estatal a raíz de la derrota del rey; Italia gracias a seguir siendo católica en su totalidad evitó conflictos por religión, todo lo anterior afectó de manera directa a la música, sobre todo porque los gobernantes y autoridades de la iglesia seguían siendo importantes mecenas. Los músicos seguían dependiendo del favor de la corte, la iglesia o de las ciudades. Los aristócratas de Florencia patrocinaron una serie de brillantes innovaciones musicales y teatrales, este esfuerzo hizo que clérigos de Roma, gobierno, ciudadanos de Venecia y los duques de Mantua mantuvieran a estas ciudades como la influencia dominante en Europa a lo largo de todo el siglo XVIII. Junto al mecenazgo aristocrático civil y de la iglesia, se fundaron academias, asociaciones privadas, que, entre otras funciones, auspiciaron las actividades musicales; en muchas ciudades se fomentó la ópera, con teatros como el de Venecia en 1637, que fue la primera ciudad en contar con uno; en 1672 en Inglaterra se construyó el teatro especial para esta nueva versión teatral y musical, donde Haendel triunfó con su gran cantidad de partituras basadas en “Las Metamorfosis de Ovidio”; conciertos a los que el público tenía que suscribirse o pagar la entrada<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Burkholder, J. Peter pp. 340, 341

Así, todas las contradicciones que ocurrían en Europa tuvieron que encontrar una coexistencia en este mundo barroco y en la música, dando lugar al surgimiento de una gran variedad de formas musicales<sup>17</sup>. El término barroco se aplicó primeramente de forma peyorativa por críticos musicales que preferían un estilo nuevo y más sencillo, ya que tal música era considerada por muchos como disonante, con cambios de tonalidad y de compás caprichosos, así como demasiado melodiosa. Pasó por varias etapas que se pueden agrupar en tres momentos principales: barroco temprano, barroco medio y el barroco tardío, las cuales se pueden reconocer en el tiempo, pero sin exactitud, de 1580 a 1630 el barroco temprano, de 1630 a 1680 el barroco medio y de 1680 a 1730 el barroco tardío. Estas fechas se aplican sólo a Italia, en donde la música recibió principalmente sus impulsos formativos sobre los nuevos conceptos. Por tanto, en el resto de los otros países cada momento del barroco comienza diez o veinte años después de su origen en Italia; de tal forma que mientras en Italia alrededor de 1730 ya se usaba el *Estilo Galant*, en Alemania la música barroca estaba alcanzando su consumación<sup>18</sup>.

Cada una de estas etapas creó estilos propios. En el barroco temprano prevalecieron dos ideas: la oposición al contrapunto y la interpretación violenta de las letras de los recitativos con ritmo libre. En consecuencia, hubo la necesidad de una armonía más disonante la cual no estaba bien definida, es decir, era todavía experimental y pre-tonal. La música vocal era la que regía esta etapa.

El barroco medio favoreció la creación del *bel canto*, estilo que se aplicó a la cantata y la ópera; con esta música vocal surgió la diferencia entre el aria y recitativo, además, las secciones individuales de las formas musicales evolucionaron, se volvió a utilizar el contrapunto. Los modos en los que se escribía la música se reducen a mayor y menor, lo que propició una tonalidad rudimentaria

---

<sup>17</sup> Fleming, W. p 268

<sup>18</sup> Burkholder, J. peter p 339

que limitaba el tratamiento de la disonancia libre, la música vocal e instrumental ocupaban la misma importancia<sup>19</sup>.

El barroco tardío se caracterizó por una tonalidad determinada, con progresiones establecidas por los acordes, tratamiento de la disonancia y estructuras formales; el contrapunto logra su mayor desarrollo a través de la absorción plena de la armonía tonal, aparece el estilo de concierto, el intercambio de idiomas llegó a su punto más álgido y la música instrumental superó a la vocal<sup>20</sup>.

### 1.3 Análisis musical

Las composiciones de Johann Sebastian Bach para un instrumento solista alcanzaron un punto culminante con las tres sonatas y tres partitas para violín solo, terminadas en 1720. Aunque en Italia ya se habían escrito obras para violín de corte polifónico antes de Johann Sebastian Bach, Heinrich I. Biber (1644-1704), Johann Paul Westhoff (1656-1705) y Johann Jakob Walter (1650-1717) lo hicieron en Alemania, pero lo que logró Johann Sebastian Bach superó al resto de compositores, tanto en técnica como en calidad musical<sup>21</sup>.

El conocimiento que Bach tuvo del violín era parte de su herencia, su padre y su abuelo fueron grandes instrumentistas; de niño estudió con su padre, fue violinista en la corte de Weimar en el año 1703 brevemente, y después en 1708 y 1717. Su hijo, Carl Philipp Emanuel Bach, informó en 1774 que:

“su padre continuaba tocando el violín limpia y penetrantemente... hasta el acercamiento de la vejez”.

Tal vez Bach no llegó a tener la fama de los violinistas italianos, como Arcangelo Corelli (1653-1713) o Antonio Vivaldi (1678-1741), pero tenía la suficiente experiencia y conocimiento íntimo de la técnica del violín para componer música tan perfecta para este instrumento. En 1720, Johann Sebastian Bach completó sus

---

<sup>19</sup> Bukofzer, Manfred, p 31

<sup>20</sup> Ibidem pp. 32,33

<sup>21</sup> Geiringer, p. 324

sonatas y partitas (BWV 1001-1006) cuando trabajó para la corte en Cöthen; fue director de música de la corte del Príncipe Leopold de Anhalt y su trabajo no le solicitaba obligaciones relacionados a ser organista o músico de iglesia, así que dedicó mucho tiempo a componer obras instrumentales, entre las que destacan los Seis conciertos con varios Instrumentos que conocemos como los “*Conciertos de Brandemburgo*”, el primer volumen del “*Clave Bien Temperado*”, las seis suites llamadas “*Suites Francesas*”, las Invenciones a dos y las Sinfonías a tres partes, seis Sonatas para Violín y Clavecín, *seis Suites para Violonchelo solo* y las sonatas y partitas sin acompañamiento de Bajo Continuo. Las *Sonatas y Partitas para violín solo* fueron presumiblemente dedicadas a Johann Georg Pisendel (1687-1755), uno de los violinistas más famosos de su época. Fue él quien le presentó a Bach música de Antonio Vivaldi (1678-1741); Bach conoció a Pisendel en 1709 en Weimar<sup>22</sup>.

Las Sonatas están escritas en forma de sonata *da Chiesa* (sonata de iglesia), cada una contienen un movimiento lento, una fuga, otro movimiento lento y un final rápido. Las tres partitas fueron escritas con la forma del género sonata de cámara, las cuales contienen una serie de movimientos de danza. Las sonatas conservan el mismo orden en sus movimientos, mientras las partitas todas difieren entre sí; la *Partita en Re menor* tiene cinco movimientos, y termina con una espectacular *Chacona*, la *Partita en Si menor* tiene ocho números, pero la mitad de ellos son *doubles*, así que tiene menos danzas que el resto. La *Partita en Mi mayor* contiene siete movimientos. El término *partita* es un vocablo italiano que literalmente significa “pequeña parte” o “pequeña división” y se concibe comúnmente en la actualidad como uno de los términos empleados para nombrar una secuencia de movimientos de baile<sup>23</sup>.

En el tiempo de Johann Sebastian Bach una *partita* se entendió como un conjunto de variaciones; a pesar de los nombres de las danzas que contenía, no fueron concebidas para bailar, estos ritmos y fraseos no aparecen en los manuales con instrucciones para baile de la época. La *Partita en Mi mayor* está escrita en un

---

<sup>22</sup> Dénes Zsigmondy, 2018, Bach sonatas & partitas for solo violin, cd. Vienna, Paladino music.

<sup>23</sup> Lester, Joel p. 141



estilo francés y su preludio lo adaptó con un acompañamiento orquestal como introducción a las cantatas BWV 120<sup>a</sup> y BWV 29 (*Wir danken dir, Gott*). No es de extrañar que esta partita, en especial su preludio, haya sido ejecutado por el joven Joseph Joachim (1831-1907) en sus presentaciones; el carácter de la música, el brillo y atractivo sonido de la tonalidad Mi Mayor y el consistente formato de la suite hacen la obra adecuada para un recital. La estructura de la *Partita en Mi mayor* contiene los siguientes números: *Preludio, Loure, Gavotte en rondo, Minuet I, Minuet II, Bouré y Giga*; de estos sólo interpretaré tres danzas, el *Preludio, Loure y Giga*<sup>24</sup>.

*Preludio*. Las raíces etimológicas de esta palabra provienen de *ludus* y *spiel* que significa tocar o cantar, en muchas ocasiones esta forma musical se utilizaba para reconocer una improvisación en el clavecín u otro instrumento; de ahí que en francés la palabra *preluder* y *präcludieren* en alemán, significa “improvisar”. El término *praeambulum* agrega la función retórica de atraer la atención de la audiencia e introducir en el tema. En la música, el *Preludio* tiene variadas aplicaciones: precedía a una forma musical en la que compartía la tonalidad, su función era introducir al auditorio en la composición que se interpretaría y se usaba en partituras para teclado o instrumentales<sup>25</sup>.

Dado a su carácter introductorio, el *Preludio* podía consistir solamente en acordes arpegiados que apoyaran la tonalidad y en instrumentos de cuerda se utilizaba pasajes en *bariolage*<sup>26</sup>, lo cual recuerda el hábito de los laudistas cuando afinaban su instrumento o bien como si fuera un ejercicio de calentamiento antes de la ejecución como podemos apreciar en el *Preludio* número dos del *Primer cuaderno del Clave Bien temperado*.

En Francia y Norte de Europa, se utilizó el término *Preludio* para referirse a las piezas que tienen semejanza con el *Tiento*, la *Toccata*, el *Ricercare*, la *Fantasia*,

---

<sup>24</sup> Schröder, Jaap pp.166,167

<sup>25</sup> Grove Music Online. Ledbetter D. y Ferguson H.

<sup>26</sup> Término del siglo XIX usado en instrumentos de cuerda para lograr un efecto especial de contraste en el timbre. Se logra al tocar la misma nota de modo alternado en dos cuerdas diferentes, una pisada y la otra abierta; el término también se usa para un pasaje repetido tocado en diferentes cuerdas dos o más cuerdas alternadas, haciendo arpeggios con los acordes. Latham, Allison, p. 156

la *Arpeggiata*, *l'Entrée* y la *Tastata*, las cuales pueden utilizar cierto virtuosismo para su ejecución y carácter improvisatorio<sup>27</sup>.

El *Preludio* de la *partita* en estudio inicia con un primer motivo repetido. En los compases 3-4 cambia el motivo inicial por una serie de dieciseisavos, demandando al ejecutante dejar una nota repetida hasta el compás seis (Figura 1a). En los compases 7-8 presenta un motivo escalístico, en los compases 9-10 utiliza un motivo semejante al del compás tres; compás 9 al 12 en esta sección el compositor decide que se toque una octava más aguda (Figura 1b). A partir del compás 13 hasta el 16, usa bariolage en dos cuerdas sobre la nota de la tónica, del compás 17 al 28 explota este recurso en tres cuerdas (Figura 1c). En los compases 32 y 33 existe una modulación La mayor a Do# mayor, que no es una modulación tradicional, sino que se trata de una **modulación evitada**, la cual consiste en un acorde de dominante que resuelve a otra tonalidad. En este caso a la tercera mayor superior; siendo la primera modulación de la partitura (Figura 1d). Esta primera sección, está hecha con la misma estructura, con motivos que asemejan a un estudio. Jaap Schröder, en su libro menciona:

“...creyendo que la interpretación del violín debería inspirarse en el laúd, no me gusta el estilo rígido e inflexible que a menudo se elige. el hecho de que los solos de Bach fueran conocidos como etudes en las primeras ediciones del siglo XIX no fue útil a este respecto. las representaciones modernas a veces recuerdan la famosa anécdota sobre Sarasate, quien, al realizar el preludio a un ritmo deslumbrante, se perdió y se encontró en medio de la segunda lección del Kreutzer...”<sup>28</sup>

En los compases 57 al 59 utiliza el motivo del compás tres solamente que, en inversión desde el punto de vista contrapuntístico (Figura 1e). Compás 109-110 llega a Fa# menor, para dar paso a la última sección de este extenso preludio (Figura 1 f). Concluye con una serie de acordes: Si7, Mi, La, Si7, Mi; para dar paso a una coda de tres compases (Figura 1 g).

---

<sup>27</sup> Michel, Don, Diccionario Harvard de la música p. 123

<sup>28</sup> Schröder, Jaap p. 166

Desde el punto de vista armónico la partitura prácticamente está en E mayor, solo modula a tonalidades vecinas como: La mayor, Do# menor, Fa# y Sol# Mayor todos ellos, tonos vecinos. El prelude no respeta la elaboración cada cuatro compases, por tratarse de una partitura que tiene una función académica y se comporta más como variaciones de distintos motivos, a manera de ejercicio.

a)

Preludio

Violino

4

piano

b)

7

f

10

piano

c)

13

f

15

piano

16

f

19

piano

22

The image displays four sets of musical notation, labeled d, e, f, and g, representing fragments of a Prelude. Each set consists of two staves of music in treble clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Fragment d (measures 31-33) shows a melodic line with a key signature of three sharps and a 3/4 time signature. Fragment e (measures 57-59) continues the melodic development. Fragment f (measures 109-110) features a more rhythmic passage. Fragment g (measures 131-135) is the final section, ending with a fermata.

Figura 1. Fragmentos del *Preludio*. **a)** compases 3-4; **b)** compases 7-12; **c)** compases 13-28; **d)** compases 32-33; **e)** compases 57-59; **f)** compases 109-110; **g)** parte final.

El *Loure*, es una danza francesa, instrumental, popular de finales del siglo XVII y principio del siglo XVIII. El término se refiere a una especie de gaita conocida en Normandía durante los siglos XVI Y XVII, pero no se conoce si el uso de esta palabra también haga referencia al origen de la danza. El *Loure* del siglo XVIII era una danza de teatro francesa, lenta y virtuosa de carácter noble, majestuoso, pero lánguido, a menudo asociada a la tradición pastoral; se describe como una giga lenta o “giga española”, también es asociada a *l’Entreé* en su compleja coreografía solista y aire majestuoso. Se escribe en un *tempo adagio*, en 3/4 o 6/4 usando frases de longitud irregular con textura de contrapunto y motivos rítmicos característicos

como la figura con puntillo de aumentación, la síncopa o la hemiola. Esta partitura también recibió el nombre de *Giga francesa*<sup>29</sup>.

En el Barroco tardío la *Giga francesa* era lenta y majestuosa, con fuerte acentuación en los cambios armónicos. Francois Couperin (1668-1733) marcó *une pesament* está generalmente en compás de 6/4, con anacrusa, figuras con puntillo, síncopas y hemiolias puede tener una textura contrapuntística y se encuentra en suites orquestales y para clave; pero también se utilizó como un movimiento inicial a manera de preludio<sup>30</sup>.

El *Loure* de la partitura en estudio consta de una estructura binaria, con tres frases en la primera parte, con una modulación a Si mayor. Un motivo inicial imitado en la segunda voz deja pequeños fragmentos para tocar la melodía y habitualmente en tiempos fuertes coloca acordes de dominante/tónica o de tónica a dominante. La primera parte termina en semicadencia (Figura 2a). La segunda parte semejante a la primera comienza en Mi mayor, en su forma tiene tres frases, modula al relativo menor, Do# menor y finalmente tiene un compás con cadencia final (Figura 2b).

---

<sup>29</sup> Ibidem p. 167.

<sup>30</sup> Little, M. (2001, 01 de enero) Loure. Grove música en línea; pp. 1-2.

a)

Loure

b)

Figura 2. *Loure*. a) primera parte; b) segunda parte.

La *Giga*, es el último número de la *partita* y corresponde a uno de los bailes instrumentales más comunes del barroco, un típico movimiento de la suite. En francés, italiano y alemán, la palabra parece derivar de un nombre dado al violín en el medievo...como en Dante, *Paradiso*, xiv.110 “*E come giga ed arpa en tempratesa, Di molte corde, fan dolce tintinno*” la palabra también se usó para referirse al músico que tocó ese violín. El término *gigue* en francés no corresponde a la versión con fraseo de este baile, Meredith Little y Natalie Jane distinguen tres tipos de esta danza: la *gigue* francesa, escrita en un tempo moderato en 6/4, 3/8 ó 6/8 con frases irregulares y textura contrapuntística imitativa, las otras dos formas de *Giga* se caracterizan por el uso de tresillos o semicorcheas, más rápidas que la francesa, pero con cambios armónicos más separados; por lo general escritas en 12/8 y marcadas con *presto*, con frases equilibradas de cuatro compases y textura homofónica. La que Bach utilizó en esta *partita* pertenece al segundo tipo<sup>31</sup>.

Esta última danza tiene dos secciones compuestas de dieciséis compases cada una; la primera en la región de la tónica, usando dos modulaciones, una transitoria al cuarto grado (La), y al quinto grado (Si), que se usa para dar paso a la segunda sección (Figura 3a). La segunda sección comienza en Fa # menor, después modula a La mayor, que se usa como cuarto grado para regresar a la tonalidad original (Figura 3b).

---

<sup>31</sup> Little, M (2001, 01 de enero. *Gigue* (i) Grove música en línea.

a)

Gigue

4

piano

7

f

10

13

b)

17

20

23

26

29

Figura 3. Giga. a) primera parte; b) segunda parte.



## 1.4 Sugerencias de interpretación.

El estudio de esta *Partita* demanda una condición física apropiada, desde el inicio del *Preludio* requiere de un buen punto de contacto entre el arco y las cuerdas; a modo de sugerencia inicio el *preludio* con arco hacia arriba, para tener un golpe de arco *detache*, y ejecutar este número en la parte superior, en el último cuarto del arco; ya que a mi consideración se obtiene un sonido más amable que el que se produce a la mitad del arco al comenzar con la arcada hacia abajo (Figura 4).



Figura 4. Sugerencia para comenzar *preludio*.

Asimismo, se debe estudiar cuidadosamente, y a un ritmo lento, el *bariolage*, especialmente que el brazo derecho siempre este conscientemente activo en los niveles de cada cuerda y en los juegos de cuerdas que involucran dos o más cuerdas, combinando brazo y muñeca ligera, según sea el caso.

El *Loure*, como se mencionó en párrafos anteriores, es un baile de origen francés y no se debe pasar por alto el estilo que el autor eligió: se tiene que mantener un tempo bailable no tan lento, usar el doble puntillo para darle ese aire de danza. Se debe estudiar la afinación de las dobles cuerdas por separado pues por tratarse de una danza de tempo moderado, queda al descubierto cualquier desafinación.

Para la *Gigue* se debe ser muy claro con la acentuación rítmica, marcando con precisión los motivos anacrúsicos. También se debe dar una licencia de *rallentar* cuando suceden cambios de armonía importantes, así como destacar el *piano* y *forte*.

## 2. Concierto Para Violín y Orquesta no. 5 en La Mayor, K. 219, Wolfgang Amadeus Mozart.

### 2.1 Biografía.

Pocas figuras de la historia del arte universal permanecen tan vigentes en nuestro tiempo como la de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). Su música en primer lugar, pero también su personalidad y su trayectoria humana, son algo absolutamente familiar para el hombre medianamente culto de hoy; la vigencia de W. A. Mozart en nuestra cultura no ha hecho sino fortalecerse hasta el punto de que cualquier persona sensible hacia la música conoce a Mozart, conoce una considerable proporción de su obra, ama profunda y sinceramente su música.

Este gran músico nació en Salzburgo, el 27 de enero de 1756. Al día siguiente fue bautizado en la catedral de esta ciudad con los nombres Johannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus<sup>32</sup>. Todos estos nombres se redujeron a Wolfgang Amadeus Mozart. Debido a que la ciudad fue germano-latina los nombres aparecieron latinizados en el documento que atestigua su bautizo, según se usó en ese tiempo, de tal manera que *Theophilus* (en el amor a Dios) se convirtió en *Gottlieb* en alemán por decisión del padre, a su vez el hijo prefirió el de *Amadeus* en latín y después la forma italiana *Amadeo*<sup>33</sup>. Fue el séptimo hijo del matrimonio de Leopold Mozart (1719-1787)<sup>34</sup> y Anna María Pertl, hija del sacristán de la abadía de San Gilgen, de este matrimonio sólo sobrevivieron dos hijos María Ana Walpurgis Ignacia, mejor conocida como Nannerl y Wolfgang Amadeus<sup>35</sup>.

La hermana de Wolfgang era cinco años mayor, mostró desde muy pequeña gran talento musical y su padre le enseñó el clave. Los estudios de Nannerl causaron impresión en su pequeño hermano; cuando este tenía tres años solía sentarse al clave y divertirse pulsando notas a diestra y siniestra. A los cuatro años

---

<sup>32</sup> Rosselli, John p. 22

<sup>33</sup> De la Guardia, Ernesto p. 12

<sup>34</sup> Dini, Jesús p. 8

<sup>35</sup> Einstein, Alfred pp. 22, 23.

su padre, instruyó al pequeño Wolfgang con minuetos y otras piezas para clave, pronto llegó a ejecutarlas de manera perfecta. A los cinco años empezó a componer piezas breves que tocaba para su padre y quien luego las escribía<sup>36</sup>.

Cuando Wolfgang Amadeus contaba con seis años de edad y su hermana once, Leopold Mozart consideró oportuno emprender un viaje y presentar a sus hijos músicos en ciudades importantes. El niño era ya un sorprendente clavecinista; ejecutaba también el violín y demostró extraordinarias aptitudes como compositor. Su primer viaje fue a Múnich, donde fueron recibidos por el príncipe elector Maximiliano. Para llamar la atención, hacía cubrir el teclado con un paño e interpretaba melodías; además, adivinaba la afinación exacta producida por sonidos de diferentes instrumentos, vasos, objetos metálicos, etc<sup>37</sup>. En esta primera incursión también se dirigieron a Viena, donde se presentó dos veces ante María Teresa y su consorte, Francisco I; El conde Karl von Zinzendorf, más tarde un oficial de estado, escribió en su diario: "el pobre pequeño juega (toca) maravillosamente, es un Hijo de espíritu, animado, encantador"<sup>38</sup>.

En el mes de febrero de 1763, Leopold Mozart fue nombrado *Kapellmeister* en Salzburgo, a pesar de esto, cuatro meses después, emprendió un segundo viaje de tres años y medio, en compañía de sus hijos. En tal viaje, visitaron Alemania, Francia, Países Bajos, Inglaterra y Suiza, y dieron audiciones en ciudades como Múnich, Augsburgo, Frankfurt, Koblenz, Aquisgrán y Bruselas. Posteriormente, la familia llegó a París donde se presentaron ante el rey Luis XV el 1 de enero de 1764. Se presentaron en marzo y abril en las principales salas de París, donde conocieron al Barón Melchior Grimm<sup>39</sup>, aristócrata alemán y escritor francés, quien además era

---

<sup>36</sup> Turner, W. J. p. 34

<sup>37</sup> De la Guardia, Ernesto p. 16

<sup>38</sup> Turner, Alfred p. 35

<sup>39</sup> Gibson Ian p 16: Este Barón fue quien logró llevar a Versalles a los niños Mozart para que tocaran para la marquesa Madame Von Pompadour, se comenta que posteriormente ellos comieron en la misma mesa de estos nobles. El barón Grimm en aquella ocasión dijo, este niño escribirá una ópera a los doce años, y exactamente a esa edad Wolfgang escribió *La finta semplice*. Sin embargo, este mismo personaje se convirtió en enemigo de los Mozart debido a que el niño compositor no aceptó el cargo de organista en Versalles, puesto que él había obtenido a través del convencimiento de los reyes de Francia; y que Mozart despreció porque no deseaba depender de los apoyos de la aristocracia.

colaborador de Diderot, Rousseau y D'Alembert en la elaboración de la Enciclopedia<sup>40</sup>; entusiasta protector y más tarde casi enemigo de la familia Mozart. Después de dejar la capital francesa, *Mme Vendôme* publicó las *Sonatas Köchel 6* y *9*, primeras partituras que se publicaron de este autor<sup>41</sup>.

También estuvieron en Stuttgart y Mannheim; esta última, ciudad de notable interés musical por su orquesta. En aquel tiempo, dicha orquesta fue una de las maravillas de Alemania, pues tocaba la nueva música al estilo galante e inició el uso del *crescendo* y *decrescendo*, así como la variabilidad dinámica usando el *piano* y *forte*.

En esta nueva música, a diferencia del Barroco, los afectos se habían profundizado al dramatismo, pero también se dejaba de lado el contrapunto estricto para dar paso a los acompañamientos armónicos, aspecto que influyó en Mozart<sup>42</sup>. En Abril de 1764, arribaron a Londres donde fueron recibidos en el Palacio Real<sup>43</sup>. En Mayo, Wolfgang cayó enfermo y durante su recuperación el filósofo Daines Barrington le hizo una prueba, quien la reportó en 1769 ante la *Royal Society*:

“Le dije al niño que me alegraría escuchar una canción de amor improvisada, como si su amigo Manzuoli<sup>44</sup> la pudiera elegir en una ópera. El chico miró hacia atrás con mucha picardía, e inmediatamente comenzaron cinco o seis líneas de su interpretación, recitativo propio para introducir una canción de amor. Luego tocó una sinfonía, que se podría describir con lo compuesto en una sola palabra, *Affetto*. Esta tuvo una primera y segunda parte, que, junto con las sinfonías, fue de la duración que generalmente duran las arias de ópera: si la improvisada composición no era asombrosamente lograda, pero estaba realmente por encima de la mediocridad, y se mostró la disposición más extraordinaria de la invención. . . Después de esto tocó una difícil lección, que había terminado uno o dos

---

<sup>40</sup> Gibson Ian p. 8

<sup>41</sup> Eisen C. y Keefe S. p. 305

<sup>42</sup> Gibson, Ian p. 10

<sup>43</sup> De la Guardia, Ernesto p. 17

<sup>44</sup> Giovanni Manzuoli, Italia c.1720-1782, Cantante castrato aclamado en Madrid, Lisboa, Viena, Bologna y Londres.

días antes: su ejecución fue increíble, considerando que sus pequeños dedos apenas podían alcanzar una quinta en el clavecín. Su sorprendente rapidez, sin embargo, no surgió simplemente de una gran práctica; él tenía un conocimiento profundo de los principios fundamentales de composición, ya que, al producir una melodía, él inmediatamente escribía un bajo debajo de ella que, cuando se tocó, tuvo muy buen efecto. También fue un gran maestro de la modulación, y sus transiciones de una tonalidad a otra eran excesivamente naturales y sensatos; practicó de esta manera por un tiempo considerable con un pañuelo sobre las teclas del clave<sup>45</sup>.

Durante esta gira tuvo mucho aprendizaje, conoció a Johann Christian Bach (1745-1782), el hijo menor de Johann Sebastian Bach, “el Bach de Londres” y durante el regreso a Viena, visitó la corte de Mannheim<sup>46</sup>. Mientras permanecieron en Londres, la familia Mozart dio conciertos públicos, y Wolfgang publicó seis *Sonatas para violín y piano K. 10-15*, dedicadas a la reina Charlotte. Es probable que durante este tiempo haya compuesto su primera *Sinfonía (K. 16)*. Más de una vez los niños sufrieron las enfermedades comunes, las que en esa época eran mortales; el niño sufrió de fiebre reumática a los seis y a los diez años de edad pudo ser esta la primera de una serie de enfermedades que tuvo hasta su muerte a los treinta y cinco años<sup>47</sup>.

Al regresar a Salzburgo, De la Guardia refiere que Mozart fue colaborador de Michael Haydn (1732-1809) en la composición del oratorio alemán *El deber del primer mandamiento*, además, de *Apollo et Hyacinthus*, una fábula a modo pastoral latina<sup>48</sup>. Entre los años de 1770 a 1773 estuvo en contacto con Italia, y su conocimiento en la ópera y las piezas de concierto, viajó acompañado de su padre a través del país; esta visita tiene importancia en lo musical como en lo personal<sup>49</sup>, ya que estuvo en contacto con los más importantes músicos Italianos de la época como: Pietro Locatelli (1695-1764), Giovanni Sammartini (1700-1775), Nicolo

---

<sup>45</sup> Eisen C. y Keefe S. pp. 305, 306

<sup>46</sup> De la Guardia, Ernesto p. 18

<sup>47</sup> Rosselli, John p. 30

<sup>48</sup> De la Guardia, Ernesto p. 18

<sup>49</sup> Salazar, Adolfo, p 336

Piccinni (1728-1800), Giovanni Paisiello (1740-1816) y Giovanni Battista Martini, más conocido como *Padre Martini* (1706-1784), músico reconocido como uno de los creadores de la sinfonía<sup>50</sup>.

Llegaron a Roma el 10 de Abril, visitaron Nápoles y a su regreso conocieron al papa Clemente XIV (1705-1774), mismo que, tras la proeza de transcribir el *Miserere de Allegri*, lo nombró “Caballero de la espuela dorada”<sup>51</sup>. Además, recibió una distinción otorgada por la Filarmónica de Verona y otra por la de Bolonia, donde se le propuso compusiera una fuga sobre un tema dado; su padre escribió más tarde:

“Lo que un buen compositor hubiera hecho en dos horas Wolfgang lo realizó en treinta minutos”<sup>52</sup>.

En el verano de 1770, el Teatro Real de Milán le propuso escribir una ópera, dando lugar a la que lleva el nombre de *Mitridate re di Ponto*, que fue todo un éxito<sup>53</sup>. A su regreso a Salzburgo, el arzobispo Segismundo falleció y fue sucedido por el conde Hieronymus von Colloredo Wallsee (1732-1812); este arzobispo en agosto de 1772 nombró a Mozart: “*Konzertmeister*”, primer violín de la orquesta y director de conciertos. El príncipe otorgó permiso a los Mozart para la tercera visita a Italia, donde Wolfgang estrenó otro éxito en Milán, *Lucio Silla* el 26 de diciembre de 1772, y en marzo de 1773 se cerraba el ciclo de Italia<sup>54</sup>.

El arzobispo Colloredo hizo cambios en el oficio sagrado para retirar los elementos ornamentales no esenciales y escuchar misas más sencillas, cortas con música menos elaborada, pero también requería música para otros propósitos, en los cuales se podrían escuchar divertimentos y otro tipo de partituras que acompañaban la mesa del prelado; de este encargo aparecieron los quintetos de aliento compuestos de 1775 a 1777, asimismo, fueron escritas las *misas brevis*.

---

<sup>50</sup> De la Guardia, Ernesto p 22

<sup>51</sup> Eisen C. y Keefe S. p. 307

<sup>52</sup> De la Guardia, Ernesto p. 22

<sup>53</sup> Rosselli, John p. 29

<sup>54</sup> De la Guardia, Ernesto p. 25

Durante esta etapa de su vida se le encargó una nueva ópera que lleva el nombre de *Il re pastore*, y para octubre, Mozart terminó la *Sinfonía en Sib* y la *Sinfonía 25 en Sol menor K. 183*, una de las primeras en ocupar un lugar regular en el repertorio moderno; Mozart para esta época logró la individualidad de estilo, obtuvo la reputación de difícil, y se permitió la escritura de los conciertos para violín, K. 207, K. 211, K. 216, K. 218 Y K. 219, escritos de abril a diciembre de 1775, este último, objeto del presente trabajo<sup>55</sup>.

Desde el punto de vista personal, los años que estuvo bajo el patronazgo del arzobispo Colloredo no fueron los mejores para Mozart como compositor, ya que solamente se le requirió para escribir partituras no tan complejas, tales como la *Missa solemnis en Do mayor*, las *cuatro Letanías* y las dos series de *Vísperas*, lo cual se aprecia en algunas de sus cartas que aún se conservan y en las que hay un dejo de frustración por las indicaciones de su patrón, quien además tenía mayor interés por músicos italianos<sup>56</sup>.

Estos aspectos se pueden aseverar en una carta dirigida al Padre Martini donde expresan la situación de la música en Salzburgo y piden que ayude a Wolfgang a encontrar un mejor lugar:

“...Nuestra música eclesiástica es totalmente diferente de la italiana, ya que una misa con el *Kirie* completo, el *Gloria*, el *Credo*, la *Epístola sonata*, el *Motete*, el *Sanctus* y el *Agnus Dei* no deben durar más de tres cuartos de hora. Esta regla aplica incluso para la más solemne misa celebrada por el mismo arzobispo, así ve usted que, para esta forma de componer, se precisan estudios especiales. Al mismo tiempo, la misa debe servirse de todos los instrumentos, trompetas, tambor, etcétera. ¡pobre de mí, que estoy tan lejos de usted, mi queridísimo padre maestro! si estuviéramos juntos, tendría que contarle muchas cosas...”

Por todo este malestar que generó el trato del arzobispo al joven *Konzertmeister*, éste renunció al cargo el 1° de agosto de 1777; ese mismo año

---

<sup>55</sup> Rushton, Julian p. 40

<sup>56</sup> Eisen C. y Keefe S. pp. 309, 310

emprendió el viaje a París y Mannheim, acompañado de su madre para buscar la gloria y un nuevo empleo<sup>57</sup>. Wolfgang hizo una primera parada en Múnich, donde ofreció sus servicios al elector, pero con un rechazo cortés: “no hay vacantes”. Luego viajó a Augsburgo, donde se familiarizó con el fabricante de instrumentos de teclado Johann Andreas Stein (1728-1792); aparte de la composición, las aspiraciones de Mozart fueron centradas en el teclado “*clavier*”, desarrollando su propia técnica, pero después de conocer el taller de Stein escribió a su padre que su instrumento favorito era el Piano: “*Cembalo col piano e forte*” (octubre de 1777), después conocido como “fortepiano”. Él, algunas veces, compuso en el teclado, desarrollando su técnica compositiva, así como sus ideas de improvisación. Cuando escribió fantasías, cadenzas, variaciones, fugas y tal vez algunas sonatas, arregló una versión de música originalmente improvisada, para que otros la pudieran tocar. Las variaciones de *Non piú andrai*, de Fígaro, se realizaron en Praga, pero lamentablemente nunca se transcribieron.

En su viaje a Mannheim escribió el aria *Alcandro lo confesso*, K. 294 para Aloysia Weber, hija de un copista de Mannheim y hermana de Constanza (quien sería su esposa)<sup>58</sup>.

En 1779, volvió derrotado a Salzburgo, solo, ya que su madre había muerto, además de un sinnúmero de fracasos en su búsqueda de colocarse en un lugar adecuado, por lo que volvió a estar bajo el yugo del arzobispo Colloredo<sup>59</sup>. Los nuevos deberes de Mozart en la corte incluyeron tocar en la catedral, en la corte, en la capilla e instruir a los coros; realizó sus deberes con determinación pues entre 1779 y 1780 compuso la *Misa de Coronación* K. 317, *Misa* K. 337, *Las Vísperas* K. 321 y K. 339, además de la *Regina Coeli* K. 276. También escribió *Laudate pueri*, en la cual Mozart adoptó un estilo de contrapunto antiguo; en las *Vísperas* trató nuevas ideas para cada frase sucesiva, usó contrapuntos nuevos con sujetos en modo menor, con séptimas disminuidas, utilizó recursos de inversión y *stretto*, con

---

<sup>57</sup> Einstein, Alfred p. 48

<sup>58</sup> Rosselli, John, p. 49

<sup>59</sup> Einstein, Alfred p. 49



lo que el Padre Martini se hubiera sentido orgulloso de él<sup>60</sup>. Fue comisionado para componer una ópera seria para Múnich, *Idomeneo*, con un libreto del clérigo Giovanni Battista Varesco (1735-1805), estrenada el 29 de Enero de 1781.

Los asuntos con su patrón el arzobispo llegaron a un punto crítico y tras una serie de entrevistas tormentosas finalmente fue liberado del servicio de Salzburgo el 8 de junio.

Mozart se mudó a casa de los Weber y después a una habitación en Graben; al principio hizo una vida modesta, enseñó a dos o tres alumnos, participó en trabajos en varios conciertos: la *Tonkünstler-Sozietät*<sup>61</sup>. Tuvo apoyo de varias personas, Johann Michael Von Auernhammer, Philipp Jakob Martin, entre otros. Dio su primer concierto público el 3 de marzo de 1782, posiblemente en el Burgtheater, y el programa incluyó los conciertos *K. 175*, *K. 415*, números de *Lucio Silla e Idomeneo* y una fantasía libre<sup>62</sup>. El 4 de Agosto de 1782 contrajo nupcias con Constanze Weber (1762-1842).

Para la nueva familia, Viena se presentó como una ciudad prometedora; su aristocracia era aficionada a la música, incluso algunos interpretaban algún instrumento, sus orquestas fueron famosas por su ataque y precisa afinación. Sin embargo, su público de clase media era muy reducido y como lo profetizara el conde Arco, unos meses antes de despedirlo: "después de un par de meses los vieneses quieren algo nuevo", Wolfgang pensó que sólo en lo que al teatro se refiere sería cierto, pero como pianista duraría unos años por lo menos. Sus inicios en esta etapa de emancipación tuvieron lugar en el teatro con la ópera cómica "*El rapto del Serrallo*". La ópera lo había catapultado al éxito (ésta fue presentada el 9 de Octubre en presencia del Gran Duque ruso Paul Petrovich) y entre 1782 y 1783 él tocó conciertos patrocinados por Josepha Auernhammer, el príncipe ruso Dmitry Golitsyn, la condesa María Thun, Philipp Jakob Martin, su cuñada Aloysia, el conde

---

<sup>60</sup> Rushton, Julian p. 56

<sup>61</sup> "Sociedad de Músicos" fue una sociedad benévola para los músicos en Viena, que duró desde mediados del siglo XVIII hasta mediados del XX. Su propósito era "apoyar a los músicos jubilados y sus familias"

<sup>62</sup> Eisen C. y Keefe S. p. 312

Esterhazy y la cantante Therese Teyber; la ópera se convertiría en una meta constante en su vida que en algunas ocasiones logró satisfacer, aunque no como él hubiera deseado<sup>63</sup>.

Se considera a Mozart junto con Carl Philip Emanuel Bach y a Joseph Haydn los inventores del concierto para piano. El *Concerto en Do mayor K.503*, ha sido descrito por Joseph Kerman en su ensayo como una obra “monumental”, casi intimidatoriamente “magnífica” que muestra “la pérdida del corazón”; los conciertos encarnan un diálogo, el piano y la orquesta se responden mutuamente con versiones modificadas del tema principal, el piano explota en virtuosismo, la orquesta restablece el consenso en aras de la representación y el final feliz<sup>64</sup>.

Realizaron un viaje a Salzburgo en Julio y permanecieron ahí por tres meses. Mientras estuvo en Salzburgo compuso dos dúos para violín y viola, al regreso a Viena se detuvo en Linz, donde compuso la *sinfonía K.425* y una sonata para piano la *K.333*. Este viaje a Salzburgo tuvo la finalidad de llevar a su esposa a Salzburgo para encontrarse con su padre y su hermana, visita que se había pospuesto por varias ocasiones; sin embargo, el casamiento con Constanza no había sido bien recibido por Leopoldo Mozart, su padre.

Posteriormente, Leopold lo visitó en Viena, donde presenció una reunión que incluyó una fiesta de cuartetos; éste le escribió a Nannerl acerca de dicha reunión en la casa de su hijo, en la que uno de los invitados fue el compositor Joseph Haydn, quien le dijo: “Ante Dios y un hombre honesto, te digo que tu hijo es el mejor compositor”<sup>65</sup>. La relación de Mozart y Haydn es muy importante desde el punto de vista artístico. Se ignora cuándo comenzó la amistad entre estos dos grandes personajes, pero se sabe que Mozart admiró a Haydn desde que empezó a conocer su música y es probable que lo mismo ocurriera recíprocamente. Un día de 1784, Haydn, el violinista Carl Ditters von Dittersdorf (1739-1799) y el violonchelista Johann Baptist Wanhall (1739-1813) visitaron a Mozart, conversaron

---

<sup>63</sup> Rosselli, John pp. 60-61

<sup>64</sup> Ibidem p. 62

<sup>65</sup> Eisen C. y Keefe S. p. 314

sobre música y ejecutaron algunos cuartetos. Para tales ejecuciones, Joseph Haydn modestamente elegía el segundo violín y Wolfgang Amadeus Mozart la viola. Así, fueron interpretados los tres nuevos cuartetos de Mozart y, junto a otros tres previamente compuestos, fueron dedicados a su ilustre colega, Joseph Haydn. Al respecto, George N. Nissen (1761-1826) comentó que estos seis cuartetos fueron dedicados como “Homenaje de un genio a un genio”<sup>66</sup>.

En diciembre de 1784, Mozart se convirtió a la masonería, se unió a la logia *Zur Wohltätigkeit* (Beneficencia); momento en el cual los masones de Viena incluían a importantes nobles, clero de alto rango, oficiales del gobierno, así como dos editores de Mozart y uno de los propietarios de una de las salas en las que habitualmente se presentaba. A finales de 1787, el clima político se volvió complicado a causa de la revolución en los Países bajos austríacos (Bélgica); durante esta transición hacia la revolución francesa, Mozart escribió dos partituras entre la que resalta su famosa “*Las bodas de Fígaro*”, Música fúnebre para un cofrade muerto, y varias cantatas fueron dedicadas a la logia, así como “*La flauta mágica*”<sup>67</sup>.

Durante este período produjo varias de sus mejores composiciones en todos los campos que cultivó, entre ellos la música de iglesia, aunque no era su prioridad: la *Misa en Do mayor K. 317*, *Misa Solemnis K. 337*. Terminó tres sinfonías la *Sinfonía no. 32 K.318*, *K.319* y *K.338*. *Sinfonía concertante para violín y viola*<sup>68</sup>.

Desde junio de 1788 hasta su muerte en 1791, Wolfgang tuvo muchos problemas económicos; en los primeros meses del año 1788 estalló la guerra contra Turquía, este suceso trajo consigo el que se hicieran grandes gastos y la inflación subiera, a pesar de ello el compositor trabajó con intensidad. Desde el 1787 había sido nombrado compositor de la corte, pero su sueldo era bajo comparado con los gastos que tuvo<sup>69</sup>. En el año de 1790 su situación se volvió cada vez más precaria,

---

<sup>66</sup> De la Guardia, Ernesto pp. 49, 50

<sup>67</sup> Rosselli, John pp. 64, 66

<sup>68</sup> Rushton, Julian p. 79

<sup>69</sup> Rosselli, John p. 138

aunado a esto, junto con su esposa, partieron a Frankfurt a la coronación del hermano de Joseph II (Emperador del Sacro Imperio Romano Germánico), quien lo sucedió debido a su muerte. En dicha ocasión interpretó una fantasía y dos conciertos, y al fin de ese año, Wolfgang regresó a Viena cansado y sin resolver sus problemas económicos<sup>70</sup>.

Mozart fue confinado a la cama a finales de noviembre, donde era atendido por Constanze<sup>71</sup> y su hermana menor, Sophie. Thomas Franz Closset (1754-1813) y el Dr. Matthias Von Sallaba (1764-1797) lo visitaron con frecuencia. Su condición pareció mejorar el 3 de diciembre y sus amigos Schack, Hofer y Gerl se reunieron con él para cantar partes del Réquiem que aún estaba incompleto. Su condición empeoró y Closset aplicó compresas frías provocando un estado de shock a Mozart. Murió en la madrugada del 5 de diciembre de 1791. La causa de su muerte se registró como fiebre miliar severa, aunque más tarde se describió como fiebre inflamatoria reumática.

## 2.2 Contexto histórico.

El siglo XVIII mantuvo un estatus de cosmopolita, las grandes monarquías de Europa, Prusia, Austria-Hungría y Rusia luchaban por mantener la influencia y control sobre los territorios europeos<sup>72</sup>.

El racionalismo gestado durante el barroco fue cada vez más accesible a la clase media, que al converger con corrientes como el academicismo dio origen a una expresión muy importante de la Ilustración: la *Encyclopédie*, editada por Dionisio Diderot (1713-1784). Este *Diccionario razonado de las Artes y Oficios*, fue elaborado por 180 intelectuales, consta de 35 volúmenes, en un lenguaje claro y pretendía contener todos los conocimientos hasta ese entonces existentes<sup>73</sup>. Bajo

---

<sup>70</sup> Rosselli, John p. 138

<sup>71</sup> Rushton, Julian p. 215

<sup>72</sup> Burkholder, Peter p. 540

<sup>73</sup> Fleming, William p. 270

la premisa de que la humanidad podría solucionar sus problemas prácticos y sociales mediante el razonamiento a partir de la experiencia y la observación cuidadosa. Los partidarios de la Ilustración valoraban la fe individual y la moralidad práctica por encima de la iglesia, preferían lo natural a lo artificial y promovían la educación universal. Este siglo fue denominado “Siglo de las Luces”<sup>74</sup>.

Los ideales de libertad defendidos por los hombres de razón terminaron por quedar incorporados en la declaración de Independencia de Norteamérica, la constitución y carta de derechos, convirtiéndose después en fuerza latente en la Revolución Francesa<sup>75</sup>. En general el movimiento ilustrado se preocupó por promover el bienestar de la humanidad; los gobernantes no sólo fomentaron las artes y las letras, sino que también impulsaron la reforma social. Este deseo de promover los ideales humanitarios y los ideales de una hermandad universal fueron fundamentales en el movimiento conocido como francmasonería, fundada en Londres hacia 1750 y que se propagó rápidamente por toda Europa y Norteamérica. Contó entre sus seguidores a reyes como: Federico el Grande y Joseph II, además de estadistas, poetas y compositores entre ellos Joseph Haydn y Wolfgang Amadeus Mozart; derivado de la masonería surgió el movimiento de los *illuminati*, un grupo selecto de masones que intentaron profundizar en algunos aspectos sociales, filosóficos y artísticos, cuya preocupación principal era el desarrollo personal y la iluminación de sus miembros individualmente, aspiraban a algo más grande y radical “salvar al mundo”. Según algunos autores Christian Gottlob Neefe (1748-1798) fue uno de los maestros que influyó fuertemente a Beethoven<sup>76</sup>.

La ilustración que motivó a cambiar la monarquía por formas republicanas de gobierno, recurrió también a los antiguos símbolos de la Roma imperial como fueron: el uso del gorro frigio para distinguir a los esclavos liberados; el recurrir al símbolo de las *fasces*<sup>77</sup> como símbolo de autoridad y, muchos nuevamente

---

<sup>74</sup> Mayos, Goncal p. 12. Burkholder, Peter p. 542

<sup>75</sup> Fleming, William p 270

<sup>76</sup> Burkholder, Peter p. 540; Swafford, Jan pp. 121-143

<sup>77</sup> Fasces: Haz de treinta varas de madera atadas con cintas de cuero que forman un cilindro, a su alrededor sobresalía un hacha común o *labrys*. Estas eran un símbolo de poder en la antigua Roma,

presentaban a las águilas romanas símbolo de las victoriosas legiones (quizá la bandera mexicana inspirada en la leyenda tenochca del águila devorando una serpiente, también está relacionada con esta idea ya que en el inicio del periodo independiente abre sus alas a la manera del águila imperial). En la Segunda Guerra Mundial el ejército alemán y las legiones del Duce (Benito Mussolini) utilizaron nuevamente las águilas romanas<sup>78</sup>.

La ilustración fomentó la libertad de los artistas, la cual no tuvieron porque siempre dependieron del mecenazgo de la nobleza o de los preladados importantes; aspecto que apreciamos hasta una casi esclavitud en el caso de Joseph Haydn; con Mozart recordamos la anécdota que se suscitó en Múnich cuando después de haber dirigido una misa a invitación expresa se le invitó a comer, pero debería de hacerlo en la cocina con los criados; Beethoven en su primera fase no fue excluido de este trato. Ante estas circunstancias los artistas se dirigieron cada vez más a un público general.

Los científicos, novelistas, poetas, dramaturgos buscaron que su producción científica o artística llegara con más frecuencia a la población en general. Sin embargo, también hubo quien trastocó los papeles tradicionales de héroes y heroínas, para colocarlos en los papeles de sirvientes y villanos, como lo hizo Mozart en las Bodas de Fígaro, donde el conde es el villano y el sirviente el héroe, tal vez quería halagar a la burguesía y menospreciar a la aristocracia<sup>79</sup>.

A la muerte de Luis XIV (1715), concluye el barroco francés. Subió al poder su sobrino Luis XV, con quien apareció el periodo de la Regencia, trasladó sus poderes a París y cambió la estética de su gobierno lo cual dio paso al *rococó*<sup>80</sup>, con sus herederos fugaces: el estilo Galante y el estilo Burgués (también conocido como *Empfindsam*, vocablo alemán que significa sensible). El primero, un arte

---

las usaban los lictores que acompañaban a los magistrados curules como símbolo de la autoridad de su imperium y su capacidad para ejercer la justicia.

<sup>78</sup> Fleming, William p. 281

<sup>79</sup> Burkholder, Peter p. 542

<sup>80</sup> Juego de palabras de *barroco*, *rocailles* (rocas) y *coquilles* (conchas), palabras francesas para denotar los motivos decorativos empleados en ese estilo.

sensual, espumoso, aristocrático, conocido como Galante; el segundo, un gusto serio, emocional, con mucha sensibilidad (*Empfindsamkeit*) que a veces rayaba en el sentimentalismo y dirigido a la clase media<sup>81</sup>. Un ejemplo claro del estilo sensible es la *Sinfonía no. 25 en Sol menor K.183* de Mozart.

El estilo Galante en la literatura era un símbolo de lo delicado, natural y sofisticado. En la música se caracterizó por melodías formadas por motivos cortos y repetidos, organizados en frases de tres o cuatro compases; las cuales se agrupaban en unidades más grandes (periodos, secciones) con acompañamiento ligero, de armonía simple y con cadencias frecuentes.

El otro estilo (*Empfindsam*, estilo sentimental) se distinguió por contener giros en la armonía, cromatismo, ritmos nerviosos, la melodía construida siguiendo un inicial programa alrededor de un poeta, un héroe o un hecho; libre, cercana al discurso, uno de los mejores ejemplos de este estilo lo encontramos en Carl Philipp Emmanuel Bach, en el movimiento lento de la cuarta sonata de sus *Sechs clavier-sonaten für Kenner und Liebhaber* (Seis sonatas para clave para conocedores y amantes de la música).

El piano<sup>82</sup> sustituyó al clave y al clavicordio como instrumentos favoritos de teclado; con la escuela de Mannheim y con compositores como Karl y Johann Stamitz surgieron nuevas formas musicales, como el cuarteto de cuerdas, la sonata para instrumento solista, la sinfonía en tres movimientos y el concierto para solista y orquesta. En la segunda mitad del siglo XVIII se incrementaron los conciertos para piano solo, arpa y guitarra; para otros conjuntos se utilizaban pequeñas salas como una actividad social, para el disfrute de los ejecutantes y el auditorio; aunque algunas veces de fondo para los banquetes, como corroboramos en la conocidísima anécdota de la *Sinfonía 94, La Sorpresa*, de Haydn. Entre las clases media y alta, los aficionados tocaban a menudo para familia y amigos (*Konzerthausen*)<sup>83</sup>.

---

<sup>81</sup> Gutman W. Robert p.86

<sup>82</sup> Inventado por Bartolomeo Cristofori (1655-1732) en Florencia en 1700 se denominaba *pianoforte*.

<sup>83</sup> Burkholder, Peter p. 581

Cayeron en desuso géneros de la música instrumental del barroco tales como el *preludio*, *la toccata*, *la fuga*, las composiciones sobre corales, y las *suites*. Aunque siguieron escribiendo variaciones, fantasías y danzas. Las sonatas instrumentales se transformaron en una forma musical binaria para teclado en el caso de los Scarlatti y con Haydn en una forma musical de tres movimientos, el primero de estos movimientos, denominado *allegro de sonata*.

La forma *allegro de sonata* también se encuentra en las sinfonías y composiciones de música de cámara. Esta forma consiste en una estructura que fortalece la tonalidad y consta de tres secciones. La primera se conoce como **exposición**, la cual puede iniciar con una introducción; continúa con un tema en la tonalidad principal, con carácter rítmico; sigue una sección cuyo objetivo es la modulación a la tonalidad de la dominante y se le conoce como transición o puente, que conduce al segundo tema, que tiene una idea melódica que debe contrastar contra el primer tema. Cuando la sonata está escrita en tonalidad menor la modulación se debe hacer a la tonalidad del relativo mayor. La presencia de una doble barra, por lo general con puntos de repetición, indica el final de la primera sección de la sonata, la cual puede contener una pequeña *codetta*.

En la segunda sección o **desarrollo**, el compositor utiliza todo el material temático de la exposición para la composición de esta parte, puede haber modulaciones, y en el Romanticismo se llegaron a utilizar nuevos temas. Concluye con un acercamiento a la tonalidad inicial para dar paso a la última sección.

La tercera sección, reexposición o **recapitulación**, marca el regreso a la tonalidad de tónica original, reaparición del material temático de la exposición. La mayor parte de los temas de la exposición se repiten en el mismo orden, pero el segundo grupo temático se presenta ahora en la tonalidad original. El movimiento puede concluir con una *coda* que puede seguir a una cadencia o una doble barra<sup>84</sup>.

Los otros movimientos de la Sonata fueron formas usadas en otras épocas como: la variación, *minuet*, pero también aparecieron formas de este periodo como

---

<sup>84</sup> Latham, Alison p. 607



es el *rondó* de cinco secciones, la sonata de movimiento lento o sonata sin desarrollo. Con el romanticismo y Beethoven, el *Allegro de sonata* cambió de lugar como en la *Sonata Claro de Luna* o algunas de dos movimientos, también la extensión de estos movimientos como sucede en la *Sonata Hammerklavier* de este mismo compositor cuya duración en concierto es alrededor de una hora<sup>85</sup>.

Sin embargo, el *Allegro de sonata* fue un movimiento clave en la composición de sinfonías, sonatas y conciertos, los cuales inicialmente en el siglo XVIII contaban con tres movimientos, es hasta la escuela de Mannheim y con los Stamitz que se experimentó colocando un cuarto movimiento con la secuencia *rápido-lento-minuet-rápido*, formato que utilizó Joseph Haydn en sus últimas sinfonías<sup>86</sup>.

Con el uso de las sinfonías en las audiciones públicas surgió otro género, que se denominó *sinfonía concertante*, una composición estructurada como el concierto, pero escrita para dos o más instrumentos solistas. Este formato fue ideal para el nuevo ambiente de las presentaciones públicas, pues daba al intérprete-compositor la oportunidad de mostrar al público sus habilidades, atraer estudiantes y aumentar sus ventas de música impresa.

El término clásico se aplicó erróneamente a la música de Bach, Haendel, Haydn, Mozart y Beethoven durante el siglo XIX y fue hasta la mitad del siglo XX que la música de Bach y Haendel se clasificó dentro de la música barroca tardía. Algunos autores aplican el término *estilo clásico* solamente a la música compuesta en el periodo de madurez de Haydn y de Mozart, mientras que otros utilizan el término para la música de la década de 1730 hasta alrededor de 1800 o 1815<sup>87</sup>.

---

<sup>85</sup> Rosen, Charles p. 131

<sup>86</sup> Rice, John, p. 60

<sup>87</sup> Burkholder, Peter pp. 547, 548, 590, 593. El término "clásico" se utilizó para nombrar a la manifestación artística que podía compararse con el arte griego y romano, debido a sus cualidades de simplicidad, equilibrio, estructura formal, diversidad dentro de la unidad y carencia de excesos de ornamentación.

### 2.3 Análisis musical

Los cinco conciertos para violín y orquesta, *K.207 Si bemol mayor*, *K.211 Re mayor*, *K.216 Sol mayor*, *K.218 Re mayor* y *K.219 en La mayor*, fueron escritos durante los años en que Mozart vivió en Salzburgo, posterior a su tercer viaje a Italia. En este período salzburgués su música es considerada dentro del *estilo Galante*. Estos conciertos fueron escritos entre abril y diciembre de 1775, aunque el primero el *K.207* se cree lo escribió dos años antes<sup>88</sup>.

El concierto *K.219* lo terminó de escribir el 20 de diciembre de 1775, como aparece firmado en el siguiente manuscrito (Figura 5):

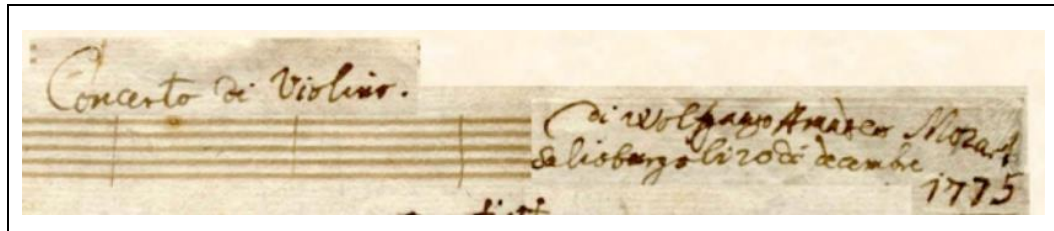


Figura 5. Evidencia sobre la finalización del concierto *K.219*.

En 1756, Leopold Mozart publicó su célebre *Einer Gründlichen Violinschule* en Augsburgo, este tratado sobre la interpretación violinística fue el más completo de su tiempo<sup>89</sup>. Seguramente Wolfgang recibió la instrucción y enseñanza sobre el violín directamente de su padre<sup>90</sup>.

Ante las diferentes influencias que recibió, Mozart aportó a la música la fusión del *ritornelo* del concierto barroco con la forma sonata; que posteriormente también se observa en los conciertos para piano. Otro aspecto que se aprecia es la utilización de melodías folklóricas austriacas y del ritmo, seguramente motivos provenientes de la tradición turca<sup>91</sup>.

En el período clásico se utilizó con mayor frecuencia el concierto para un solo instrumento y orquesta. Una característica de este concierto fue el empleo de un

---

<sup>88</sup> Eisen Cliff, Keefe Simon P. p. 108

<sup>89</sup> Stowell, Robin p. 57

<sup>90</sup> Eisen Cliff, Keefe Simon P. p. 322

<sup>91</sup> Stowell, Robin p. 154

esquema formal derivado de la “forma *ritornello*” barroca y fuertemente infundido por la forma sonata. Esta forma combinada de elementos se utilizó en el primer movimiento de los conciertos clásicos<sup>92</sup>.

La forma musical conocida como concierto se inició en el siglo XVI con el verbo *concertare*, y que significaba concertar; colaborar ensambles vocales, ensambles instrumentales o ensambles mixtos. El concierto instrumental se originó en las últimas dos décadas del siglo XVII, en varias ciudades italianas, en la que explotaron los contrastes técnicos y textura entre el *solo* y el *tutti* orquestal. Esta forma musical se desarrolló junto con la ópera y la sinfonía, es así cómo aparecen los *concerti grosso*, *concerti di ripieno*, *doble concerti* y *concerti a solo*.

Se conoció como **estilo melódico** a las melodías sencillas que podían interpretar algunos instrumentos de viento a base de técnica de embocadura ante la ausencia de émbolos; era claro, vigoroso y característico de la escritura idiomática de estos instrumentos como apreciamos en las composiciones de Maurizio Cazzati (1616-1678), Giuseppe Torelli (1658-1709), y que pronto influenció a los compositores que escribían para los instrumentos de cuerda, como observamos en el *Op. 6* de Torelli (Augsburgo, 1698), que posteriormente fue el sello del concierto barroco<sup>93</sup>.

La principal característica de los conciertos de finales del siglo XVIII es la fusión del *ritornello* y la forma *sonata*. En el primer movimiento del concierto clásico se reconoce implícitamente esta especie de híbrido entre las dos formas<sup>94</sup>. H. Christoph Koch (1749-1816) identificó cuatro *ritornellos*, y tres secciones solista, que aparecen alternadamente; otros autores consideran que el concierto tenía seis secciones principales:

1.- Presentación del primer tema o motivo que se convertirá en *ritornello* para la orquesta.

---

<sup>92</sup> Caplin, William E. p. 243

<sup>93</sup> Latham, Allison p. 351

<sup>94</sup> Keefe, Simon P. p.16. *Musikalisches Lexikon*, 1802

2.- Una sección solista (con acompañamiento orquestal) que funciona como exposición de sonata mediante la modulación de la tonalidad de inicio al quinto grado.

3.- *Ritornello* en el quinto grado de la tonalidad principal que refuerza la modulación,

4.- Sección de *solo* que funciona como un desarrollo de sonata,

5.- Sección de *solo* que tiene la finalidad de ser una recapitulación.

6.- *Ritornello* con el que se finaliza el movimiento, generalmente interrumpido por una *cadenza* para el solista y que completa la forma estructural.

Desde este análisis el concierto clásico no es una variante de la forma *ritornello*, ni la forma sonata, sino que incorpora ambos elementos de forma funcional<sup>95</sup>.

La mayoría de los conciertos de finales del siglo XVII fueron escritos para que los mismos compositores interpretaran sus creaciones, Mozart, un excelente violinista, seguramente usó estos conciertos como escaparate de sus habilidades de ejecución al violín. Mozart no podía contemplar una vida como virtuoso del violín, porque, aunque tocaba muy bien, él no practicaba, así señaló Leopold Mozart<sup>96</sup>; con el tiempo se convirtió en un excelente instrumentista al violín pues estaba entre las obligaciones de su cargo en la corte, aunque fue más por el impulso de su padre que por convicción,

“...No tienes idea de lo bien que tocas el violín...sí solo te haces justicia y tocas con fuego, cordialidad y espíritu, puedes convertirte en el primer violinista de Europa.”

escribe su padre el 18 de octubre de 1777 <sup>97</sup>.

---

<sup>95</sup> Caplin, William E. p. 243

<sup>96</sup> Rushton, Julian p. 43

<sup>97</sup> Jahn Otto, p. 316, Gutman Robert p. 402

Es probable que escribiera los conciertos para la interpretación de uno de los violinistas de la corte de Salzburgo, Antonio Brunetti (1744-1786)<sup>98</sup>. La relación con Brunetti duró varios años y para este gran violinista fue escrito el *Rondo en Do mayor K.373*, el *Adagio en Mi mayor K.261* y el *Rondó en Si bemol mayor*, que fue pensado para sustituir el final original del *concierto en Si bemol K.207*<sup>99</sup>.

El *concierto para violín K.219 "Turco"* obtiene su título debido a que en el tercer movimiento se mezclan melodías de delicada propiedad de un *minuet en rondo* con un episodio central de giros melódicos en una mezcla de estilos gitanos turcos y húngaros<sup>100</sup>. Este episodio "*alla turca*" (Figura 6) interrumpe el *minuet* con *cembalos*, cornos, etc. además de los cellos y bajos tocando *coll'arco al rovescio*, i.e. *col legno*<sup>101</sup>, con lo cual demuestra su experiencia y madurez en la escritura de esta serie de conciertos<sup>102</sup>.

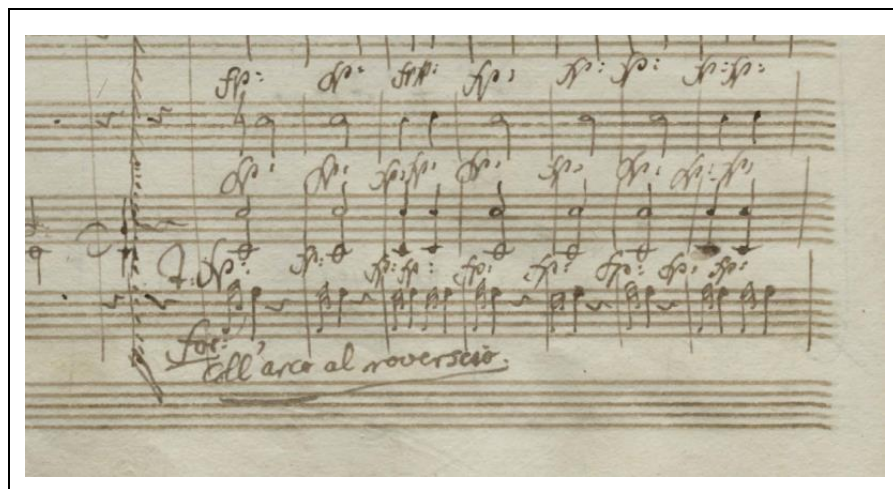


Figura 6. Episodio "*alla turca*", tercer movimiento.

El *concierto para violín K.219* inicia con un *tutti* orquestal en una exposición clara en *Allegro* (Figura 7a). Después de esta, Mozart le entrega al solista un material nuevo en un *Adagio* de seis compases y lo concluye con una oportunidad

---

<sup>98</sup> Violinista de la corte de Salzburgo, casado con Maria Josepha Lipp, nombrado *Hofkonzertmeister* (maestro de conciertos) *sucediendo* a W. A. Mozart en 1777.

<sup>99</sup> Eisen Cliff, Keefe Simon P. p. 108

<sup>100</sup> Head, Matthew p. 11

<sup>101</sup> Arco *al rovescio* y *col legno* es la forma de tocar el violín con la vara del arco.

<sup>102</sup> Stowell, Robin, p. 132

de cadencia (Figura 7b), para dar paso a un *Allegro aperto* y utiliza el material de los primeros dieciséis compases del inicio como acompañamiento del tema del violín solista (Figura 7c). El tema principal dura 14 compases, y concluye esta sección con una extensión cadencial de dos compases, no hay estructura que defina un puente modulador y bruscamente da inicio el segundo tema a mitad del compás en primer grado, quinto grado y nuevamente en primer grado a la octava. Presenta algunas variaciones hasta llegar al tutti en modulación en Mi mayor donde aparentemente comienza el desarrollo (Figura 7d).

a)

Datiert Salzburg, 20. Dezember 1775 <sup>8)</sup>

**Allegro aperto**  
**TUTTI<sup>\*\*\*</sup>**

b)

**Adagio**  
**40 Solo**

c)

d)

Figura 7. Exposición “*concierto para violín K.219*”. **a)** inicio *tutti* orquestal; **b)** *Adagio*; **c)** primer tema, primer movimiento; **d)** segundo tema, primer movimiento.

El desarrollo comienza con una variación del segundo tema en la tonalidad de Mi mayor; concluye este periodo y presenta tres compases que son una variación de la forma en que concluyen las diferentes secciones de este movimiento y da paso a una nueva variación en Mi mayor (Figura 8a). Después continúan las variaciones sobre el segundo tema, que conducen a Do# menor, concluyendo con un *tutti* orquestal (Figura 8b). Antes de concluir ocurre una modulación no común en la que

del quinto grado de Si menor, cambia al cuarto grado menor de La mayor, la cual no se contempla dentro de las reglas de la armonía, a través, del Re natural (nota común) module a una cadencia evitada al primer grado de re menor, que a su vez es el cuarto grado de La mayor y forme una cadencia compuesta para ir a La menor posteriormente a su homónimo y hace una extensión cadencial para desarrollar el primer tema y dar inicio a la reexposición (Figura 8c).

a)



b)



c)



Figura 8. Desarrollo “*concierto para violín K.219*”. a) desarrollo del segundo tema compás 74; b) modulación a Do sostenido menor; c) última parte del desarrollo, extensión cadencial para la reexposición.



La reexposición es exactamente igual a la exposición, en la cual se presentan los temas en La mayor, y concluye con una pequeña coda; con relación a la cadencia Mozart tenía la propia de la que no se tiene escrito, pero la más utilizada es la de J. Joachim y que presento en la parte práctica del examen.

## 2.4 Sugerencias de interpretación

El *concierto para violín K.219* es una pieza requerida en las audiciones para formar parte de las orquestas, debido a su sencillez melódica y dificultad al abordar la afinación y recursos del manejo del arco. Por lo que a esta sección de sugerencias propongo el estudio de arpeggios, ya que los motivos están basados en el lenguaje melódico a manera de un aria.

En el *adagio* las ediciones no Urtext, en el segundo compás, indican que la anacrusa se toque a base de dieciseisavo, mientras que en la edición Urtext, Breitkopf, Bärenreiter, que basaron su edición en el original de Mozart, presentan un silencio con dieciseisavo con punto, un treintaidosavo y tres dieciseisavos, posteriormente este motivo se repite solo con dieciseisavos. Seguramente esta variante se deba a la necesidad de republicar con algunos cambios con el fin de evitar los aspectos económicos y permisos para las reediciones (Figura 9a). Tanto en el manuscrito como en la edición Bärenreiter el ritmo y el fraseo están muy claros (Figura 9b).

Pasar del *tempo Adagio* a *allegro aperto*, es un momento difícil si no se tiene claro el *tempo* que se debe establecer; la sugerencia a este planteamiento es hacer equivalente el pulso del dieciseisavo en el *tempo* lento, con la negra en el *tempo allegro*. Esto es, dieciseisavo igual a negra, así se obtendrá un *tempo* estable para ambos pasajes y no se correrá el peligro de acelerar demasiado o quedar en un *allegro non tanto*. Otro punto importante sobre la ejecución es el reconocer mediante el conocimiento armónico de la partitura, que notas se consideran apoyaturas o diferentes notas de adorno y como deben ejecutarse; algunas ediciones colocan tratando de facilitar la interpretación grupos de dieciseisavos con una ligadura cada cuatro notas, sin haber recurrido al original o a una edición Urtext que pone dos

notas ligadas y dos sueltas, otras ediciones marcan la apoyatura como *acciaccatura* (apoyatura breve) y los últimos dieciseisavos sin ligadura<sup>103</sup> (Figura 9c).

El pasaje que inicia en el compás noventa y ocho al ciento diez, debe estudiarse con calma debido a que el arco debe tocar un bariolage, aspecto que exige una correcta digitación para hacer sonar las dos cuerdas, además de usar el recurso del “eco” la primera vez que se toque el pasaje se hará en *forte* y a la cuerda, y la segunda *piano* y *staccato*. En esta sección es la primera vez que se tocan notas con valor más largo y cantabile, por lo que en este motivo sugiero separar las ligaduras originales separándolas cada dos tiempos para dar mejor dirección a la melodía (Figura 9d).

Algunas de las diferentes publicaciones como la edición Gallet, sugiere que se toquen los dieciseisavos anacrúsicos en un solo arco para caer en una corchea suelta y posteriormente ligar los tres octavos siguientes con un arco en *staccato* con punto para terminar la idea motívica en una negra en tercer tiempo, lo que considero es contrario al *facsimile* de Mozart, que pide que los cuatro dieciseisavos se toquen dos ligados y dos sueltos, y los cuatro octavos con punto en *staccato* y concluye el cuarto con valor corto, lo cual difiere en *staccato* con raya con la edición mencionada (Figura 10).

a) 

b)   


---

<sup>103</sup> Recordemos que la apoyatura es la única nota de adorno que va en el primer tiempo o en el tiempo fuerte de cada nota y que se ejecuta poniendo mayor énfasis en el adorno.

c)

d)

Figura 9. Episodio “*concierto para violín K.219*”. **a)** diferencia en el ritmo del segundo compás del *Adagio*; **b)** Edición Bärenreiter basada en el manuscrito; **c)** apoyatura como *acciaccatura* (apoyatura breve) y los últimos dieciseisavos sin ligadura; **d)** ligaduras cada dos tiempos compases 101-102.

Edición Gallet	Manuscrito

Figura 10. Diferencia entre edición Gallet y manuscrito.

### 3. Scherzo-Tarantelle op. 16, Henri Wieniawski

#### 3.1 Biografía.

Henryk Wieniawski nació en Lublin, Polonia, el 10 de Julio de 1835, fue hijo del médico Tadeusz Wieniawski y Regina Wolff, hermana del pianista y compositor Edouard Wolff (1814-1880); este compositor gozó de mucha popularidad en el conservatorio de París y su música se decía tuvo un estilo parecido al de su compatriota Frédéric Chopin (1810-1949)<sup>104</sup>.

A la edad de cinco años fue iniciado en el estudio del violín por su madre, para luego ser instruido por Jan Hornziel; experimentado músico y profesor, exalumno de Louis Spohr (1784-1859). Después continuó sus estudios con Stanislaw Serwaczynki. Henryk Wieniawski logró un nivel avanzado en el violín; a los ocho años ingresó al conservatorio de París y a la clase avanzada de Joseph Lambert Massart (1811-1892) en 1845 <sup>105</sup>. Henryk Wieniawski completó en tres años su educación en el violín, recibió la medalla de oro por su excelente desempeño, además, el Zar Nikolai II le obsequió el violín *Guarnerius del Gesu*, del año 1742, instrumento que utilizó durante su carrera<sup>106</sup>.

En 1848, cuando tenía trece años, viajó con su madre para dar una serie de conciertos en las ciudades de Petrogrado y Moscú, donde mostró su progreso ante el Zar, ya que era becario de éste. Regresaron a París el año siguiente y su padre decidió que continuara sus estudios de armonía y composición en la clase de Hippolit Collet en el Conservatorio; terminó en 1850 con mención Honorífica<sup>107</sup>.

Con su hermano, el pianista Józef Wieniawski (1837-1912), dieron una serie de conciertos a través de Polonia, Rusia, Alemania, Escandinavia, Bélgica,

---

<sup>104</sup> Lichtenberg, Leopold, Aldrich Richard p. 1

<sup>105</sup> [https://www.wieniawski.com/life\\_and\\_creation.html](https://www.wieniawski.com/life_and_creation.html) consultado el 17 de marzo de 2019.

<sup>106</sup> Kozak, Pawel p. 3

<sup>107</sup> Lichtenberg, Leopold, Aldrich, Richard p. 2

Holanda, Inglaterra y otros países más<sup>108</sup>. Extraordinaria es la cantidad de piezas compuestas por Henryk Wieniawski durante esta temporada en la que ofrecieron más de 200 conciertos; de este período lleno de viajes a lugares distantes, surgieron el *Adagio élégiaque op. 5*, *La Fantasía del concierto souvenir de Moscou op. 6*, el *Capricho-Valse op. 7*, el *Gran dúo polonesa, Polonaise en Re mayor op. 4*, *L'école moderne op. 10*, *Romance sans paroles y Rondó élégant op. 9*; *Le carnaval russe op. 11* y su *primer concierto para violín en Fa# menor op. 14*. Su música combinó un virtuosismo brillante, como lo hizo Chopin, con elementos de danzas polacas.

En una segunda incursión por Europa, ambos hermanos ofrecieron conciertos en varios centros de salud de Alemania; en Weimar fueron invitados de Franz Liszt (1811-1886), donde Józef perfeccionó su técnica y Henryk tuvo la oportunidad de tocar en las reuniones de músicos famosos, en Villa Altenberg, junto a Liszt; además se presentaron en conciertos públicos.

Los dos hermanos hicieron presentaciones triunfales por Baviera. Franz Lachner (1803-1890) un conocido director, compositor y autoridad musical bávara escribió: “Los críticos han dudado antes de comparar, o incluso contemplar la posibilidad de comparar a cualquier virtuoso del violín superior con Paganini, ese maestro de la técnica consumada. Pero el señor Henryk Wieniawski me ha obligado a declarar que el estilo noble de su técnica, a través de sus *saltos diabólicos*, no sólo es igual al bendecido Paganini, sino que a veces incluso es más brillante”<sup>109</sup>.

En 1860 fue nombrado violinista solista del Zar, vivió en Petrogrado hasta 1872, fue un importante pedagogo cuya actividad influenció la tradición violinística de este país<sup>110</sup>. Cuando Anton Rubinstein (1829-1894) estableció el primer Conservatorio de Música en Rusia, Wieniawski participó en la elaboración del marco organizativo y el programa de estudios, se unió a la junta directiva, dio clases de

---

<sup>108</sup> Barker, Theodore, p 1035

<sup>109</sup> [https://www.wieniawski.com/life\\_and\\_creation.html](https://www.wieniawski.com/life_and_creation.html) 25 de marzo de 2019.

<sup>110</sup> Stowell, Robin, p. 55

violín y de música de cámara; en el Conservatorio de San Petersburgo permaneció del año 1862 a 1867 <sup>111</sup>.

Con Anton Rubinstein hizo una gira por los Estados Unidos de América entre 1872 y 1874, donde fueron bastante elogiados por los críticos, siendo uno de estos el *Dwight's Journal of Music*, y el 19 de octubre de 1872 escribió “en Mr. Wieniawski [Rubinstein] tiene un noble compañero. Este ilustre artista sobrepasa todas nuestras experiencias previas de los violinistas”<sup>112</sup>.

Wieniawski fue contratado como sucesor de Henri Vieuxtemps (1820-1881), pues este en 1873 sufrió una lesión que lo obligó a renunciar a la enseñanza; Henryk enseñó en el Conservatorio de Bruselas a partir del 28 de diciembre de 1874. Ambos violinistas estaban emparentados musicalmente por la escuela Franco-Belga del violín, basados en su formación en el Conservatorio de París. Los métodos traídos de San Petersburgo fueron muy valorados en Bruselas; una de las cualidades de estos métodos fue darles la oportunidad a sus estudiantes de frecuentes presentaciones públicas y conjuntos musicales. Entre sus destacados alumnos figuraron Leopold Lichtenberg (1861-1935) y Eugene Ysaÿe (1858-1931)<sup>113</sup>. Fue maestro hasta 1877 fecha en la que se retiró, para continuar con sus giras<sup>114</sup>.

Estas giras a partir del 1877 fueron haciendo que su salud decayera rápidamente, tocó en Londres, Praga, Viena, Galicia y varias ciudades de Europa; en Leipzig su condición empeoró; un crítico del *Musikalische Wochenblatt* relató:

“La audiencia dio la bienvenida a su querido amigo el Sr. Henryk Wieniawski como solista, y extrajo de su violín mágico sonidos tan exquisitos que era difícil de creer que la misma persona que tocó el *Concierto de Mendelssohn* con tanto hechizo, intensidad, frescura juvenil y distinguido virtuosismo haya sido afligido durante más de un año por un grave sufrimiento físico.”

---

<sup>111</sup> Kozak, Pawel p. 4

<sup>112</sup> Harvey, Gabrielle A. p.62

<sup>113</sup> [https://www.wieniawski.com/life\\_and\\_creation.html](https://www.wieniawski.com/life_and_creation.html) consultado el 26 de marzo de 2019.

<sup>114</sup> Higgins, Liesl p.55.

En noviembre de 1878, Wieniawski llegó a Berlín para dar varios conciertos en el teatro Kroll, el primero de ellos terminó en tragedia pues él se desplomó en el escenario mientras tocaba su concierto en Re menor. Aún con su grave condición de una enfermedad cardíaca, continuó sus presentaciones y durante sus últimas semanas de vida, Wieniawski fue atendido en la casa palaciega de Nadyezhda Von Meck, una famosa mecenas de las artes. Isabella y su hijo viajaron a Bruselas para acompañarlo, pero Henryk Wieniawski murió el 31 de marzo de 1880, solo unos meses antes de cumplir cuarenta y cinco años<sup>115</sup>.

Sus composiciones fueron muy bien escritas, brillantes y claras; varias todavía en el repertorio de los violinistas. Junto a las composiciones de concierto están sus aportes a la pedagogía del violín, *L'école moderne opus 10*, son algunos de los caprichos más importantes y didácticamente benéficos para el estudio del violín, dedicados a Ferdinand David. *L'école moderne opus 10* fue pensada originalmente en un conjunto de ocho caprichos y terminada en 1853, pero mientras estaba de gira en Viena, Wieniawski agregó sus variaciones basadas en un tema austriaco, *Les arpège*, quedando la obra integrada por nueve caprichos; cada uno de estos caprichos tiene un título descriptivo y está destinado a la interpretación de conciertos, así como para desarrollar una técnica avanzada del violín. Estos caprichos contienen la más alta dificultad técnica, combinando el diseño metódico del siglo XIX, en el estudio de la escuela francesa del violín y el carácter virtuoso que se encuentra en los caprichos de Niccolò Paganini (1782-1840). La naturaleza monotemática y repetitiva de cada capricho está influenciada por los estudios de Rodolphe Kreutzer (1766-1831); se recomienda el estudio de *L'école moderne* después de completar los estudios de Kreutzer y Jakob Dont (1815-1888)<sup>116</sup>.

Entre los violinistas modernos, Henry Wieniawski es una de las más imponentes figuras; las dificultades técnicas del instrumento para él no existían, su magnífico y gran sonido, junto a su audacia y temperamento aguerrido, a veces

---

<sup>115</sup> [https://www.wieniawski.com/life\\_and\\_creation.html\\_part\\_2](https://www.wieniawski.com/life_and_creation.html_part_2) consultado el 28 de marzo de 2019.

<sup>116</sup> Kozak, Pawel, p. 10

volcánico, transportaba muy lejos a sus oyentes. Fue grande también como músico de cámara.

Deseo dejar una aportación para los estudiantes de violín para que conozcan lo más importante del catálogo de partituras para el instrumento, debido a que hay muy pocos escritos alrededor de este intérprete y compositor: *Polonaise en D; op. 6, Souvenir de Moscou; op. 14, Concerto no. 1 en Fa# menor; op. 16, Scherzo- Tarantelle; op. 17, Légende; op. 19, Deux Mazourkas caractéristiques; op. 20, Fantaisie brillante (sobre temas de Fausto); op. 21, Polonaise brillante; op. 22, Concerto en Re menor op. 1, Caprice fantastique; op. 3, Souvenir de Posen; op. 5, Adagio élégiaque; op. 7, Capriccio- Valse; op. 9, Romance sans paroles et Rondo élégant; op. 11, Le carnaval russe; op. 12, Deux Mazourkas; op. 15, theme with vars; op 23, Gigue; op. 24, Fantaisie orientale for violin solo; op. 10, Étude- Caprice; op. 18, Études- Caprices (con un segundo violín); op. 18. y en colaboración con su hermano *Allegro de sonate; op. 2, y Grand Duo polonais; op. 5*<sup>117</sup>.*

### 3.2 Contexto histórico

El final del siglo XVIII fue una época de gran agitación y cambios sociales; la Revolución Francesa de 1789 impactó significativamente la distinción de clases existentes. Nuevas clases sociales surgieron: los campesinos y trabajadores se convirtieron en ciudadanos, en lugar de súbditos de la monarquía<sup>118</sup>.

En 1815, el Congreso de Viena trazó un nuevo mapa<sup>119</sup>, formado por estados más pequeños; Italia y los principados de habla alemana no estaban unidos como una nación y algunas naciones perdieron su independencia, como Polonia, Hungría

---

<sup>117</sup> Barker, Theodore, p 1035

<sup>118</sup> Higgins, Liels p. 35

<sup>119</sup> Klemenz Wenzel Von Metternich fue canciller de Austria, se convirtió en arquitecto y ejecutor de la geopolítica europea. Como anfitrión él dictó no solo la estructura del continente europeo, sino también la cultura de las artes.



y Bohemia (República federal Checa y Eslovaca). El interés por la cultura nacional aumentó y los compositores incluyeron rasgos nacionales a las artes<sup>120</sup>.

A medida que la categoría social fue perdiendo importancia, las profesiones se abrieron paso, una de ellas fue el estudio de la música en sus diferentes facetas. Cualquier persona con talento podía tener oportunidad de ser un músico respetado y poder ejercer su profesión sin necesidad estar de bajo el patronazgo de la aristocracia, y aparecieron nuevas oportunidades como: la enseñanza, el concertismo, la composición, la edición y la teoría musicales<sup>121</sup>.

Entre los músicos más prominentes de la época se encontraban los virtuosos, que se especializaron en un instrumento en particular y asombraban a la audiencia con sus exhibiciones del dominio técnico que desarrollaron en la ejecución del instrumento, y entre los más destacados están el violinista Nicolo Paganini (1782-1840) y el pianista Frédéric Chopin. La música del romanticismo temprano estuvo marcada por composiciones novedosas como el vals o las piezas regionales como las rapsodias húngaras. Por otra parte, los compositores buscaron nuevas sonoridades a través del enriquecimiento armónico, de modulaciones a tonos lejanos, progresiones politónicas, cromatismos, uso de acordes como la sexta aumentada, la sexta napolitana, el “acorde de Tristán”, la idea fija (*Idée fixé*), la tonalidad ampliada desarrollada por Richard Wagner y que impactó en las composiciones de la segunda mitad del siglo XIX como apreciamos en composiciones de Camille Saint-Saëns (1835-1921) y César Franck (1822-1890)<sup>122</sup>.

El término romanticismo se acuñó para reconocer los cambios que hubo tanto en la vida como en las artes entre 1790 y 1910, donde aparentemente lo importante era el sentimiento del hombre que manifestaba sus deseos de libertad, su regionalismo, su vida familiar y en ocasiones su vida íntima, como Berlioz relata en

---

<sup>120</sup> Burkholder, Peter p. 672

<sup>121</sup> Higgins, Liels p 36

<sup>122</sup> Burkholder, Peter p. 675 Frich Walter, p. 9

la *Sinfonía Fantástica*<sup>123</sup>. La palabra romántico deriva del vocablo *le roman*, que significa novela; romántico en el idioma antiguo del norte de Francia (la lengua de Oïl) originalmente se refería a la escritura de novelas y leyendas fantásticas. Para finales del siglo XVII, se utilizaba la palabra romántico para referirse a algo extravagante, fuera de las normas establecidas<sup>124</sup>. El arte romántico se concentró en la individualidad y en la expresión del Yo; este periodo se caracterizó por la búsqueda de lo legendario, lo inalcanzable, lo cruel de la vida que posteriormente desembocó en la faceta del “verismo”, de una nueva forma de vida a través del trabajo personal y alcanzar aspectos más elevados que el solo vivir día a día<sup>125</sup>.

E.T.A. Hoffmann (1776-1822)<sup>126</sup>, Ludwig Tieck (1773-1853) y otros escritores, mediante la idealización de la música instrumental, hicieron nuevas distinciones dentro de la música, tales como: *música absoluta*, *música característica* o *descriptiva* y *música programática*<sup>127</sup>. El término de música absoluta fue acuñado por Richard Wagner en el año de 1840, para caracterizar y criticar la música instrumental que era “interminable e imprecisa” o como él creía que no tenía relación con la literatura, la pintura o un contenido filosófico<sup>128</sup>.

### 3.3 Análisis musical

*Scherzo y Tarantella*. El *scherzo* desde finales del siglo XVIII hasta la actualidad es un tipo de movimiento fijo introducido como sustitución del minueto, por lo general en un *tempo* más rápido. Su carácter va desde lo ligero y juguetón hasta lo siniestro y macabro; y respeta la forma ternaria (ABA) de su antecesor. La *Tarantella* es una danza folklórica del sur de Italia que toma su nombre de la ciudad de Taranto.

---

<sup>123</sup> Diccionario Harvard de Música, Randel Don, Michael p. 632

<sup>124</sup> Diccionario enciclopédico de la música, Latham, Alison p. 1295

<sup>125</sup> Burkholder, Peter p. 677

<sup>126</sup> En su ensayo sobre la música instrumental de Beethoven (1813) discutió el romanticismo de este compositor. La música de Beethoven es considerada como puente entre el estilo clásico y el romanticismo.

<sup>127</sup> Burkholder, Peter p. 677

<sup>128</sup> Frisch, Walter p. 93

Otras fuentes hacen referencia a que proviene de la tarántula, muy común en la región mediterránea. Durante la edad media en algunas ciudades del sur de Italia se creía que bailar el *solo* de la *tarantella* imitando el acto de espantar a la araña curaba un tipo de locura supuestamente producida por la picadura de la también llamada araña lobo<sup>129</sup>. La primera documentación de esta costumbre la hace Athanasius Kircher (1601/02-1680) (Figura 11)<sup>130</sup>.

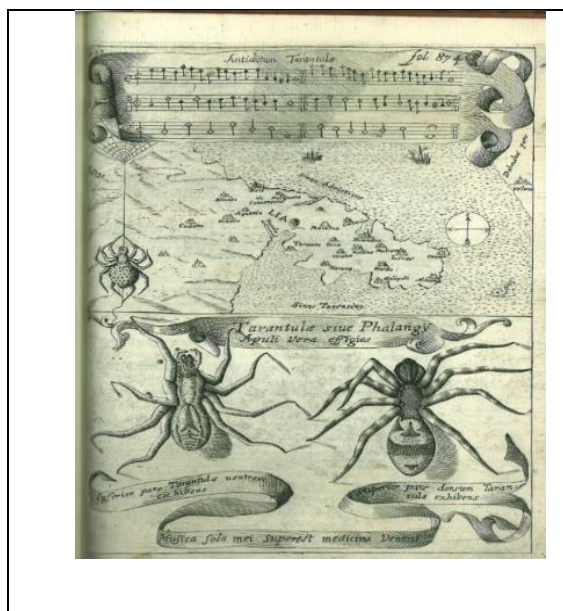


Figura 11. Ilustración de Athanasius Kircher sobre la *Tarantella*.

Está escrita en compás de 6/8 en *tempo presto*, con una aceleración del *tempo* y con cambios de modo mayor a menor. La utilizaron varios compositores del siglo XIX, a menudo como una pieza con constantes semicorcheas, o tresillos de semicorcheas en compases simples<sup>131</sup>.

<sup>129</sup> <https://es.wikipedia.org/wiki/Tarantela> ; consultado el 17 de mayo de 2019.

<sup>130</sup> Godwin, Joscelyn p. 77

<sup>131</sup> Randel Don Michael, diccionario Harvard de música, 1987 pp 910, 994

En la primavera de 1855, los dos hermanos hicieron breves apariciones en París, donde Henryk tuvo la oportunidad de presentar y dedicar su más reciente composición *Scherzo-Tarantelle op. 16* al profesor Massart, su antiguo maestro<sup>132</sup>.

Comienza con una introducción del piano de cuatro compases en el quinto grado de la tonalidad, y con ritmo de *tarantella* (Figura 12a). El violín comienza con una serie de arpeggios, destacando la melodía en la primera nota de cada grupo, modula de sol menor a Si bemol. Estos dieciséis compases se utilizarán como estribillo entre las siguientes secciones (Figura 12b). Repite la primera sección, solamente que hace una modulación al relativo mayor (letra E), para regresar a la tonalidad original para continuar con una variación del ritmo de Tarantella, en la que utiliza hasta cuatro sonidos (Figura 12c). Repite esta sección modulando al homónimo y concluye con una cadencia autentica perfecta (Figura 12d).

The image displays two sections of a musical score for 'Scherzo-Tarantelle op. 16'. Section a) shows the beginning of the piece, featuring a Violino part and a Pianoforte part. The tempo is marked 'Presto'. The Violino part starts with a series of arpeggios, and the Pianoforte part starts with a series of chords. Section b) shows a variation of the Tarantella rhythm, featuring a Violino part and a Pianoforte part. The tempo is marked 'Presto' and 'Pfte.'. The Violino part includes fingerings (1, 2, 3, 4) and a 'V' marking. The Pianoforte part includes a 'leggiere (staccato)' marking and a 'sul G' marking. The score is presented on a yellow background.

<sup>132</sup> [https://www.wieniawski.com/life\\_and\\_creation.html](https://www.wieniawski.com/life_and_creation.html) consultado el 1 de mayo de 2019.

The image shows a musical score for the first section of Scherzo-Tarantelle op. 16. It is divided into four parts labeled a) through d). Part a) shows a rhythmic Tarantella. Part b) features a series of arpeggios with the melody in the first note of each group, modulating from G minor to B-flat major. Part c) shows a modulation to the relative major (E-flat major) with the marking 'largamente'. Part d) concludes the first part with a perfect authentic cadence in the major mode, marked 'ff' and 'Maggiore'.

Figura 12. Primera sección de *Scherzo-Tarantelle op.16*. **a)** ritmo de *Tarantella*; **b)** serie de arpeggios con la melodía en la primera nota de cada grupo, modulación de sol menor a Si bemol; **c)** modulación al relativo mayor (letra E); **d)** conclusión de la primera parte con una cadencia autentica perfecta.

Sigue la segunda parte que él intitula *Maggiore*, y posteriormente coloca la indicación de *largamente*; posiblemente emulando los minuetos que se ejecutaban juntos y se reconocían por medio de la palabra trio o *minore* (Figura 13a). Presenta una primera sección con una melodía basada en un arpeggio, con valores largos (Figura 13b), seguido de una sección parecida, donde el piano lleva la melodía y el violín acompaña con arpeggios, concluye esta sección con una cadenza del violín (Figura 13c). Esta misma estructura la repite tres veces más, pero en la última el violín nuevamente retoma la melodía y concluye con la *cadenza* que va a modular para retomar la primera parte de la tarantella la cual es mucho más corta, *poco* repetitiva con respecto a la primera vez que se toca, la *cadenza* es más virtuosística por el uso de dobles cuerdas (Figura 13d). Concluye con una coda en modo mayor y cadencia autentica perfecta (figura 13e).

a)

Musical score for section a). It features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked *Tranquillo largamente*. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into two sections: *Maggiore* and *Tranquillo*. Dynamics include *ff*, *cresc.*, *f*, *sf*, and *dim.*. A page number '5' is in the top right corner.

b)

Musical score for section b). It features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked *Tranquillo largamente*. The key signature has one sharp (F#). The score includes fingerings (1-4) and dynamic markings such as *mf*, *dim.*, *p*, *mp*, and *mf*. Performance instructions include *sul G*, *sul D*, and *sul A*. A section marked *H* is also present.

c)

Musical score for section c). It features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked *ben marcato il canto*. The key signature has one sharp (F#). Dynamics include *mf* and *mp*. A section marked *H* is present. The piano part includes a *tr* (trill) marking.

The image displays two sections of a musical score. Section d) shows a piano introduction with a violin melody and piano accompaniment. It includes markings for 'con fuoco' and 'Tempo I'. Section e) features a violin melody with arpeggios and fingerings, ending with a coda in major mode. The score is published by Edision Peters with the number 9498.

Figura 13. Segunda y tercera sección de *Scherzo-Tarantelle op.16*. **a)** *Maggiore, largamente*; **b)** melodía basada en arpeggio, con valores largos; **c)** melodía tocada en el piano y el violín acompaña con arpeggios, concluye esta sección con una cadenza del violín); **d)** violín nuevamente toca la melodía y retoma la primera parte de la tarantella **e)** Concluye con una coda en modo mayor y cadencia autentica perfecta.

### 3.4 Sugerencias de interpretación

Esta composición posee pasajes difíciles tanto para la mano izquierda como para la derecha. Uno de los objetivos a resolver es la forma de estudiar la mano izquierda, para abordarla se deberá estudiar a doble cuerda los pasajes de la *tarantella*; al concluir este ejercicio se pasa a la mano derecha, los pasajes se deben tocar en *detache*, a la punta del arco y resaltar la melodía que se encuentra en la primera nota de cada tiempo. En el compás doce se corre el arco hasta la región del talón, para tocar *spicatto* y este sea *leggiero* como lo pide la partitura. En la letra

Con los acordes se deben tocar dos notas graves como anacrusa y sin usar mucho arco, las siguientes dos notas con más sonoridad y arco, y en tempo.

Para el pasaje *Maggiore* se recomienda usar un vibrato continuo, mantener el punto de contacto entre el arco y la cuerda cerca del puente. El tempo debe ser más tranquilo que el del principio, pero sin caer en un *moderato*; en el siguiente pasaje el violín acompaña a la melodía, es más difícil mantener en sonido, además, la cantidad de notas por arco es mayor. Al llegar a la primera *cadenza* se recomienda empezar lento e ir acelerando hasta tomar el *tempo primo* de la *tarantella*.

Al final del *tempo cantabile* hay una progresión de octavas antes de retomar la última sección de la partitura, recomiendo hacer un *rallentando* antes de tocar el *tempo I*. En la última *cadenza* del violín (Figura 14) hay una progresión que incluye la producción de tres sonidos en un tempo bastante rápido; para este particular se recomienda colocar el arco y el codo sobre el plano de la segunda cuerda, y tocar la cuerda de MI y Re ejerciendo presión, y así tocar las tres cuerdas en un solo momento, y no en forma de acorde arpegiado como se estiliza comúnmente.

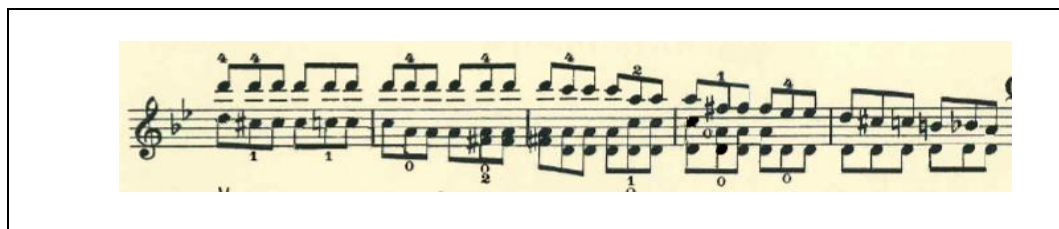


Figura 14. Última *cadenza* del violín



## 4. Sonatina op. 100 para violín y piano, Antonin Dvorák

### 4.1 Biografía.

Antonín Dvorák provino de una antigua población campesina. Su bisabuelo Jan Dvorák (1724-1777) vivió más allá de la franja noreste de Praga en Třeboradice, donde combinó la agricultura con la hospedería como forma de vida.

El abuelo del compositor, Jan Nepomuk Dvorák (1764-1842), fue posadero y carnicero, primero en Vodolka (ahora conocido como Odolena Voda) y desde 1818 en Nelahozeves donde nacería el compositor. František Dvorák (1814-1894), el más joven de los hijos de Jan Nepomuk, fue el padre de Antonin Dvorák y también se dedicó al negocio de la familia.

Los antepasados de la madre del compositor vivían en la región de Slany, ligeramente más al oeste. Eran cocheros que cultivaban sus parcelas de tierra; Anna Zdeňková hija de Josef Zdeněk (1775-1852), mayordomo en Uhy, se convirtió en la esposa de František Dvorák el 17 de noviembre de 1840 <sup>133</sup>.

Antonin Dvorák fue el hijo mayor de este matrimonio, nació el 8 de septiembre de 1841 en Mühlhausen (Nelahozeves) Bohemia. Su padre quiso que él continuara con la tradición familiar de ser carnicero, pero el niño se acercó al maestro del pueblo, Josef Spitz, quien le enseñó a cantar y tocar el violín<sup>134</sup>.

Cuando Dvorák cumplió doce años fue enviado a vivir con su tío a la ciudad de Zlonic, donde tuvo la oportunidad de entrar a una mejor escuela; ingresó al coro de la iglesia y se desempeñó en la orquesta local. En este periodo estuvo bajo la enseñanza de Josef Toman quien era maestro de escuela, director de coro de la iglesia, cantante barítono y además, tocaba el violín, trompeta, contrabajo y el órgano.

---

<sup>133</sup> Clapham, John p. 85

<sup>134</sup> Barker, Theodore, p. 227

También fue alumno de Antonín Liehmann (1808-1879), organista de Zlonic; maestro que descubrió las capacidades inusuales de su alumno. Dvorák después se mudó a Bóhmisch-Kamnitz, donde estudió con el organista Franz Hancke<sup>135</sup>. Regresó a vivir a Zlonic gracias al patrocinio de su tío y cuando su padre aceptó por fin que su hijo se dedicara a la música de manera profesional.

En el otoño de 1857, a la edad de dieciséis años, Antonín Dvorák se inscribió en la Escuela de órgano de Praga, donde permaneció dos años. El Conservatorio se especializaba en la formación de ejecutantes, pero la escuela de órgano era más adecuada para aquellos que esperaban convertirse en compositores. Cuando Antonín llegó a Praga, K. P. Pitsch (1789-1858) era el director de la escuela; a su muerte la dirección recayó en Josef Krejčí (1822-1881) quien retomó la enseñanza sobre líneas ortodoxas de la música y en general mostró intolerancia a la música de los llamados neorrománticos Wagner y Liszt<sup>136</sup>.

Durante su estancia en Praga, Antonin Dvorák, se alojó con sus familiares; la ayuda de estos cada vez se volvió más difícil y tuvo que buscar sustento dedicándose a la enseñanza de alumnos, además de tocar la viola en conciertos corales y orquestales de la Sociedad Santa Cecilia. Se graduó en 1860 de la Escuela de Órgano y obtuvo el segundo mejor promedio de su generación<sup>137</sup>.

La vida artística de Praga le ofreció a Dvorák el contacto con las grandes composiciones y conoció a grandes artistas como Franz Liszt, Hans Von Bülow y Clara Schumann (1819-1896). Al terminar su formación se dedicó a ser violista en la orquesta de danza de Karel Komzák (1823 -1893). Esta agrupación se convirtió en el núcleo principal de la orquesta del Teatro provisional de Praga, el cual estaba dedicado a representar óperas y dramas checos; la orquesta de Komzák viajó a Hamburgo en julio de 1863, donde tocó un programa dedicado a la música de Wagner, dirigida por el propio compositor. Permaneció en la orquesta del teatro hasta 1871. En este trabajo adquirió conocimiento de las grandes óperas, la música

---

<sup>135</sup> Henry William, p. 45

<sup>136</sup> Clapham, John p. 85

<sup>137</sup> Hadow, W. H. p. 46

de Verdi y Mozart, la opereta y fue durante este periodo que compuso el *Quinteto de cuerdas en La menor*, el *Quinteto para piano en La mayor* y otros trabajos que él después destruyó, por no considerarlos de suficiente calidad<sup>138</sup>.

Fue hasta el año de 1873 que una de sus partituras importantes ganó audiencia, pero fue su Himno *Dedicové bilé hory* (Los herederos de la montaña blanca) para coro masculino y orquesta el que atrajo la atención del gobierno; gracias a este himno se le pagó un estipendio. Debido a lo anterior, se pudo dedicar a la composición con mayor éxito y se convirtió en el compositor nacional bohemio más famoso. Su trabajo fue recomendado y alentado por otros compositores a pesar de un uso excesivo del manierismo bohemio en la melodía y el ritmo<sup>139</sup>.

Se casó con su alumna Anna Cermáková en 1873 y el año siguiente fue contratado como organista en S. Adalbert, hasta 1877. Recibió por parte del Estado austriaco otro estipendio más por quince composiciones, incluidas la tercera y cuarta sinfonías, por tres años. Debido a esta estabilidad económica, estos años fueron muy productivos y en 1875 escribió el *Quinteto de cuerdas en Sol mayor*, el *trío con piano en Si bemol*, el *Cuarteto con piano en Re mayor*, *cuatro dúos moravos*, la *Serenata para cuerdas en Mi mayor*, la *Quinta sinfonía* y su ópera *Vanda*<sup>140</sup>.

Dvorak renunció a su puesto como organista, una decisión que seguramente llegó después de tener la noticia de que iba a recibir el Premio Estatal de Austria por tercera vez. Se mudó a Zitná Ulice, lugar que se convirtió en su hogar permanente.

Cuando Johannes Brahms (1833-1897) fue designado como parte de la Comisión de Estipendios del Estado, Dvorák ganó por cuarta vez el premio estatal en noviembre de 1877. Brahms se dio cuenta que el talentoso compositor no podría ser más reconocido si sus partituras eran publicadas por editoriales pequeñas de Praga; por lo tanto, lo recomendó con su propio editor, Simrock en Berlín, y publicaron sus *Duetos de Moravian*, haciendo popular al compositor checo. La

---

<sup>138</sup> Clapham, John p. 86

<sup>139</sup> Barker, Theodor p. 228

<sup>140</sup> Latham, Alison p. 496

editorial encargó el primer conjunto de *Danzas eslavas* las cuales fueron publicadas en 1878. El crítico Ehlert escribió una reseña acerca de las danzas y atrajo la atención de la sociedad alemana hacia el trabajo del compositor bohemio; uno de los que se interesaron en su trabajo fue Joseph Joachim (1831-1907), quien dio la primera presentación del *Sexteto de cuerdas* en Berlín el 9 de noviembre de 1879 en presencia de Antonin Dvorák. Entre Dvorák y Brahms surgió una amistad que duró hasta la muerte de Brahms; gracias a las acciones de Brahms ganó una posición firme en el extranjero. El éxito en Alemania le brindó oportunidades en Inglaterra y esto a su vez, una invitación a Norteamérica<sup>141</sup>.

En 1884 fue invitado a Londres a dirigir su *Stabat mater op.58*; la interpretación fue recibida con éxito y se le encargó que escribiera una cantata para el Festival de Birmingham. Cinco años después, salió a la luz su sexta ópera *Jakobin*, el oratorio *Ludmila*, la misa de réquiem, la *Esposa del espectro* y su *Sinfonía no. 7 en Re menor*. En ese mismo año fue condecorado por la Corte austríaca y en 1890 admitido en el Doctorado Honorario en Cambridge. Fue nombrado profesor de composición en el conservatorio de Praga y poco tiempo después, aceptó el puesto de Director del *National Conservatory of Music* en Nueva York, donde permaneció de 1892 hasta 1895. En cuanto llegó, pidió a sus colegas estadounidenses que creasen una música auténtica nacional basada en la música indígena norteamericana y afroamericana<sup>142</sup>.

“Me satisface que la futura música de este país deba basarse en lo que se denomina melodías negras”. La novena sinfonía “Desde el mundo nuevo” evoca las melodías afroamericanas, el segundo tema del primer movimiento está basado en la escala pentatónica del espiritual negro *Swing Low, Sweet Chariot (Balancéate suavemente, querido carro)*, donde se descienden los grados sexto y quinto de la escala”<sup>143</sup>.

---

<sup>141</sup> Clapham, John p. 87

<sup>142</sup> Frisch, Walter p. 243

<sup>143</sup> Ibidem p. 244

Durante su estancia en Estados Unidos compuso la antes citada *Sinfonía “Desde el nuevo mundo” op. 95*, su *cuarteto de cuerdas en Fa mayor “American” op. 96*, y el *Cuarteto en La bemol mayor op. 105*, en estos ejemplos los temas principales están dominados por “canciones de plantación”<sup>144</sup>. En una segunda visita a Nueva York compuso las *Biblical songs op. 99*, la *Sonatina en Sol mayor op. 100* y el *Concierto para violonchelo en Si menor*. Su presencia en los Estados Unidos de Norteamérica provocó que algunos compositores quisieran utilizar melodías del folklore con su dejo de sufrimiento, penurias y lamentos como lo hicieron Amy Marcy Cheney Beach (1867-1944), Edward McDowell (1860-1908) con su *Indian Suite* en 1896 y Artur Farwell (1872-1952) que fue un compositor que buscaba combinar en la música elementos indígenas norteamericanos y europeos occidentales<sup>145</sup>.

De regreso a su hogar en Praga, compuso otros dos cuartetos de cuerda, el *op. 105 y 106*. Después de estos se sumergió en el folklore bohemio y escribió cuatro poemas sinfónicos basados en la colección de baladas llamada *Kytice* (ramo de flores) de *Karel Erben* (1811-1870). Estos fueron: *The water goblin* (el Duende del agua), *The Noon Witch* (la Bruja del mediodía), *The Spinning Wheel* (la Rueda de oro) y *The Wild Dove* (la Paloma salvaje). Sus últimos años lo dedicó a la ópera, componiendo *El diablo* y *Catalina*. En 1899 revisó *El jacobino* y en 1900 terminó su obra maestra operística *Rusalka*<sup>146</sup>.

Muchos más honores fueron otorgados al compositor checo, entre ellos, formar parte de la casa de nobles de Austria y ser Director del conservatorio de Praga en 1901. Consiguió un libreto sobre el tema de *Armida* del distinguido poeta Vrchlický. Completó la ópera *Arminda* a finales de agosto de 1903 y asistió a la primera función en marzo: pero la producción fue un fracaso, y él se retiró con un fuerte dolor en el costado; el profesor y médico Hnatek lo revisó pues la condición del compositor se había deteriorado considerablemente. Al parecer sufría una

---

<sup>144</sup> Hadow, W. H. p. 52

<sup>145</sup> Frisch, Walter p. 244-256

<sup>146</sup> Latham, Alison p.497

degeneración arterial generalizada con alguna afectación de los riñones. El primero de mayo de 1904, Dvorák se sentía mejor, por lo que se unió a la familia para almorzar, pero casi inmediatamente después de eso se sintió enfermo de nuevo y tuvo que ser ayudado a volver a la cama y antes de que llegara el doctor, Antonin Dvorak había expirado.

El funeral se realizó el 5 de mayo de 1904 en la Iglesia de San Salvador. El Réquiem de Dvorak se interpretó desde la columnata en la parte superior de los palcos del Teatro Nacional. Fue enterrado en el cementerio de Vysehrad, lugar donde descansan muchos checos famosos de los tiempos modernos<sup>147</sup>.

## 4.2 Contexto histórico.

El Romanticismo animó a los compositores a buscar nuevos caminos individuales para expresar sus emociones tales como la melancolía, la alegría o el anhelo. En esa búsqueda lograron traspasar los límites establecidos por las reglas de la forma musical y la armonía explorando nuevos contextos sonoros<sup>148</sup>. La literatura jugó un papel importante en la creación de los compositores, surgiendo de esta manera obras que buscaban extraer el significado o sentimiento sugeridos por la poesía o el libreto. Un ejemplo de esta forma de componer la ofreció Edvard Grieg (1843-1907) en su obra Peer Gynt<sup>149</sup>.

El *Lied* se convirtió en la forma musical más requerida para el canto; mientras que la música de piano alcanzó su pleno desarrollo con compositores que fueron los primeros en componer *Études* de gran dificultad como Chopin y Liszt. Las composiciones para el piano cumplían con tres objetivos: la enseñanza, el disfrute *amateur* y la interpretación en público.

---

<sup>147</sup> Clapham, John p.95

<sup>148</sup> Burkholder J. Peter p. 677

<sup>149</sup> Obra escrita por Henrik Ibsen, quien invitó a Grieg en 1874 a componer la música incidental para la representación teatral de este gran drama noruego, *Peer Gynt*. Este trabajo se presentó por primera vez en Christiania (Oslo) el 24 de febrero de 1876. Grieg revisó la música para esta puesta en escena en 1886 y seleccionó ocho de las veintidós piezas para conformar dos suites orquestales una en 1888 y la otra en 1891.

Grieg Edvard, *PEER GYNT, suites nos. 1 y 2 in full score*. Dover, Mineola, New York 1997.

Chopin usó combinaciones de estas formas de utilizar la música para piano; y usó estas composiciones como parte de repertorio de “bravura” en sus presentaciones como solista<sup>150</sup>. Gran parte de la música compuesta por Chopin y Liszt incluyeron música de su país como: mazurcas, valeses, polonesas y rapsodias que luego arreglaron para una versión de concierto y orquestales.

La música de Chopin se caracterizó por promover un nacionalismo polaco, así como liberar al piano de las imitaciones de texturas corales y de música de conjunto mediante la utilización de melodías y armonías originales, además de un brillante virtuosismo en las presentaciones de lo que refiere Burkholder como música de salón<sup>151</sup>.

Franz Liszt fue otro pianista virtuoso y también un gran compositor; de 1839 a 1847 ofreció más de mil conciertos por toda Europa, fue el primer pianista en dar conciertos como solista en grandes salas, para los cuales acuñó el término de *recital*. Su música refleja sus raíces, sus melodías inspiradas en el folklore húngaro o rumano se aprecian en sus diecinueve *Rapsodias húngaras para piano*. Uno de los artistas que más influyó en su estilo de composición fue Nicolo Paganini, estimulado por las proezas técnicas logradas por el famoso violinista, pero Liszt llevó a sus límites la técnica del piano a través de sus composiciones, así como de su interpretación<sup>152</sup>.

El nacionalismo comenzó a extenderse a través de Europa, incluso llegó a Rusia. Lo anterior provocó que los compositores escribieran en esta corriente, siendo la ópera el estilo que ganó preponderancia pues después de un largo período dominado por la influencia italiana, ésta comenzó a escribirse en el idioma natal. La ópera fue un espectáculo dirigido a la nobleza. A partir de 1780 hubo varios teatros de ópera públicos en San Petersburgo y Moscú<sup>153</sup>. La ópera fue el elemento

---

<sup>150</sup> Burkholder J. Peter p. 693

<sup>151</sup> Ibidem p. 704

<sup>152</sup> Ibidem p. 706

<sup>153</sup> Frisch, Walter p. 71

unificador y de propaganda utilizado por el gobierno absolutista para exaltar el nacionalismo en el pueblo.

El primer compositor ruso reconocido tanto por sus compatriotas como por los compositores extranjeros fue Mikhail Glinka (1804-1857). Su partitura operística *Una vida por el zar*<sup>154</sup> fue la composición que le dio una reputación consolidada; fue escrita con un distintivo carácter ruso en sus recitativos y melodías, utilizó escalas modales, paráfrasis de canciones folclóricas y el idioma ruso.

El Zar Alejandro II hizo un esfuerzo por modernizar Rusia y ponerla al nivel de Europa occidental. Uno de los resultados de este esfuerzo fue la creación del Conservatorio de San Petersburgo con la ayuda de Anton Rubinstein y más tarde el conservatorio de Moscú, fundado por Nicolai Rubinstein (1835-1881) en 1866. La creación de estos conservatorios elevó el nivel de la profesión de músico en Rusia y condujo a una fuerte tradición de pianistas, violinistas, compositores y otros músicos, que continúa hasta la fecha actual. Uno de los egresados de este proyecto fue Piotr Illich Tchaikovsky (1840-1893), quien estudió con Anton Rubinstein, quien tuvo grandes composiciones; aunque su mayor éxito fueron los ballets: *El lago de los Cisnes*, (1876), *La bella durmiente* (1889) y *El cascanueces* (1892), según Burkholder <sup>155</sup>.

Hubo una distinción entre los músicos formados profesionalmente a la manera occidental y los que se oponían al estudio académico por ser una amenaza a su propia originalidad; los compositores rusos desarrollaron conscientemente una actitud nacionalista y de esta forma surgió un grupo de cinco compositores que se denominaron *moguchaya kuchka* o el puñado poderoso (o grupo de los cinco). Ellos fueron: Mili Balakirev (1836/37-1910); Alexander Borodin (1835-1887), químico y médico; César Cui (1835-1918), oficial del ejército; Modest Mussorgsky (1839-

---

<sup>154</sup> Ópera basada en un evento histórico de 1613, cuando un campesino ruso llamado Ivan Susanin murió mientras resistía al ejército invasor polaco para defender al zar recién elegido, Mikhail, de 16 años, fundador de la dinastía Romanov.

<sup>155</sup> Burkholder J. Peter pp. 787, 788



1881), funcionario público; y Nicolai Rimsky-Korsakov(1844-1908), oficial naval. Con excepción de Balakirev, todos ellos iniciaron su carrera fuera de la música<sup>156</sup>.

Admiraban la música occidental, la estudiaban y la interpretaban como parte de su concepción e integración con la música rusa. Parte de esta integración consistió en usar escalas modales, las denominadas exóticas y el uso de pedales armónicos; ellos fueron influidos por compositores occidentales, destacando a Schumann, Liszt, Chopin y Berlioz<sup>157</sup>.

La influencia musical aparentemente tuvo un doble sentido, Burkholder comenta la influencia que sufrió Claude Achille Debussy (1862-1918) cuando viajó a Rusia por invitación de Nadezhda Von Meck. Conoció las recientes composiciones de Rimsky-Korsakov, además de las de otros compositores rusos; de estos adquirió el gusto por los modos antiguos y orientales<sup>158</sup>.

El nacionalismo ocurrió en diversos países como: Bohemia (República Checa), Escandinavia, Holanda, Polonia, Hungría, España, Portugal y Norteamérica en cada país los compositores hicieron uso de su folklore para enriquecer sus obras. En Bohemia, Smetana y Dvorak fueron los representantes del movimiento nacionalista, gracias a su esfuerzo se creó el Teatro de Ópera Nacional, utilizaron en sus composiciones *polkas, dumkas y furiantes*, además de historias que recopilaron de la tradición del pueblo checo<sup>159</sup>.

#### 4.3 Análisis musical

Durante la estancia de Dvorak en los Estados Unidos de Norteamérica, produjo una gran cantidad de composiciones sinfónicas y de cámara. Surgieron sus tres últimos cuartetos de cuerda: en *Fa mayor, La bemol mayor* y en *Sol mayor*, el

---

<sup>156</sup> Frisch, Walter p. 126

<sup>157</sup> Burkholder, J. Peter p. 788

<sup>158</sup> Burkholder, J. Peter p. 871

<sup>159</sup> Einstein, Alfred p. 288

*Quinteto para cuerda, Sinfonía “Desde el nuevo mundo” y la Sonatina en Sol mayor para violín y piano, entre otras famosas partituras*<sup>160</sup>.

La *Sonatina en Sol mayor para violín y piano* fue compuesta entre el 19 de noviembre y el 3 de diciembre de 1893 en Nueva York. Está compuesta en atención al desarrollo musical de sus hijos Ottilie y Tonik, en ese entonces de quince y diez años respectivamente. Dvorak dedicó muy pocas de sus composiciones; solamente les dedicó algunas a: Karel Bendl, Johannes Brahms, Pablo de Sarasate y Josef Hellmesberger<sup>161</sup>. La *sonatina op.100* está dedicada a sus hijos e informó de la partitura a su editor Fritz Simrock, por medio de una carta el 2 de enero de 1894 y mencionó lo siguiente: "Está destinado a los jóvenes, pero también a los adultos, déjelos disfrutarlo, también se divertirán tocando"<sup>162</sup>.

El término *sonatina* se aplica a una composición con las características formales de una sonata clásica, pero menos exigente en el aspecto técnico para el intérprete. Entre los compositores que cultivaron este género se encuentran: Muzio Clementi (1752-1823), Jan Ladislav Dussek (1760-1812) y Frederich Kuhlau (1786-1832)<sup>163</sup>.

El primer movimiento comienza con un tema en arpeggio de Sol mayor, el motivo principal se va alternando entre el violín y el piano cada ocho compases (Figura 15a). En el compás 17 el piano presenta un puente en la dominante de la tonalidad y cuatro compases después lo toma el violín (Figura 15b). Ocurre una modulación a Mi menor y en esta nueva tonalidad se presenta el segundo tema; conduce a un clímax de doble forte usando el material del acompañamiento del primer tema. Una pequeña *codeta* nos lleva al *da capo* (Figura 15c). La segunda casilla presenta una acorde de do# menor con séptima disminuida que modula por nota común a Sib (Figura 15d).

---

<sup>160</sup> Humlova, Olga p. 26

<sup>161</sup> Branda, Eva p, 110

<sup>162</sup> <http://www.antonin-dvorak.cz/en/sonatina> consultado el 01/09/2019

<sup>163</sup> Randel, Don Michael p. 952

a)

**Allegro risoluto**

Violin

Piano

b)

*pp*

*f*

*dim.*

*p*

c)

d)

Figura 15. Exposición, primer movimiento “Sonatina op. 100”. **a)** motivo principal y acompañamiento del piano; **b)** puente en la dominante de la tonalidad y cuatro compases después lo toma el violín; **c)** modulación a Mi menor y presentación del segundo tema. clímax en doble fuerte usando el material del acompañamiento del primer tema, *codeta* que lleva al *da capo*; **d)** acorde de do# menor con séptima disminuida.

El desarrollo se presenta en la tonalidad de Si bemol mayor y pasa por muchas modulaciones transitorias mediante el material que usó en la exposición (Figura 16).

Figura 16. Desarrollo primer movimiento “Sonatina op. 100”.

La reexposición inicia en el compás ciento trece y agrega una modulación a Sol menor en el quinto compás del tema (Figura 17a). El puente musical para conectar el segundo tema se presenta en la tonalidad de Si bemol (Figura 17b). El segundo tema está en la tonalidad de Re menor, esta sección termina como la primera casilla de la exposición (Figura 17c), sólo que ahora agrega una extensión del final, haciendo *piano*, *diminuendo* a *pianissimo*, esta sección concluye con una *coda* final (Figura 17d).

a)

b)

c)

d)

Figura 17. Reexposición, primer movimiento “Sonatina op. 100”. **a)** compás ciento trece, modulación a Sol menor; **b)** puente musical para conectar el segundo tema se presenta en la tonalidad de Si bemol; **c)** segundo tema en la tonalidad de Re menor; **d)** esta sección concluye con una *coda* final con disminuyendo.

El segundo movimiento es un *Larghetto*; este movimiento fue vendido por el editor Simrock a Fritz Kreisler, quien lo presentó como *Indian Lament*<sup>164</sup> (Figura 18). En este movimiento el violín realiza un tema de cuatro compases el cual se repite cuatro veces haciendo ligeras variaciones ya sea de ritmo o en la terminación de frase (Figura 19a). El piano presenta nuevo material melódico en el compás 17 y el violín acompaña con notas repetidas. Termina este periodo (ocho compases) con un calderón; el violín ahora hace una variación de este nuevo material y cuatro compases después lo retoma el piano (Figura 19b). En la última frase de esta sección el violín hace la parte que expuso el piano al principio de esta parte B (Figura 19c). Se realizan cuatro compases de puente y comienza otra parte en Sol mayor, esta vez con material arpegiado en el piano y acompañamiento en dieciseisavos en el violín (Figura 19d). Una frase completa la realiza el piano, la siguiente frase la dividen entre los dos instrumentos (Figura 18f). Un pequeño puente armónico conduce a la reexposición y termina con una coda de ocho compases (Figura 18g).

**Indian Lament**  
(G MINOR)  
(Indianisches Lamento, G-Moll)

223 §  
D86  
Op. 100 K7  
Dvořák - Kreisler.

Andante.  
*p semplice ma con calore*

Figura 18. Edición de Simrock vendida a Kreisler.

<sup>164</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Violin\\_Sonatina\\_\(Dvořák\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Violin_Sonatina_(Dvořák)) consultado el 15/09/2019

a)

Section a) consists of two systems of music. The first system features a treble clef staff with a melody marked *mp* and a grand staff (treble and bass clefs) with accompaniment marked *mp*. The second system continues the melody with various dynamics including *mf*, *pp*, and *pp*, and includes technical markings such as *sul D*, *4*, *4*, and *3*.

b)

Section b) consists of two systems of music. The first system features a treble clef staff with a melody marked *pp* and *mf*, and a grand staff with accompaniment marked *mf*. The second system continues the melody with dynamics *dim.* and *p*, and includes technical markings such as *3*, *2*, and *6*.

Dvorak—Sonatina, Op.100



c)

Musical score for section c). It consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music is in a minor key. The top staff features a melodic line with dynamics *f*, *dim.*, and *p dim.*. The grand staff provides harmonic support with chords and a rhythmic accompaniment. The piece concludes with a double bar line.

d)

Musical score for section d). It consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music is in a minor key. The top staff features a melodic line with dynamics *pp rit.*, *pp*, *fz*, *fz*, and *dim.*. The grand staff provides harmonic support with chords and a rhythmic accompaniment. The piece concludes with a double bar line.

Dvorak Sonatina, Op.100

**poco piu mosso**  
spiccato

Musical score for section e) - first part. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music is in a major key. The top staff features a melodic line with dynamics *pp*. The grand staff provides harmonic support with chords and a rhythmic accompaniment. The piece concludes with a double bar line.

e)

Musical score for section e) - second part. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music is in a major key. The top staff features a melodic line with dynamics *pp*. The grand staff provides harmonic support with chords and a rhythmic accompaniment. The piece concludes with a double bar line.

**meno mosso Tempo I.**

f)

Figura 19. Segundo movimiento “Sonatina op. 100”. **a)** tema de cuatro compases el cual se repite cuatro veces haciendo ligeras variaciones; **b)** el violín hace una variación del nuevo material y cuatro compases después lo retoma el piano; **c)** el violín hace la parte que expuso el piano al principio de la parte B; **d)** parte en Sol mayor, esta vez con material arpegiado en el piano y acompañamiento en dieciseisavos en el violín.

El tercer movimiento es un Scherzo con la sección A idéntica y un pequeño trio de dieciséis compases contrastante. La primera sección tiene dos periodos ( A- A<sup>1</sup>), en la misma tonalidad (Figura 20a). Inicia el TRIO en modo mayor diferente a lo común de otros compositores que lo escribieron en modo menor imitando los dos minuetos de la etapa barroca; el primer periodo en Do mayor, y el segundo en Do menor (Figura 20b). Finaliza con la indicación de *D. C.* al inicio y final.

a)

b)

Trio

Figura 20. Tercer movimiento “Sonatina op. 100”. a) primera sección con dos periodos ( A-A<sup>1</sup>), en la misma tonalidad; b) TRIO en modo mayor.

El Cuarto movimiento comienza con un tema de cuatro compases que expone el violín, después de un periodo (8 compases) el piano lo toma dejando el acompañamiento al otro instrumento (Figura 21a). En el compás 21, el tema hace una modulación a Do menor, regresa a Sol mayor, realiza una *codetta* en mi menor para dar comienzo al segundo tema en el compás 62 (Figura 21b). El segundo tema tiene un ritmo enérgico y la tonalidad menor le da un carácter enérgico que hace contraste con el primer tema (Figura 21c). Al final de esta sección modula por un acorde de Do mayor con sexta añadida, pero con alteración unitónica ascendente como si fuera haber una modulación a Si mayor, nota en la que resuelve pero que en realidad es la dominante de Mi mayor. El tercer tema tiene la indicación de *molto tranquillo* (Figura 21d), con una melodía que contiene cadencias del IV grado al I en la misma tonalidad. Este tipo de cadencias son llamadas plagales (Figura 21e).

a)

The image shows the first system of a musical score, labeled 'a)'. It is marked 'Allegro'. The score consists of two systems of staves. The first system has a violin staff on top and a piano accompaniment (piano and bass) on the bottom. The violin part begins with a melody in G major, marked with dynamics *mp* and *p*. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines in both hands, marked with dynamics *mp* and *p*. The second system continues the same parts, with the violin part marked with dynamics *f* and *ff*, and the piano accompaniment marked with dynamics *f* and *ff*. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

b)

Musical score for section b). It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line (treble clef) starting with a forte (*ff*) dynamic and a piano accompaniment (grand staff) featuring triplet patterns. The second system continues the vocal line with a *dim.* (diminuendo) dynamic and includes the instruction *p poco a poco ritard.* (poco a poco ritardando).

c)

Musical score for section c). It features a vocal line (treble clef) marked *in tempo* and *pp* (pianissimo), and a piano accompaniment (grand staff) marked *pp in tempo*. The piano part includes a triplet pattern in the right hand.

Dvorak—Sonatina, Op.100

Continuation of the musical score for section c). It features a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part includes a triplet pattern in the right hand. Dynamics include *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *mf* (mezzo-forte), and *ff* (fortissimo). The instruction *cresc.* is also present in the piano part.

d)

Dvorak—Sonatina, Op.100

**molto tranquillo**

e)

Figura 21. Exposición. Cuarto movimiento “Sonatina op. 100” **a)** exposición del tema de cuatro compases en el violín; **b)** *codetta* en mi menor para preparar el segundo tema; **c)** Segundo tema contrastante; **d)** modulación a Mi mayor, inicio del tercer tema *molto tranquillo*; **e)** cadencias plagales.

Al final de este tercer tema hay una *cadenza* en el violín y en la indicación *Tempo I* comienza el desarrollo con el motivo inicial del primer tema (Figura 22a). Una serie de modulaciones nos llevan al clímax marcado por un *fortissimo* en el compás 182, después un *diminuendo* gradual nos conducirá a la reexposición (Figura 22b y 22c).

a) *Tempo I.*

b)

c)

Figura 22. Desarrollo. Cuarto movimiento “Sonatina op. 100” a) *Tempo I* comienza el desarrollo con el motivo inicial del primer tema; b) clímax marcado por una *fortissimo*; c) disminuyendo gradual que conduce a la reexposición.

La Reexposición comienza en el compás 220 y contiene los tres temas ahora todos en la tonalidad del movimiento; Sol mayor, para el primero idéntico que en la exposición (Figura 23a); Sol menor para el segundo tema (Figura 23b), y de nuevo Sol mayor para el tercer tema (Figura 23c). El cuarto movimiento termina con una coda de cuarenta y un compases en los que se utiliza el motivo inicial, para terminar *poco a poco stringendo y crescendo* en una serie de acordes en la tónica (Figura 23d).

a)



b)

*in tempo*





c)

d)

Figura 23. Reexposición, cuarto movimiento. “Sonatina op. 100” a) compás 220 primer tema; b) segundo tema en Sol menor; c) tercer tema en Sol mayor; d) coda final.

#### 4.4 Sugerencias de interpretación

Para el comienzo del primer movimiento recomiendo utilizar el tercer dedo en quinta posición sobre la cuarta cuerda, para interpretar el primer motivo ya que ofrece una sonoridad con más cuerpo y armónicos. Se debe tener cuidado de encontrar la nota correcta antes de iniciar.

La edición Henle Verlag, München, que es la que utilizaré para mi presentación, sugiere tocar como apoyatura la primera nota del compás 8, y no

como acciaccatura como aparece en otras ediciones. Para dar mayor expresividad al final de ese periodo recomiendo seguir la indicación.

En el compás 60 el doble *forte* está indicado en el principio. En la edición antes mencionada, está puesto en el último dieciseisavo del primer tiempo, ya que este motivo proviene del acompañamiento del primer tema.

En general esta sonatina tiene pasajes en los que es muy importante saber que está haciendo el piano, y por eso recomiendo escuchar con atención para hacer música de cámara.

Para el segundo movimiento recomiendo tocar el tema primero en segunda cuerda con un sonido *mezzo piano*, pero con presencia; la segunda vez, en la tercera cuerda y cambiar el punto de contacto junto con el vibrato.

Las notas que acompañan al piano deben de ser tocadas siempre con una intención de crescendo, se cambia de color según modifique el acorde del piano.

El tercer movimiento pide un *pianissimo*, aprovecharemos la última nota del movimiento anterior para ubicar nuestro arco a la punta, y así comenzar este movimiento.

El acompañamiento de la segunda sección sugiero se agregue un acento en cada compás, para darle peso al ritmo.

Para la sección del Trio, recomiendo hacer la primera vez en *forte*, y la repetición en *piano*.

El cuarto movimiento sugiere un comienzo alegre y fuerte, sin embargo, el compositor indicó *mezzo piano*, así que los acentos se deben hacer con un vibrato rápido. En la edición Henle Verlag, München, tiene una indicación para el compás 84 acerca de la escritura en el manuscrito (Figura 24).

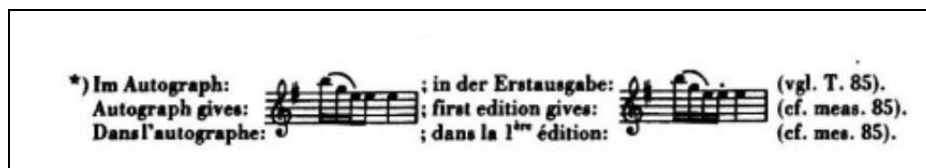


Figura 24. Edición Henle Verlag, München

## 5. Sonata Breve Manuel María Ponce

### 5.1 Biografía

Manuel María Ponce Cuéllar nació el 8 de diciembre de 1882 en Fresnillo, Zacatecas, fue el décimo segundo hijo del matrimonio de Felipe de Jesús Ponce (1837-1913) y María de Jesús Cuéllar (1838-1927). Debido a que el padre de Manuel M. Ponce trabajó para el gobierno durante el imperio de Maximiliano de Habsburgo, su familia estuvo refugiada en Mineral de Fresnillo; pocos meses después se trasladaron a la ciudad de Aguascalientes, donde residieron durante la infancia de Ponce<sup>165</sup>.

Manuel M. Ponce desde temprana edad demostró una gran musicalidad. Su familia tuvo afición y gusto por la música, así que inició su enseñanza con su hermana Josefina, contó con la guía de su hermano José Braulio, quien también componía piezas musicales y posteriormente continuó su educación con el maestro Cipriano Ávila. Con sólo trece años de edad, comenzó a trabajar como maestro de capilla y organista en el templo de San Diego en Aguascalientes, y permaneció ahí hasta el año 1900 cuando se trasladó a la Ciudad de México<sup>166</sup>.

Ponce estudió piano con Vicente Mañas y armonía con Eduardo Gabrielli. En 1901 se inscribió en el Conservatorio Nacional de Música, donde se le pidió que cursara las materias iniciales; desanimado por esta situación Ponce regresó a Aguascalientes en diciembre de ese año. Respecto a este hecho el compositor recordaría más tarde:

“El director se negó a tomar en consideración los estudios que ya había completado. . . y eso me obligó a volver a Aguascalientes, donde di clases particulares y fui el organista de la iglesia de la Tercera Orden de San

---

<sup>165</sup> Miranda, Ricardo p. 13

<sup>166</sup> Ritter, Rodolfo p. 16

Francisco, hasta 1904, cuando sin ningún respaldo oficial, decidí ir a Europa”<sup>167</sup>.

No se sabe la edad en que empezó a componer, tanto su familia como algunas otras personas comentan como a los cinco años escribió la *Danza del sarampión*, posteriormente compuso *Canto maya*, *Marcha fúnebre*, *Preludio*, *Gavota para cuatro manos*, *Tres romanzas para piano*, así como composiciones sacras para coro de voces mixtas y órgano: *Alborada Guadalupana*, *Pater noster*, *Ave gratia plena* y *Bendita sea tu pureza*<sup>168</sup>.

En 1902 se sabe que dio clases en la Academia de Música Vocal e Instrumental, además de algunos conciertos; su amistad con el poeta Ramón López Velarde (1888-1921) y el pintor Saturnino Herrán (1887-1918) fueron determinantes para su desarrollo artístico, pues durante sus pláticas nocturnas en el jardín de San Marcos trataron temas acerca de hacer arte nacional. Ponce comentó varios años después:

“Con Herrán y Ramón, en el jardín de San Marcos, en Aguascalientes, me reunía todas las noches. De los tres, el que hizo la obra más grande fue Ramón: *La suave patria*.”

Durante estas tertulias los artistas intercambiaron sus impresiones que resultaron definitivas en la búsqueda del sentido musical mexicano y que el compositor supo plasmar en sus obras subsecuentes, como su famosa *Gavota*, *Malgré tout* (A pesar de todo) dedicada a su amigo Jesús Contreras en alusión a la estatua con el mismo nombre, *Tres romanzas sin palabras*, *Hojas de álbum*, *Miniatures*, *Andante* para cuarteto de cuerdas y *Estudio de concierto no. 3 (Hacia la cima)*<sup>169</sup>.

En 1904 decidió estudiar en Italia. La idea de ir a Europa surgió desde su contacto con Eduardo Gabrielli; él le dio una carta de recomendación para Marco

---

<sup>167</sup> Barrón Corvera, Jorge p. 3

<sup>168</sup> Ritter, Rodolfo p.16

<sup>169</sup> Miranda, Ricardo pp. 14-15

Enrico Bossi, director del *Liceo Musicale de Bologna*, Carlos González Peña narra los detalles de este suceso:

“Con sus ahorros, y por impulso de su madre, había comprado un piano de cola, mismo que a finales de 1904 vende, resolviendo con el producto de la venta, marchar a Europa. El comprador paga al contado 600 pesos -lo que bastaría para el viaje-; el resto lo irá cubriendo a razón de 35 mensuales- lo que sería suficiente para sostenerse en el extranjero”<sup>170</sup>.

Al llegar a Italia, el maestro Bossi no lo pudo aceptar como alumno porque tenía varios compromisos, así que confió su educación al maestro Cesare Dall’Olio, quien fue maestro de Puccini, y con Luigi Torchi, ambos pertenecían al Liceo de Bologna<sup>171</sup>. Ponce estudió contrapunto y fuga, durante este periodo publicó algunas de sus obras para piano en la casa editorial *Buongiovanni* y estableció amistad con algunas personalidades como: Otto Respighi, Lorenzo Perosi, maestro de capilla del Vaticano y el poeta Giosué Carducci<sup>172</sup>.

Posteriormente en 1906, ingresó al Conservatorio Stern de Berlín, con el maestro Martin Krause (1853-1918), discípulo de Franz Liszt considerado uno de los más importantes pianistas y pedagogos de Europa. En este año la editorial de música *Breitkopf und Haertel* publicó algunas composiciones de Manuel M. Ponce entre las que destacan: *2éme Caprice, Leyenda, Notturmo, Bersagliera, Fuga sobre un tema de Bach, Album-Blätter y Miniatures*<sup>173</sup>.

Esta primera estancia en Europa influyó de dos maneras en el desarrollo musical de Ponce. En primer lugar, mejoraron sus técnicas para componer y tocar el piano y en este periodo compuso partituras para otros instrumentos tales como: *Sperando sognando*, una romanza para soprano, tenor y piano; *Jeunesse* para

---

<sup>170</sup> Miranda, Ricardo p. 17

<sup>171</sup> La audición se efectuó en enero de 1905, en esta ocasión Ponce tocó *Estudio de concierto no. 3, Impromptu, Bagatelas y Bersagliera*. Bossi opinó lo siguiente: “En 1905 uno debería escribir música de 1905. . . o incluso 1920, pero nunca música de 1830. Tienes talento, pero te falta conocimiento de la técnica musical. Mis ocupaciones evitan que te acepte como estudiante, pero te recomendaré al profesor Dall’Olio, el maestro de Puccini; de esa manera tendrás, aunque a distancia, un ilustre compañero de estudios.” Barrón Corvera, Jorge p. 4

<sup>172</sup> Ritter, Rodolfo p. 17

<sup>173</sup> Ibidem p. 17

violín y piano; dos movimientos de la partitura conocida como Trío romántico *para violín, piano y violoncello*. En segundo lugar, Ponce reafirmó su interés en explorar la música vernácula de México. En Italia observó cómo sus compañeros se deleitaron cantando las armonizaciones de canciones mexicanas como *Marchita el Alma, Ven oh luna, La Barca del marino y Perdí un amor?*, y en Alemania le aconsejaron sobre la importancia de la música folklórica y lo animaron a estudiarla; como regalo de despedida sus compañeros le obsequiaron una copia de la sección dedicada a México de la colección inédita *Stimmen der Völker in Liedern, Tänzen und Charakteristiken* (Voces de los pueblos en canciones, bailes y características), del pianista Albert Friedenthal (1862-1921)<sup>174</sup>.

En 1907 Ponce regresó a Aguascalientes donde se dedicó a componer, dar clases, organizó recitales y formó ensambles de cámara, como el Trío Mendelssohn.

Gustavo E. Campa fue nombrado director del Conservatorio Nacional en sucesión de Ricardo Castro. En 1908 Ponce volvió a la Ciudad de México por recomendación de Luis Moctezuma, Luis G. Urbina y el patrocinio de Justo Sierra, a ocupar la vacante de maestro de piano en el Conservatorio Nacional<sup>175</sup>.

Durante este año Manuel M. Ponce entabló amistad con miembros de un distinguido círculo de intelectuales y artistas, incluido Justo Sierra, Nicolás Rangel, Rafael López, José Elizondo, Carlos Serrano, Gustavo Campa, Rubén M. Campos y el poeta Luis G. Urbina; también se familiarizó con los compositores Ernesto Elorduy, Rafael J. Tello y Miguel Lerdo de Tejada, entre otros.

Alrededor de este tiempo, consolidó un compromiso de por vida con la música de nuestro país, que le valió el reconocimiento como el pionero del nacionalismo en la música mexicana. En el artículo "Notas sobre la música mexicana" escribió:

"A partir de 1910, un siglo después de nuestra independencia, la canción mexicana pudo ingresar en los pasillos de una sociedad que solo había

---

<sup>174</sup> Barrón Corvera, Jorge p. 5

<sup>175</sup> Ritter, Rodolfo p. 17

admitido música extranjera, romanzas italianas y arias de ópera. Las puertas se abrían en el preciso momento en que el cañón revolucionario anunciaba en el norte la inminente tormenta”<sup>176</sup>.

Justo Sierra apoyó a Manuel M. Ponce y lo integró al Ateneo de la Juventud Mexicana, una asociación civil creada para propiciar la cultura y el arte en el país y activar, desde la élite de intelectuales y artistas, una conciencia crítica propositiva y educativa. En septiembre de 1908 constituyó y fundó la Sociedad de Compositores “Felipe Villanueva”; a esta sociedad estaban afiliados algunos de los más representativos músicos mexicanos, y su objetivo primordial fue el establecimiento y protección de los derechos de autor<sup>177</sup>.

Durante este período desarrolló una importante labor pedagógica, tanto como profesor del Conservatorio Nacional, como de su propia academia de música, donde se realizaron frecuentemente recitales por parte de los alumnos entre los que figuraron: Félix Loera, Salvador Ordóñez, Graziella Amador, Antonio Gomezanda, Miguel Saucedo y Carlos Chávez<sup>178</sup>.

El 7 de julio de 1912, Ponce logró un éxito como compositor y se consolidó como la figura más importante de la escena musical de México en ese momento al estrenar su *Concierto para piano y orquesta*, que fue interpretado por él y dirigido por Julián Carrillo en el teatro Arbeu. Dos días después, repitió esta composición, además de estrenar otras dos partituras: *Tres cuadros nocturnos* para orquesta de cuerdas y el *Trío para piano*<sup>179</sup>. Pocos días después del concierto en el Teatro Arbeu, conoció a la cantante Clementine Maurel, Clema, como la conocían, y con la cual contrajo nupcias en 1917.

---

<sup>176</sup> Barrón Corvera, Jorge p. 6

<sup>177</sup> Ritter, Rodolfo p. 18

<sup>178</sup> Barrón Corvera, Jorge p. 8

<sup>179</sup> Miranda, Ricardo pp. 28-29

En el año 1915 la situación en el país fue insostenible debido a las convulsiones políticas. A pesar de no involucrarse en los movimientos políticos y sociales, Ponce no pudo esquivar los efectos de la Revolución<sup>180</sup>. Al llegar Venustiano Carranza al poder, el espacio para la música fue cada vez menor y en particular para quienes participaron en el régimen de Huerta, pues Ponce aceptó un sueldo por componer durante el periodo de gobierno Huertista<sup>181</sup>. Se autoexilió a Cuba junto con el escritor Luis G. Urbina (1864-1934) y el violinista Pedro Valdés Fraga.

En la Habana aprovechó su capacidad de adaptación y asimiló la riqueza musical y cultural de Cuba, integrándolo a su lenguaje musical con nuevos elementos. Radicó hasta 1917 en la isla, entre sus composiciones elaboradas con melodías y ritmos de origen cubano destacan *Rapsodia cubana* para piano solo, *Elegía de la ausencia*, *Suite Cubana para piano*, *Suite para orquesta*, *Preludio cubano*, *Guateque*, *Danza cubana* y la opereta *Blanca nieves y los siete enanos (extraviada)*<sup>182</sup>.

En marzo de 1917 recibió la noticia de ruptura entre Obregón y Carranza, y la posibilidad de retornar al país; Agustín Loera y Carlos Chávez le prometieron hacer gestiones para obtener de nuevo su nombramiento en el Conservatorio Nacional; en mayo de ese mismo año aceptó el ofrecimiento<sup>183</sup>. A partir de su restablecimiento profesional en México, recibió muchos nombramientos como: el de Director titular de la Orquesta Sinfónica Nacional donde difundió mucha música nueva y repertorio mexicano, publicó su libro *Escritos y composiciones musicales*, escribió muchos artículos en la *Revista Musical de México* (la que fundó junto a Rubén M. Campos en 1919) además trabajó como profesor en la Escuela Nacional de Música. Mientras

---

<sup>180</sup> Cumplí el cargo (profesor del conservatorio) hasta el año [19]15, cuando nos encontramos inmersos por completo en la revolución: sin tranvías, sin luz, sin comida, sin saber quién nos gobierna, en una situación verdaderamente caótica...

<sup>181</sup> Miranda, Ricardo p. 34

<sup>182</sup> Ritter, Rodolfo p. 20

<sup>183</sup> Miranda, Ricardo p. 44



tanto, en Cuba fue nombrado director de la Orquesta Filarmónica de la Habana, fundada en abril de 1917 y recibió por parte del Gobierno de Cuba la medalla y el diploma con el nombramiento de Patriarca del nacionalismo musical cubano<sup>184</sup>. A pesar de tantos triunfos y reconocimiento musical tomó la decisión de volver a Europa pues las condiciones políticas y sociales no le eran favorables. En 1923 Francisco Villa fue asesinado y el gobierno expulsó al delegado apostólico, evento que tuvo como consecuencia la Guerra Cristera. Además, el medio musical no fue el adecuado para el desarrollo de su lenguaje musical. Desde 1920 al ser cuestionado sobre su estilo Ponce comentó:

“Para el porvenir no tengo otro proyecto que el de seguir escribiendo música, procurando ir dentro de las orientaciones modernas. Pero esto no quiere decir que yo quiera lanzarme a la imitación de los últimos maestros franceses, como Ravel, Satie, o como los de otros países, que se han distinguido por la avanzada técnica en los procedimientos armónicos, Quiero seguir, como me decía con frecuencia Luis G. Urbina *Labrando mi suerte*. Eso es todo”<sup>185</sup>.

El 25 mayo de 1925, se mudó a París, donde residió hasta 1933, y comentó:

“En 1925, mi esposa y yo decidimos viajar a Europa, a París. Planeamos quedarnos seis meses, pero vivimos allí nueve años . . . Paul Dukas, quien pronto me honró con su simpatía y amistad, me consiguió un trabajo; yo personalmente me familiarice con los mejores creadores de la época, compositores, intérpretes, escritores, pintores, actores. . . la atmósfera parisina nos hechizó y nos retuvo”.

---

<sup>184</sup> Ritter, Rodolfo p. 22

<sup>185</sup> Miranda, Ricardo p. 53

En octubre de ese año, se matriculó en la *Ecole Normale de Musique* e ingresó a la clase de composición de Paul Dukas (1865-1935), a quien asistieron 55 estudiantes internacionales distinguidos<sup>186</sup>.

Complementó sus estudios con clases de armonía con Nadia Boulanger, se integró a la vida cultural de París, además, se relacionó con la numerosa colonia artística latinoamericana radicada en la capital francesa. Junto al poeta cubano Mariano Brull en 1928 publicaron el primer número de la *Gaceta Musical*<sup>187</sup>.

Durante esta estancia en París surgieron muchas composiciones que le dieron proyección más amplia, como: *Cuatro miniaturas para cuarteto*, *Preludios encadenados para piano*, *Cuatro piezas para piano*, *Sonata breve para violín y piano*, y *Sonatina para piano*. Famosas editoriales de Europa y Estados Unidos de Norteamérica publicaron sus partituras como: *Schott Musik International*, *Éditions Maurices Senart*, *Southern Music Publishing* y *G. Schirmer Inc.*, entre otras<sup>188</sup>.

En el libro *Nuevos escritos musicales*, Ponce describió las lecciones recibidas por Paul Dukas:

“Su curso trató sobre composición avanzada y análisis de obras musicales. Sentado frente a un piano, rodeado de sus discípulos, que formaban un grupo bastante internacional, corrigió y criticó las obras más diversas: un fragmento sinfónico, un extracto para piano, una sonata, una fuga, un cuarteto de cuerda. . .

El profesor utilizó la segunda mitad de la clase para analizar y comentar las obras más bellas de la literatura musical. Desarrolló un vasto plan que cubría las normas más nobles utilizadas por los

---

<sup>186</sup> Barrón Corvera, Jorge p. 13

<sup>187</sup> “La Gaceta musical - escribió el compositor en la presentación de la revista- aspira a ser el órgano de información general relativa a los asuntos musicales europeos y, al mismo tiempo, el vehículo que ponga en comunicación a los músicos de nuestra raza entre sí y con los de otras partes del mundo” *Gaceta musical*, t. 1 núm. 1, París, 1928, p. II. Miranda, Ricardo p. 58

<sup>188</sup> Ritter, Rodolfo p. 22

mejores músicos: la sonata, la variación, el cuarteto, la sinfonía, etc. El curso de 1927 terminó con un estudio completo de los *Cuartetos de Beethoven*: un hermoso homenaje en el año de su aniversario [de Beethoven]”<sup>189</sup>.

Manuel M. Ponce concluyó el grado de composición en 1932. Paul Dukas le expresó su respeto y admiración en varias ocasiones:

“Las composiciones de Manuel M. Ponce tienen el sello del talento más distinguido. No pueden clasificarse según ningún criterio escolar. Me sentiría reticente a asignarle una calificación, incluso si fuera la más alta, para expresar mi satisfacción por haber tenido un discípulo tan sobresaliente y personal”<sup>190</sup>.

Al término de su preparación en París, volvió a México a sus cincuenta y un años; fue maestro de composición en la Escuela Nacional de Música, nombrado Director interino del Conservatorio Nacional en 1933, tras la renuncia de Silvestre Revueltas<sup>191</sup> y miembro de la Comisión Mexicana de Cooperación Intelectual de la Secretaría de Educación.

Como escritor, preparó numerosos artículos sobre música internacional y mexicana para varias revistas y periódicos como: El Universal, Excélsior, El Popular, Música, el Reproductor Campechano, Papel y Humo, Musical, México Musical, una influyente revista patrocinada por el Conservatorio Nacional, fundada y dirigida por Ponce en 1936 con la colaboración de Jesús C. Romero como editor, y Jesús Sánchez M. como administrador, además contó con la colaboración de Aaron Copland y José Rolón. Varios de estos escritos fueron recopilados y publicados en el libro *Nuevos Escritos Musicales* en 1948<sup>192</sup>.

---

<sup>189</sup> Barrón Corvera, Jorge p. 14

<sup>190</sup> Ritter, Rodolfo p. 22

<sup>191</sup> Miranda, Ricardo p. 74

<sup>192</sup> Barrón Corvera, Jorge p. 18

En 1937 lideró la formación de la Sociedad de Conciertos de Música de Cámara.

Durante estos años en México compuso muchas de sus partituras más célebres como: *Ferial* (1940), *Concierto del Sur* (1941), *Concierto para Violín* (1943); además recibió muchos nombramientos y reconocimientos, por parte del Consejo Consultivo de la Ciudad de México, la medalla al Mérito Cívico, la medalla Melchor Ocampo por parte de la Universidad de Puebla y fue el primer músico en recibir el Premio Nacional de Ciencias y Artes el 26 de febrero de 1948.

En el discurso que ofreció al recibir el Premio Nacional de las Ciencias y Artes exclamó:

“...un premio, una ayuda que llega en los momentos en que la ilusión se desvanece ante la realidad desconsoladora”<sup>193</sup>.

Falleció el 24 de abril de 1948, a causa de una uremia que padeció desde varios años atrás, dejando proyectos y composiciones sin concluir<sup>194</sup>.

## 5.2 Contexto Histórico.

La influencia que España ejerció por más de tres siglos dictó el camino que tuvo que seguir nuestra música. En los primeros años del periodo novohispano, la música de España se utilizó como instrumento de evangelización de los pueblos “indios” de México, los misioneros se encargaron de introducir instrumentos musicales en las comunidades tales como: arpas, vihuelas, chirimías, órganos, sacabuches, flautas y violines, entre otros. La imposición de los nuevos

---

<sup>193</sup> Ritter, Rodolfo p. 23

<sup>194</sup> Barrón Corvera, Jorge p. 21

instrumentos y géneros musicales introducidos por los frailes fue desplazando las prácticas musicales precolombinas, que después fueron prohibidas<sup>195</sup>.

Antes de la Revolución Mexicana también existió música con tintes nacionalistas, aunque los compositores que crearon esas partituras no le dieron ese contexto tan de moda en Europa Central y Rusia. La invasión francesa en México (1862-1867) y posteriormente el régimen porfirista (1876-1911) facilitaron la entrada de las modas europeas. Los bailes de salón fueron imitados por la clase aristocrática mexicana; géneros como el vals, el chotis, la polka, las cuadrillas francesas y españolas, lanceros, jotas, fueron retomados por los compositores mexicanos y su uso se extendió prácticamente a todo el territorio. Los pueblos originarios incorporaron estos bailes de salón y los interpretaron durante el Carnaval con la finalidad de burlarse de los dueños de las haciendas que los explotaban y oprimían.

Pueblos como los Mixes, Popolocas, Purépechas, Mixtecos y Zapotecos adoptaron la música de viento traída por los contingentes austro-húngaros que llegaron en las filas del ejército invasor francés<sup>196</sup>.

Varios autores señalan que Manuel María Ponce Cuéllar fue uno de los artistas que logró desarrollar varias actividades en pro de la difusión y el enriquecimiento artístico mexicano, igualmente que en él recae el título de iniciador del movimiento nacionalista musical en nuestro país, posterior a la culminación de la Revolución Mexicana<sup>197</sup>. Sin embargo, desde finales del siglo XIX hubo compositores que ya comenzaban a destacar con sus composiciones de carácter romántico y que dieron origen a un “pre-nacionalismo”. La mayoría de estos compositores están en el olvido y muchas de sus composiciones perdidas. El intercambio musical entre México y Europa fue constante, músicos europeos trajeron las novedades del viejo continente y mexicanos con posibilidades, viajaron a Europa para profundizar y perfeccionar sus técnicas y conocimientos.

---

<sup>195</sup> Camacho, Gonzalo p. 31\*

<sup>196</sup> Camacho, Gonzalo p. 31

<sup>197</sup> <https://redmayor.wordpress.com/category/ponce-manuel-maria/> consultado el 30/08/19

Pocos compositores lograron trascender, pero nombres como Aniceto Ortega (1825-1875), José Antonio Gómez (1805-1876, y José Mariano Elízaga (1786-1842) son conocidos como fundadores del pianismo nacional y precursores del estilo romántico en México.

El Vals, originario de Viena, fue una forma musical que utilizaron los compositores del decimonónico para popularizar sus partituras. Tomás León (1826-1893), considerado como “el primer virtuoso de América” y “Padre del romanticismo en México” transformó con sus composiciones las influencias extranjeras en música con carácter nacional<sup>198</sup>.

Melesio Morales (1838-1908), maestro del Conservatorio Nacional, tuvo influencia de la música de italiana, pues él, gracias a una beca que recibió de don Antonio Escandón estudio en Italia con Teódulo Mebellini; publicó varios artículos de crítica musical en los principales periódicos de México, además, tradujo y adaptó numerosos métodos musicales teóricos europeos como *Panserón* y *Gerli*, y publicó textos didácticos<sup>199</sup>.

Julio Ituarte (1845-1905), fue maestro del Conservatorio Nacional e integrante de la Junta directiva de conciertos de la Sociedad Filarmónica Mexicana. Su música estuvo influenciada por Sigismund Thalberg (1812-1871) y Louis M. Gottschalk (1829-1869); escribió muchas canciones en forma de danza como: *A una golondrina*, *La lisonjera*, *Secretos del alma*, *Capricho-Vals*, *Nereida*, *polka Rompe pianos*, *Vuelta al hogar*, *Dios salve a la patria* “*Homenaje al Maestro Melesio Morales*” entre otras; su composición *Ecos de México* (capricho de concierto) tomó como base una serie de motivos populares para crear una obra de virtuosismo y complejidad técnica<sup>200</sup>.

Los compositores románticos europeos como Liszt, Chopin y Schumann influyeron en los compositores mexicanos, en especial los que tuvieron los medios para viajar a Europa a formarse, Ernesto Elorduy (1855-1913) fue uno de ellos; vivió

---

<sup>198</sup> Aguilón Gutiérrez, Darío p. 71

<sup>199</sup> Diccionario de la música mexicana pp. 692-693

<sup>200</sup> Waller González, L. Ariel p. 233

en Alemania y Francia, recibió clases de Anton Rubinstein, George Mathias y Clara Schumann. Sus composiciones se enfocaron en la *Mazurca*, aunque también dejó piezas como *Airam*, *Toujours* y la ópera *Zulema*. Su influencia llegó a las generaciones posteriores, incluso hasta en canciones de Agustín Lara, donde se encuentran motivos melódicos de Elorduy<sup>201</sup>.

En la Ciudad de México, durante el período de 1886 a 1894, se conformó el Grupo de los Seis, el cual estuvo conformado por Gustavo E. Campa (representante intelectual del grupo), Juan Hernández Acevedo (administrador), Felipe Villanueva, Carlos J. Meneses, Ignacio Quesadas y Ricardo Castro. Se originó cuando se encontraron en esta Ciudad Hernández Acevedo y Castro (quienes regresaron de Francia y EUA, respectivamente) con Campa, quien estaba creando una academia musical. Dicha escuela, bautizada como Academia Campa- Hernández Acevedo, fue inaugurada el 16 de noviembre de 1886. Establecidos como asociación, publicaron su manifiesto orgánico, donde expresaron como necesidades fundamentales:

- I. “Construir una estructura de educación musical al nivel del país”
- II. “Impulsar una dinámica en la cual coincidan los presupuestos estéticos de los artistas mexicanos, para así crear un arte verdaderamente nacional”

El grupo se desintegró debido a las muertes prematuras de Villanueva y Hernández Acevedo; además porque Castro y Meneses adquirieron varias fechas como intérpretes<sup>202</sup>.

Felipe Villanueva (1862-1893) inició su carrera como niño prodigio. Se dedicó a la composición de danzas, valeses, nocturnos y una gran variedad de piezas para piano. También compuso una ópera cómica, *Keofar*, en 1893, que narra una conspiración política contra un tirano; ambientada en la Rusia zarista, esta obra al

---

<sup>201</sup> Aguilón Gutiérrez, Darío p. 74

<sup>202</sup> Diccionario de la música mexicana p. 454

parecer pretendía hacer una crítica al porfiriato. Sus obras más conocidas son el *Vals amor*, *Vals Poético*, *Danzas humorísticas*, *Gradua*<sup>203</sup>.

Ricardo Castro (1864-1907). Su formación artística se inició en el Conservatorio Nacional con Julio Ituarte y Melesio Morales, después viajó a Europa donde continuó sus estudios. A su regreso al país fue nombrado Director de Conservatorio; fue un gran virtuoso del piano, sus partituras más célebres forman parte del repertorio pianístico actual: *Vals Capricho*, *Canto de Amor*, y el *Concierto para Piano y Orquesta Op. 22*, influenciado por el *Concierto en La menor* de Robert Schumann. Compuso sinfonías, conciertos y cuatro óperas, la más representada *Atzimba*<sup>204</sup>.

El nacionalismo musical posrevolucionario estuvo acompañado de varios cambios sociales y políticos fuertes; igualmente la aparición de la radio y el cine ayudaron a conformar y crear estereotipos culturales propios. A partir de 1921, al finalizar la Revolución Mexicana, se suscitó un proceso de reestructuración identitaria por parte de artistas, intelectuales, políticos y empresarios, quienes hicieron uso de la tradición y la adaptación del folklore a los estilos de salón.

José Vasconcelos, quien era ministro de educación, fue quien dio inicio a un proyecto cultural con aspecto mexicanista y solicitó a Manuel M. Ponce proponer una música nacional. Los músicos que se agregaron a este proyecto solo se limitaron a recopilar y arreglar temas folclóricos para coro o piano. A la par de este proyecto se inició el estudio sistemático de la música de comunidades indígenas, resultando en los inicios de la etnomusicología mexicana; trabajos sobre música indígena y folklórica de Francisco Domínguez, Gerónimo Baqueiro Foster, Vicente T. Mendoza y Daniel Castañeda fueron los primeros intentos por descubrir la esencia de la mexicanidad<sup>205</sup>.

---

<sup>203</sup> Waller González, Luis Ariel p. 393

<sup>204</sup> Aguilón Gutiérrez, Darío p. 76

<sup>205</sup> Madrid, L. Alejandro p. 231\*



Esta fase indigenista del nacionalismo mexicano también está representada en los trabajos de grandes artistas como Diego Rivera y Clemente Orozco<sup>206</sup>.

En los textos tradicionales sobre nacionalismo musical mexicano, este período suele situarse desde la obra juvenil de Manuel M. Ponce (1919) hasta la muerte de José Pablo Moncayo (1912-1958)<sup>207</sup>.

Ponce, Huízar, Vásquez, Chávez y Revueltas crearon obras musicales que lo mismo pueden estar basadas en la tradición indígena, que en la mestiza y criolla por los que se pueden considerar modernistas, cada vez menos “afrancesados” y más preocupados por la influencia de EUA. Más tarde, a partir de los años cincuenta, las nuevas corrientes de música no tonal apoyaron el decaimiento del nacionalismo típico que imitaba o parafraseaba melodías tradicionales. La tentativa de un nacionalismo basado en el ritmo se perdió igualmente por la influencia de las nuevas técnicas musicales como el dodecafonismo, el serialismo y la posibilidad de crear patrones geométricos hasta entonces poco o nada aplicados a la música. Este punto es el comienzo de la vanguardia, claramente antinacionalista<sup>208</sup>.

### 5.3 Análisis de la obra.

La *Sonata Breve para violín y piano* está fechada el 2 de diciembre de 1930; la primera presentación tuvo lugar en la *Ecole Normale de Musique* en París el 9 de febrero de 1934 a cargo de Aurelio Fuentes al violín y Hélène Huvelin al piano<sup>209</sup>.

Durante su estancia en París, Ponce tuvo contacto con la música de grandes compositores como Arnold Schönberg, Alban Berg, Paul Hindemith, Manuel de Falla, Héctor Villa-Lobos, Claude Debussy, Igor Stravinski entre otros, y absorbió el estilo de estos, específicamente el Neoclasicismo y el Impresionismo. En la *Sonata breve* Manuel M. Ponce expresa un lenguaje que parece romper con convencionalismos, ya sean armónicos, melódicos o estructurales. En esta partitura

---

<sup>206</sup> Mayer-Serra, Otto p. 159

<sup>207</sup> Diccionario de la Música Mexicana tomo II p. 721

<sup>208</sup> Ibidem p. 721

<sup>209</sup> Barrón Corvera, Jorge p. 46

utilizó líneas construidas con base en saltos e intervalos inusuales, frases irregulares y politonalidad, todo enmarcado en un diálogo abundante e impresionista<sup>210</sup>.

La influencia que recibió de Igor Stravinski se observa en esta partitura; muchas de las composiciones de esta época como: *Quatre miniatures* (1927), *Petite suite dans le style ancien* (ca. 1927), *Sonata breve* (1930), y *Sonatine* (1932) siguen las ideas de Stravinski acerca de la condensación de material a través de la eliminación de relleno como puentes o desarrollos extensivos, así como la de repeticiones excesivas; esta composición dura aproximadamente ocho minutos<sup>211</sup>.

El primer movimiento inicia con un ostinato en dieciseisavos en la mano derecha en la parte del piano y con la presentación del tema A, a manera de introducción en la mano izquierda. El tema A lo toma el violín a partir del compás diez y tiene una extensión de ocho compases con una final en tresillos en ambos instrumentos.

En el compás veintinueve el tempo tiene una indicación *un poco rall.* y se usa como puente para dar paso al tema B presentado en la melodía del violín y termina con una especie de cadencia del violín usando un calderón.

El tema C comienza con un *scherzando* del piano, retomado rítmicamente de la figura que un compás antes hizo el violín en su cadencia, este tema es de carácter rítmico terminando con una codeta en el compás cincuenta y tres para regresar al *da capo*.

El desarrollo inicia en la segunda casilla, el violín inicia ahora el ostinato del piano y ambos realizan diálogos constantes derivados del material presentado en la exposición, en estos compases encontramos pasajes con mucho cromatismo, politonalidad y una serie de escalas que dan una sensación de inestabilidad armónica<sup>212</sup>.

---

<sup>210</sup> Miranda, Ricardo p. 123

<sup>211</sup> Barrón Corvera, Jorge p. 26

<sup>212</sup> Barrón Corvera, Jorge p. 26

La reexposición se da a partir del compás ochenta y nueve presentando el tema A en el violín una quinta arriba de lo que se hizo la primera vez, además de incluir la mano izquierda del piano como lo hizo en la introducción del movimiento; además de hacer variaciones que hacen que el tema tenga el doble de compases que en la exposición.

Otra variante es la presentación del tema C en la parte del violín y al final de este tema una pequeña cadencia como las elaboradas en el compás treinta y cinco, y compás ciento treinta y seis.

Al término de esta pequeña cadencia inicia una coda en tempo *piu vivo* con arpeggios en el piano y una escala ascendente en el violín para terminar brillantemente el movimiento.

El primer movimiento tiene el planteamiento de la forma sonata en su estructura: exposición, desarrollo y recapitulación.

El segundo movimiento está escrito en un estilo cromático disonante, la melodía del violín contiene características asociadas al estilo de composición del siglo XX: fraseo irregular, saltos de gran rango melódico e independencia armónica<sup>213</sup>.

Este movimiento está formado por tres secciones en las que los instrumentos dialogan constantemente. La primera sección consta de seis compases, el violín inicia después del acorde del piano con un motivo de un silencio de octavo con puntillo, treintidosavos y un tresillo. Este motivo lo repetirá el piano, pero con valores de dieciseisavo y tresillo de octavo durante esta primera sección.

La segunda parte comienza en anacrusa al compás siete, usando sincopas; un cambio de compas hace que el comience un dialogo entre los dos instrumentos, a manera de imitación.

La tercera parte comienza en el compás diez, y tiene la indicación de *molto espressivo*, durante toda esta última parte el piano toca dieciseisavos y acordes

---

<sup>213</sup> Barrón Corvera, Jorge p. 27

dando la sensación de movimiento. Tras alcanzar el clímax del movimiento en el compás trece, comienza un *decrescendo* que lleva a un doble piano. El final está escrito en 3/4 y prepara la sonoridad para comenzar el tercer movimiento.

El tercer movimiento comienza con un motivo enérgico en el violín mientras el piano acompaña con el mismo ritmo y fraseo por cuatro compases, luego el motivo lo hace el piano y el violín toma el acompañamiento; hace esto como una introducción para dar paso al primer tema. El acompañamiento está presente en varios incisos de la primera parte del tercer movimiento (parte A) y da la sensación de estar en un modo frigio.

La parte B comienza en el compás cuarenta y siete con el tema de la canción *Anda jaleo* una melodía popular del sur de España (Figura 25)<sup>214</sup>. Federico García Lorca hizo una adaptación y grabó esta canción junto con Encarnación López "La Argentinita" en 1931<sup>215</sup>.

---

<sup>214</sup> Covarrubias Ahedo, Virginia pp. 82,85,86

<sup>215</sup> <http://barricadaletrahispanic.blogspot.com/2011/08/anda-jaleo-la-argentinita-y-federico.html>  
consultado el 11 de octubre de 2019

## Anda Jaleo

Popular

The image shows a musical score for the song 'Anda Jaleo'. It consists of three systems of music. Each system has three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat), a middle staff with a treble clef, and a bottom staff with a bass clef. The first system starts with a Gm chord and an F chord. The lyrics are: 'Yo me su bí a un pi - no ver - de por ver si la di - vi - sa - ba, por ver si la di - vi - sa - ba.' The second system starts with a Gm chord and an F chord. The lyrics are: 'An - da ja - le - o, ja - le - o. Ya se - ca - bó el al - bo - ro - to y'aho - ra em - pie - za el ti - ro - te - o, y'aho - ra em - pie - za el ti - ro - te - o.' The third system starts with a Gm chord and an F chord. The lyrics are: 'pie - za el ti - ro - te - o, y'aho - ra em - pie - za el ti - ro - te - o.'

### Anda jaleo

Yo me subí a un pino verde  
por ver si la divisaba,  
y sólo divisé el polvo  
del coche que la llevaba.

Anda jaleo, jaleo;  
ya se acabó el alboroto  
y ahora empieza el tiroteo.

En la calle de los muros  
mataron a una paloma.  
Yo cortaré con mis manos  
las flores de su corona.

Anda jaleo, jaleo;  
ya se acabó el alboroto  
y ahora empieza el tiroteo.

No salgas, paloma, al campo,  
mira que soy cazador,  
y si te tiro y te mato  
para mi será el dolor,  
para mi será el quebranto.

Anda jaleo, jaleo;  
ya se acabó el alboroto  
y ahora empieza el tiroteo.

Figura 25. *Anda jaleo*, melodía popular del sur de España

En el compás sesenta y seis la indicación *Un poco piu lento* da paso a una imitación canónica a distancia de cuarta justa entre los dos instrumentos para retomar *tempo primo* en el compás ochenta y nueve siendo este *tempo* en la tercera y última parte.

El movimiento termina con una cadenza en *tempo vivo e sempre ed animato* para culminar con la nota mi aguda del violín en un doble forte y rematar con un acorde de mi menor con séptima y “cuarta suspendida”.

#### 5.4 Sugerencias de interpretación

Para la interpretación de esta sonata sugiero hacer una comparación de la parte del piano con la del violín, aunque la mayor parte de indicaciones están claras, hay algunas articulaciones que me parecen son incongruentes. En el compás 26 del primer movimiento, este motivo en la parte del piano *aparece* suelto en la exposición y ligado en la reexposición (Figura 26a) y en la parte del violín aparece ligado (Figura 26b). Debido a la sonoridad que alcanza este pasaje sugiero hacer notas separadas en ambos casos.

The image displays two musical excerpts, labeled a) and b), from the 'Sonata Breve'. Both excerpts start at measure 25.   
 a) Piano accompaniment: The right hand features slurs over chords and arpeggiated figures. The left hand has a steady bass line. A 'cresc.' marking is present at the beginning, and 'un poco rall.' appears towards the end.   
 b) Violin accompaniment: The right hand has slurs over sixteenth-note passages. A 'cresc.' marking is at the start, and 'un poco rall.' is at the end. The piece concludes with a 'a tempo' marking.

Figura 26. Motivo compases 25-28. “Sonata Breve” **a)** ligaduras en la parte del piano; **b)** ligaduras en la parte del violín, diferentes articulaciones.

El lenguaje en el que está escrita esta partitura demanda una ejecución de pasajes en una sola cuerda para conservar la línea melódica. Por lo que sugiero hacer estudio de escalas de Carl Flesch, para poder dominar pasajes enteros en una sola cuerda.

La coda final es un pasaje de bastante sonoridad sugiero comenzar el pasaje en la zona superior del arco, e ir incrementando la cantidad de arco y tocar siempre a la cuerda. Este pasaje está en modo mixolidio, por lo que reconocer la afinación del modo será de gran ayuda.

Para el segundo movimiento sugiero hacer ejercicios para poder controlar el número de batimentos del vibrato, ya que cada sección demanda diferentes velocidades y expresión.

El tercer movimiento es muy veloz, se debe dominar el golpe de arco *sautillé*, se coloca el arco en un buen punto de contacto a más o menos cerca del centro del arco, relajar la muñeca, realizar acentos y esforzando con vibrato de la mano izquierda.

El pasaje de la coda al igual que en el primer movimiento debe ser tocado en arco *detache* y el último sonido tiene la indicación de doble *forte* en sonido armónico,

pero se corre el riesgo de “ahogar” la nota, así que sugiero se toque como nota real, con un gran vibrato para hacer sonar ese último sonido agudo.

## Conclusiones

Realizar este trabajo me permitió acercarme a la música de violín de manera didáctica, a través de esta experiencia he llegado a conocer y a comprender cada periodo histórico, parte de la vida, del pensamiento y del entorno social que vivieron los compositores que he abordado en este trabajo.

El conocer acerca de estos aspectos me ha llevado a tener una visión clara al momento de la práctica de estos conocimientos y realizar una interpretación informada de lo que representa cada composición propuesta para este examen.

Considero que la elección de las partituras fue acertada, ya que se abordan los periodos más representativos de la escritura para este instrumento. J. S. Bach es considerado un requisito esencial para el repertorio fundamental del instrumento y Mozart que en su simplicidad de motivos ejerce el buen gusto y la forma adecuada del estilo *galante*. Conocí un aspecto importante en la sonatina de Dvorak, que al haber sido escrita tan cerca de su sinfonía “*Desde el nuevo mundo*”, y *Cuarteto Americano*, ofrecen una forma sencilla de abordar a esas grandes composiciones influenciadas por canciones populares de Estados Unidos de América.

Wieniawsky ofrece el reto del virtuosismo y la melodía clara, y tener que resolver pasajes difíciles hace querer seguir abordando más composiciones y estudios de este gran violinista.

Ponce ofrece un reto muy distinto al que se conoce habitualmente en las clases de la carrera, sus piezas melódicas como *Estrellita* y *Jeunesse*, no son para nada comparables con esta pieza tan breve pero llena de sofisticación digna de compararse en dificultad y belleza con las grandes obras de importantes compositores del siglo XX.

Espero que el esfuerzo invertido sea de utilidad para quienes consulten estas notas al programa.



## Anexos

### Anexo 1: Síntesis para el programa de mano.

#### **Sonatina op. 100 para violín y piano.**

Antonin Dvorák (1841-1904) fue un compositor checo y junto a Smetana fueron los representantes del movimiento nacionalista en Bohemia (República Checa), gracias a su esfuerzo se creó el Teatro de Ópera Nacional. Utilizaron en sus composiciones polkas, dumkas y furiantes, además de historias que recopilaban de la tradición del pueblo checo.

Ocupó el puesto de Director del *National Conservatory of Music* en Nueva York, donde permaneció de 1892 hasta 1895. Pidió a sus colegas estadounidenses que crearan una música auténtica nacional basada en la música indígena norteamericana y afroamericana.

“Me satisface que la futura música de este país deba basarse en lo que se denomina melodías negras”. La novena sinfonía “Desde el mundo nuevo” evoca las melodías afroamericanas, el segundo tema del primer movimiento está basado en la escala pentatónica del espiritual negro *Swing Low, Sweet Chariot (Balancéate suavemente, querido carro)*, donde se descienden los grados sexto y quinto de la escala”.

La Sonatina en Sol mayor para violín y piano fue compuesta entre el 19 de noviembre y el 3 de diciembre de 1893 en Nueva York. fue compuesta para el desarrollo musical de sus hijos Ottilie y Tonik.

El término sonatina se aplica a una composición con las características formales de una sonata clásica, pero menos exigente.

## **Concierto Para Violín y Orquesta no. 5 en La Mayor, K. 219.**

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) se considera junto con Carl Philip Emanuel Bach y Joseph Haydn los inventores del concierto para piano y uno de los compositores más influyentes del periodo denominado Clásico.

Los cinco conciertos para violín y orquesta fueron escritos durante los años en que Mozart vivió en Salzburgo. El concierto K.219 lo terminó de escribir el 20 de diciembre de 1775.

En el período clásico se utilizó con mayor frecuencia el concierto para un solo instrumento y orquesta. Una característica que aportó el compositor para el concierto fue el empleo de un esquema formal derivado de la “forma *ritornello*” barroca y fuertemente infundido por la forma sonata. Esta forma combinada de elementos se utilizó en el primer movimiento de los conciertos clásicos.

El concierto para violín K.219 “Turco” obtiene su título debido a que en el tercer movimiento se mezclan melodías de delicada propiedad de un *minuet* en rondo con un episodio central de giros melódicos en una mezcla de estilos gitanos turcos y húngaros. Es probable que escribiera los conciertos para la interpretación de uno de los violinistas de la corte de Salzburgo, Antonio Brunetti (1744-1786).

## **Partita para Violín en Mi mayor BWV 1006.**

Johann Sebastian Bach (1685-1750) fue compositor y organista, además de ejecutar el violín, la viola y el clavecín. Las composiciones de Johann Sebastian Bach para un instrumento solista alcanzaron un punto culminante con las tres sonatas y tres partitas para violín solo (BWV 1001-1006) terminadas en 1720, cuando trabajó para la corte en Cöthen. Las tres partitas fueron escritas con la forma del género sonata de cámara, las cuales contienen una serie de movimientos de danza.

El término partita es un vocablo italiano que literalmente significa “pequeña parte” o “pequeña división” y se concibe comúnmente en la actualidad como uno de los términos empleados para nombrar una secuencia de movimientos de baile.

Dado a su carácter introductorio, el *Preludio* podía consistir solamente en acordes arpegiados que apoyaran la tonalidad y en instrumentos de cuerda se utilizaba pasajes en *bariolage*, lo cual recuerda el hábito de los laudistas cuando afinaban su instrumento o bien como si fuera un ejercicio de calentamiento.

El Loure, es una danza francesa, instrumental, popular de finales del siglo XVII y en el siglo XVIII fue una danza de teatro francesa, lenta y virtuosa de carácter noble, majestuoso, pero lánguido, a menudo asociada a la tradición pastoral. El término también se refiere a una especie de gaita conocida en Normandía durante los siglos XVI Y XVII, pero no se conoce si el uso de esta palabra también haga referencia al origen de la danza.

La Giga, es el último número de la partita y corresponde a uno de los bailes instrumentales más comunes del barroco, un típico movimiento de la suite.

## **Sonata Breve**

Manuel María Ponce Cuellar (1882-1948) es uno de los compositores mexicanos más importantes del siglo XX. Como escritor, preparó numerosos artículos sobre música internacional y mexicana, estos escritos fueron recopilados y publicados en el libro *Nuevos Escritos Musicales* en 1948.

Durante su estancia en París, Ponce tuvo contacto con la música de grandes compositores como Arnold Schönberg, Alban Berg, Paul Hindemith, Manuel de Falla, Héctor Villa-Lobos, Claude Debussy, Igor Stravinski entre otros, y absorbió el estilo de estos, específicamente el Neoclasicismo y el Impresionismo. En la *Sonata breve* Manuel M. Ponce expresa un lenguaje que parece romper con convencionalismos, ya sean armónicos, melódicos o estructurales. En esta partitura utilizó líneas construidas con base en saltos e intervalos inusuales, frases irregulares y politonalidad, todo enmarcado en un diálogo abundante e impresionista. Aplica las ideas de Stravinski acerca de la condensación de material a través de la eliminación de relleno como puentes o desarrollos extensivos, así como la de repeticiones excesivas.

La Sonata Breve para violín y piano está fechada el 2 de diciembre de 1930; la primera presentación tuvo lugar en la Ecole Normale de Musique en París el 9 de febrero de 1934 a cargo de Aurelio Fuentes al violín y Hélène Huvelin al piano.

### **Scherzo-Tarantelle op. 16.**

Entre los violinistas Henry Wieniawski (1835-1880) es una de las más imponentes figuras del violín; las dificultades técnicas del instrumento para él no existían, su magnífico y gran sonido, junto a su audacia y temperamento aguerrido, a veces volcánico, transportaba muy lejos a sus oyentes. Junto a las composiciones de concierto están sus aportes a la pedagogía del violín, L'école moderne opus 10, son algunos de los caprichos más importantes y didácticamente benéficos para el estudio del violín.

El *scherzo* desde finales del siglo XVIII hasta la actualidad es un tipo de movimiento fijo introducido como sustitución del minueto, por lo general en un *tempo* más rápido. Su carácter va desde lo ligero y juguetón hasta lo siniestro y macabro; y respeta la forma ternaria (ABA) de su antecesor.

La *Tarantella* es una danza folklórica del sur de Italia que toma su nombre de la ciudad de Taranto. Otras fuentes hacen referencia a que proviene de la tarántula. Durante la edad media en algunas ciudades del sur de Italia se creía que bailar el *solo* de la *tarantella* imitando el acto de espantar a la araña curaba un tipo de locura supuestamente producida por la picadura de la también llamada araña lobo. La primera documentación de esta costumbre la hace Athanasius Kircher (1601/02-1680).

**Anexo 2: PROGRAMA PARA RECITAL PÚBLICO**

<b>Sonatina en sol mayor para violín y piano op. 100</b>	Antonin Dvorak (1841-1904)
<i>Allegro risoluto</i>	
<i>Larghetto</i>	
<i>Molto vivace</i>	
<i>Allegro molto</i>	19´
<b>Concierto Para Violín y Orquesta no. 5 en La Mayor, K. 219</b>	Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)
I. <i>Allegro-Adagio-Allegro Aperto</i>	9´40”
<b>Partita para Violín Solo en Mi Mayor no. 3 BWV 1006</b>	Johann Sebastian Bach
<i>Preludio</i>	
II. <i>Loure</i>	
VI. <i>Gigue</i>	9´
<b>Sonata breve para violín y piano</b>	Manuel M. Ponce (1882-1948)
<i>Allegretto mosso</i>	
<i>Adagio</i>	
<i>Allegro alla spagnuola</i>	9´
<b>Scherzo-Tarantelle op. 16</b>	Henryk Wieniawski (1835-1880)
	4´28”

### Anexo 3: Bibliografía

**ARCH. OPHTHALMOLOGY**, vol. 123, pp 1427-1430, 2005.

Barker, Theodore, ***Barker's Biographical Dictionary of Musicians***, G. Schirmer, New York 1919.

Barrón Corvera, Jorge, **MANUEL MARÍA PONCE A Bio-Bibliography**. ed. Praeger, USA 2004.

Branda, Eva, **Representations of Antonín Dvorak: A Study of his music through the Lens of late Nineteenth-Century Czech Criticism**, Thesis Doctor of Philosophy in Musicology, University of Toronto, USA, 2014.

Bukofzer, Manfred F., **La música en la época barroca, de Monteverdi a Bach**, ed, Alianza, Madrid, España, 1986.

Caplin, William E., **Classical form. A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven**. ed. Oxford university press. New York, USA, 1998.

Clapham, John, **Antonín Dvorák. Musician and Craftsman**. ed. Faber and Faber, Ltd. London, 1966.

Covarrubias Ahedo, Virginia, "**Three Main Chamber Music Works for Strings and Piano by the Mexican Composer Manuel M. Ponce**" (2008). Open Access Dissertations. 95. [https://scholarlyrepository.miami.edu/oa\\_dissertations/95](https://scholarlyrepository.miami.edu/oa_dissertations/95)

Dini, Jesús, **colección conocer y reconocer la música**, ed. Diamon, España, 1985.

Einstein, Alfred, **La música en la época romántica**, ed. Alianza Música, Madrid, España, 2007

Eisen Cliff y Keefe Simon P., **The Cambridge Mozart encyclopedia**, ed Cambridge university press, Cambridge, Reino Unido, 2006.

Fleming, William, **Arte, Música e Ideas**, ed, McGraw-Hill, México, 1989

Forkel, Johann Nikolaus, **Juan Sebastian Bach**. Fondo de cultura económica, 2da edición en español, México, 1953

Frisch, Walter, **La música en el siglo XIX**, ed Akal S.A. Madrid, España, 2018.

Frisch, Walter, **Music in the nineteenth century**, ed W. W. Norton and company, New York, USA, 2013.

Geiringer, Karl, **Johann Sebastian Bach: Culminación de una era**. ed Altaleno, Madrid, España, 1982

Gibson Ian, **Protagonistas de la civilización**, ed. Debate S.A. Madrid España, 1983.

Godwin, Joscelyn, **Athanasius Kircher A renaissance man and the quest for lost knowledge**, ed. Thames and Hudson Ltd. London, Great Britain, 1979.

Gutman, Robert W, **Mozart: a cultural biography**. ed Harcourt Brace & Co. Michigan, EUA, 1999.

Hadow, W. H., **Studies in modern music, second series Frederick Chopin Antonin Dvorák Johannes Brahms**. ed. Fellow of Worcester College, Oxford 1904

Harvey, Gabrielle Annora, **A piece of the exotic: virtuosic violin compositions and national identity. DMA (Doctor of Musical Arts) thesis**, Universidad de Iowa, 2012. <https://doi.org/10.17077/etd.lzed41ns>.

Head, Matthew, **Orientalism, masquerade and Mozart's turkish music**, ed. Routledge Taylor & Francis group, London y New York, 2000.

Higgins, Liesl, **Wieniawski's contribution to the culture of expression. Understanding the aesthetics of violin music in the nineteenth century. (Master of Music) thesis**, Universidad de Sydney, 2016

Humlova, Olga, **Antonin Dvorak**, ed. Horbis, Praga, Rep. Checa, 1954.

Jahn, Otto, trad. Townsend Pauline D., **Life of Mozart**. ed. Novello, Ewer & Co. London, Uk, 1882.

- Kozak, Pawel, **Pedagogical examination of Henryk Wieniawski's *L'École moderne opus 10***, MM; University of Georgia, USA 2005.
- Latham, Allison, **Diccionario enciclopédico de la música**, Fondo de cultura económica, México, México. 2008.
- Lester Joel, **Bach's Works for solo violin: Style, structure, performance**, ed, Oxford University Press, New York, USA, 1999.
- Lichtenberg, Leopold, Aldrich Richard, **Etudes-Caprices for violin with a second violin**, Ed. G. Schirmer, New York, USA, 1903.
- Mayer-Serra, Otto, **Panorama de la Música Mexicana, desde la independencia hasta nuestros días**, Reimpresión facsimilar [1941], México: El colegio de México, Conaculta, INBA, Cenidim, 1996. <http://hdl.handle.net/11271/767>
- Mayos Goncal, **La Ilustración**. ed. UOC, Barcelona España, 2007.
- Peter H Smith, **Form and the Large-Scale Connection: Motivic Harmony and the Expanded Type-1 Sonata in Dvorak's Later Chamber Music**, **Music Theory Spectrum**, Volume 40, Issue 2, Fall 2018, Pages 248–279, <https://doi.org/10.1093/mts/mty020>
- Randel, Don Michael, **Diccionario Harvard de Música**, Alianza editorial, Madrid España 2001.
- Riegel-Schusterfleck, **the new Grove Dictionary of Music and Musicians**, vol 16 Macmillan publishers limited. London 1980.
- Ritter, Rodolfo, **Manuel M. Ponce, conciencia musical de México**, Instituto cultural de Aguascalientes, México, 2014.
- Rushton, Julian, **The master musicians, Mozart**, Oxford University press, USA, 2006.
- Schroder, Jaap, **Bach's solo violin works: a performer's guide**, ed Yale University Press, New Haven, USA, 2007.-
- Schweitzer, Albert, **J. S. Bach, el músico poeta**, ed, Ricordi, Buenos Aires, Argentina, 1955.



Spitta, Philipp, **Johann Sebastian Bach, His work and influence on the music of Germany, 1685-1750, Vol. III** ed Novelo and Company, Londres, Inglaterra, 1899.

Stowell, Robin, **The Cambridge Companion to the Violin**, ed. Cambridge University press, Cambridge Reino Unido, 1992.

Swafford, Jan, traducción de Juan Lucas, **Beethoven Tormento y Triunfo**, ed. Acantilado, Barcelona, 2017.

Turner, W. J, **Mozart el Hombre y su obra**, ed, Juventud Argentina, S.A., Buenos Aires, Argentina, 1947.

Varios autores, **A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano**. 3er congreso iberoamericano de cultura, Medellín, Colombia, 2010

Varios autores, **Música y Desarrollo Cultural II**, Universidad Autónoma de Coahuila, México. 2017.

Zegers, Richard H.C. (2005). **The eyes of Johann Sebastian Bach**. Archives of Ophthalmology 123(10):1427-1430. Doi: 10.1001/archophth.123.10.1427

#### **Anexo 4: Recursos en internet**

Little, M. (2001, 01 de enero). Gigue (i). *Grove música en línea*. Ed. Consultado el 7 de diciembre de 2018, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000011123>.

Little, M. (2001, January 01). Loure. *Grove Music Online*. Ed. Retrieved 10 Dec. 2018, from <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000017043>.

[https://www.wieniawski.com/life\\_and\\_creation.html](https://www.wieniawski.com/life_and_creation.html) consultado el 26 de marzo de 2019.

[https://www.wieniawski.com/life\\_and\\_creation.html part 2](https://www.wieniawski.com/life_and_creation.html_part_2) consultado el 28 de marzo de 2019.

[https://imslp.org/wiki/Violin\\_Concerto\\_No.5\\_in\\_A\\_major%2C\\_K.219\\_\(Mozart%2C\\_Wolfgang\\_Amadeus\)](https://imslp.org/wiki/Violin_Concerto_No.5_in_A_major%2C_K.219_(Mozart%2C_Wolfgang_Amadeus)) consultado el 18 de abril de 2019.

<https://es.wikipedia.org/wiki/Tarantela> consultado el 17 de mayo de 2019

<https://redmayor.wordpress.com/category/ponce-manuel-maria/> consultado el 30 de octubre de 2019.

<http://barricadaletrahispanic.blogspot.com/2011/08/anda-jaleo-la-argentinita-y-federico.html> consultado el 11 de octubre de 2019

[https://en.wikipedia.org/wiki/Violin\\_Sonatina\\_\(Dvo%C5%99%C3%A1k\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Violin_Sonatina_(Dvo%C5%99%C3%A1k)) consultado el 15 de septiembre de 2019.

#### **Anexo 5: Partituras**

Grieg Edvard, *PEER GYNT, suites nos. 1 y 2 in full score*. Dover, Mineola, New York 1997