



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO**

FACULTAD DE MÚSICA



NOTAS AL PROGRAMA

**LA DANZA POPULAR COMO INSPIRACIÓN  
MUSICAL EN DOS PIEZAS PARA VIOLÍN Y UN  
CUARTETO DE CUERDAS**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO EN  
LICENCIADA EN MÚSICA: INSTRUMENTISTA VIOLÍN

PRESENTA

**AÍDA CECILIA JIMÉNEZ CUYA**

ASESOR DEL TRABAJO ESCRITO

RAFAEL SÁNCHEZ GUEVARA

ASESORA DEL PROGRAMA

ANNA LITVINENKOVA

CIUDAD DE MÉXICO 2020



Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

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

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

## **Agradecimientos.**

Este trabajo está dedicado a mi abuelita Umbelina y a mi madrina Beatriz, que a pesar de la distancia, siempre están en mi pensamiento.

Agradezco a mis padres por su apoyo a lo largo de toda mi carrera y por confiar en mí en todo momento, por el amor que me han dado siempre y por motivarme a concluir esta etapa de mi formación.

A mis hermanos, Inés y Martín.

A mis maestros de la Facultad.

Al maestro Fernando Aguirre, quien fue mi primer maestro y confió en mí.

Al maestro Sergio Cárdenas por toda su paciencia y tiempo dedicados a la enseñanza y a la música, por su exigencia y por compartir todo su conocimiento y experiencias.

A la maestra Anna y al maestro Savar, que sin ellos no tendría las herramientas para ser violinista.

A Robert y a Raquel, músicos que admiro y quiero mucho y que me han enseñado todo lo que sé del violín barroco.

A Rafa, a la maestra Gaby y a la maestra María por su disposición y asesoría para la elaboración del trabajo escrito.

A toda la Academia de Música Antigua de la UNAM por darme la oportunidad de acercarme a la música barroca y permitirme mejorar como músico.

A todos los amigos que han estado durante toda esta etapa de mi vida y a todos aquellos con los que he coincidido y hecho música.

## ÍNDICE

<b>1. Introducción. La danza popular como inspiración musical en la música de concierto: dos piezas para violín y un cuarteto de cuerdas</b>	<b>1</b>
<b>2. Sonata en sol menor para violín solo de Johann Sebastian Bach</b>	<b>3</b>
2.1 Datos biográficos del compositor	3
2.2 Contexto histórico-cultural	6
3.3 Sonata en sol menor para violín solo y su relación con la danza	8
<b>3. Cuarteto Virreinal para cuerdas de Miguel Bernal Jiménez</b>	<b>19</b>
3.1 Datos biográficos del compositor	19
3.2 Contexto histórico-cultural	22
3.3 Cuarteto Virreinal para cuerdas y su relación con la danza	24
3.4 Análisis de la obra	28
<b>4. Concierto Indio para violín y orquesta de Theodoro Valcárcel (1896-1942)</b>	<b>36</b>
4.1 Datos biográficos del compositor	36
4.2 Contexto histórico-cultural	38
4.3 Concierto Indio para violín y orquesta y su relación con la danza	39
4.4 Análisis de la obra.	43
<b>5. Conclusiones</b>	<b>53</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>55</b>
<b>Programa de mano</b>	<b>58</b>

## **1. Introducción.**

### **La danza popular como inspiración musical en la música de concierto: dos piezas para violín y un cuarteto de cuerdas**

Desde la prehistoria el ser humano ha tenido la necesidad de comunicarse corporalmente a través de movimientos que le permiten expresar sus sentimientos y estados de ánimo. En los inicios de la civilización, la danza y la música eran indivisibles de la ritualidad humana y servían indiferentemente para acompañar ceremonias de fecundidad, de caza, de guerra o de diversa índole religiosa donde la propia respiración y los latidos del corazón eran la única referencia del pulso y del gesto corporal.

Con el tiempo estas expresiones -danza y música- se estratificaron al igual que la sociedad lo iba haciendo, acuñando el término de *popular* como todo aquello perteneciente a las clases sociales no empoderadas pero manteniendo una cultura propia que no estaba desvinculada de su historia, su política y economía. Es así que las *danzas populares* son una expresión de identidad de los habitantes de cierta región, acompañadas de la *música popular* y unidas por el gesto corporal.<sup>1</sup>

En la Edad Media y hasta el Barroco muchos compositores tomaban melodías y ritmos provenientes de danzas populares para la creación de nuevas piezas, al principio, como parte de la cultura de la región de donde provenían, pero, con la importación a las clases empoderadas -las cortes- estas danzas se agruparon y transformaron. Aún así, mucho del gesto original puede dar la sensación de identidad, como pasó con la música y bailes provenientes de Italia, Francia, Inglaterra y España.

En el siglo XIX y XX la inclusión de danzas y canciones populares en la obra de muchos compositores fue parte de movimientos nacionalistas que atravesaron diversos países interesados ideológicamente en recuperar sus orígenes y donde la identidad y el sentimiento de pertenencia era lo que más importaba. Estos ejemplos podemos encontrarlos en la música de compositores pertenecientes a distintos tiempos y lugares, tales como Rimski-Kórsakov

---

<sup>1</sup> Danza popular. Blog EcuRed. [https://www.ecured.cu/Danza\\_Popular](https://www.ecured.cu/Danza_Popular)

(1844-1908), Khachaturian (1903-1978), Bartók (1881-1945), Grieg (1843-1907), Dvořák (1841-1904), Wieniavski (1835-1880), Sarasate (1844-1908), Silvestre Revueltas (1899-1940), Candelario Huízar (1883-1970), etc.

Elegí este título ya que a través de este trabajo voy a exponer tres piezas de compositores que, a pesar de ser de distintas naciones y épocas, inspiraron su música en la danza, analizando los recursos que utiliza cada uno de ellos para plasmar lo *popular* en su obra.

Para mí como violinista intérprete es importante aprender a identificar en una obra los elementos que la componen, el compositor, el contexto histórico-social o cultural, pero sobre todo saber si ésta contiene elementos dancísticos que sean sensorialmente notorios para poder traducirlos como gestos musicales acordes a aquellos orígenes populares y tener herramientas no solo intelectuales sino también físicas para lograr una correcta interpretación.

También en este trabajo quiero mostrar al público en general la importancia de identificar el material popular que tienen muchas de las obras que escuchamos en las salas de concierto y, en particular, dentro de las obras que escogí a interpretar.

## **2. Sonata en sol menor para violín solo de Johann Sebastian Bach**

### **2.1 Datos biográficos del compositor**

Johann Sebastian Bach (1685-1750) nació en Eisenach el 21 de marzo de 1685, proveniente de una ilustre familia de músicos vinculada durante seis generaciones al cultivo de este arte. Bach, además de ser diestro en la composición y la enseñanza musical, tocaba el violín, la viola, el clavecín y el órgano.

Desde muy joven, el pequeño Johann había recibido sus primeras lecciones de violín de parte de su padre, Johann Ambrosius (1645-1695); mientras que las de teoría musical, composición y órgano estuvieron a cargo de su hermano, Johann Christopher (1642-1703). Sin embargo, su gran interés por el conocimiento de la música lo llevó a estudiar de manera profunda e independiente la obra de sus antecesores, entre los que se encontraban Frescobaldi (1583-1643), Reincken (1643-1722), Böhm (1661-1733) y Buxtehude (1637-1707), así como la de sus contemporáneos Marcellò (1686-1739), Vivaldi (1678-1741), Couperin (1668-1733) y Händel (1685-1759). En este sentido, Carl Philipp Emmanuel Bach (1714-1788), quien fuera hijo de Johann Sebastian, contaba cómo su padre había aprendido a escribir música tras haber copiado a escondidas, durante las noches de luna llena, una colección de partituras pertenecientes a su hermano Johann Christopher, quien tras descubrirlo, se las arrebató y prohibió su estudio al pequeño Bach, pues consideraba que eran muy avanzadas para él.<sup>2</sup>

A la edad de diez años, el pequeño aprendiz quedó huérfano de ambos padres, razón por la que, en 1695, tuvo que trasladarse Ohrdruf para permanecer durante los próximos cinco años al cuidado de su hermano mayor, Johann Christopher, quien trabajaba como organista en esa ciudad. Tras cumplir los quince años de edad, el joven Bach decidió trasladarse a Lüneburg para empezar a vivir por cuenta propia, y permanecer tres años en dicha ciudad. Ahí, obtuvo el puesto como miembro del coro de la iglesia de San Miguel, pero su trabajo como corista finalizó tempranamente tras haberle llegado la pubertad, y con ello, el cambio de voz. Fue en Lüneburg, donde perfeccionó su dominio del órgano y entabló amistad con el gran organista

---

<sup>2</sup> Eidam, K. (1999). *La verdadera vida de J.S Bach*.

Georg Böhm. Este instrumento se convirtió en el predilecto de Johann Sebastian Bach, logrando en él una gran maestría como ejecutante. Asimismo, su extraordinaria capacidad para la improvisación lo llevó a ser considerado como uno de los mejores organistas de su tiempo.<sup>3</sup>

En agosto de 1703, Bach se trasladó a Arnstadt para ocupar el cargo de organista e instructor del coro en la iglesia de San Bonifacio donde, además de escribir obras de géneros diversos tales como sonatas, fantasías, preludios y pequeñas fugas, su nuevo trabajo le dio la oportunidad de dedicarse profundamente a la composición de música religiosa.

En octubre de 1705, Johann Sebastian Bach pidió una licencia para ausentarse de su trabajo en Arnstadt durante cuatro semanas con el propósito de viajar a Lübeck y así conocer al gran organista danés Dietrich Buxtehude, quien ofrecería una serie de conciertos en esa ciudad. Sin embargo, Johann Sebastian excedió el límite de su permiso y permaneció ahí por cuatro meses. Tras este hecho, el consejo eclesiástico, que siempre había tenido conflictos con la personalidad de Bach, llegó al límite de su paciencia y levantó varias acusaciones contra el músico. Se le acusó de confundir a la congregación al añadir a la música del servicio religioso variaciones y adornos inoportunos, así como de obstaculizar el desarrollo de los servicios con sus largas improvisaciones.<sup>4</sup>

En 1707, el joven compositor se trasladó a Mühlhausen en busca de una mejor situación laboral, misma que encontró al tomar posesión del cargo de organista de la Iglesia de San Blas. Ese mismo año se casó con su prima, María Bárbara (1684-1720), siendo ella su primera esposa. Con ella tuvo 7 hijos, de entre los que destacan Wilhelm Friedemann (1710-1784) y Carl Philipp Emanuel por su labor en la composición. Un año después, en 1708, recibió una mejor oferta de trabajo por parte del duque Wilhelm Ernst de Sajonia-Weimar, quien lo nombró organista y director de música de su corte, cargo que ocuparía durante los siguientes 10 años. Este trabajo le permitió disponer de una excelente orquesta y al mismo

---

<sup>3</sup> Mielost, C. (2012). *Grandes compositores: La vida de Johann Sebastian Bach, "El viejo peluca"*. [Blog]

<sup>4</sup> Pérez, G. (1992). *Historia de la música y sus compositores*.



tiempo le dio espacio para componer y explorar los diferentes instrumentos de teclado de la época.<sup>5</sup>

Llegado el año de 1717, Johann Sebastian tuvo la intención de dejar su trabajo en Weimar para atender al llamado del duque Leopold de Anhalt-Köthen. Para ello, Bach presentó ingenuamente su renuncia por escrito, pues nunca imaginó que los conflictos ya existentes entre los duques de Weimar y Köthen hicieran que el primero se resistiera a aceptar dicha solicitud. Después de varios intentos fallidos y antes de que su petición le fuera aceptada, el duque Wilhelm Ernst ordenó que el músico fuera encarcelado, siendo este último liberado al lapso de un mes. Ya en Köthen, debido a los gustos del duque de Weimar, sus deberes como compositor de música religiosa fueron suspendidos. A cambio, Johann Sebastian recibió la noble petición de dedicarse a la composición de obras instrumentales.<sup>6</sup>

En la búsqueda de un nuevo empleo, una vacante como *Kantor* (en Alemania: cantante principal o solista en música litúrgica) en la famosa iglesia y escuela de Santo Tomás en Leipzig, llevó a Bach a realizar una audición para ocupar dicho cargo. Bach presentó la audición tres veces antes de que el puesto le fuera concedido pues en las dos primeras audiciones lo habían ganado Georg Phillip Telemann (1681-1767) y Johann Christoph Graupner (1683-1760) respectivamente. Dado que las condiciones de la escuela no eran óptimas, ambos se negaron a aceptar el trabajo, por lo que finalmente el puesto le fue concedido a Johann Sebastian, quien ocupó el cargo desde el 5 de mayo de 1723 y lo mantendría durante los próximos veintisiete años, hasta el día de su muerte.<sup>7</sup>

Hacia el ocaso de su vida, Bach fue perdiendo paulatinamente la vista. Por ello se consideró necesario el operarlo. La cirugía fue fallida y por consiguiente Johann Sebastian quedó completamente ciego. Esta situación y el surgimiento de otros padecimientos complicaron su estado de salud, por lo que el 28 de julio de 1750, a la edad de sesenta y cinco años, Johann Sebastian Bach, uno de los más grandes compositores de todos los tiempos, falleció.<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> Eidam, K. (1999). *La verdadera vida de J.S Bach*.

<sup>6</sup> Eidam, K. (1999). *La verdadera vida de J.S Bach*.

<sup>7</sup> *Ídem*.

<sup>8</sup> Forkel, J. (1950). *Juan Sebastián Bach*

## 2.2 Contexto histórico-cultural

La obra de Bach fue escrita bajo la influencia francesa de esa época. Para entrar un poco en contexto hay que saber que Alemania atravesaba por un periodo de recuperación tras la guerra de los treinta años (periodo que duró poco más de un siglo) y durante el cual muchas cortes y ciudades alemanas importaron cultura de Francia e Italia. La mayoría de las biografías de Bach tienen poco contenido acerca de la influencia francesa, sin embargo, la cultura francesa fue una constante en la mayoría de los lugares donde él vivió y trabajó.

La influencia de Luis XIV, rey de Francia, tuvo un gran alcance durante su reinado (1661-1715) ya que su gran visión fue convertir a Francia en un poderoso país en el área de la cultura, la religión y el comercio. Él decidió centralizar el poder con la monarquía y así pudo controlar todos los aspectos de la sociedad con su absolutismo, específicamente en las artes, ya que éstas tenían la función vital de crear una imagen de poder y gloria.

Desde su juventud, Luis XIV se vió envuelto en todo lo relacionado a la instrucción de baile, coreografías y organización de ceremonias. Tenía como maestro y coreógrafo de tiempo completo a Pierre Beauchamp, quien se encargó de establecer los pasos de baile para que así fueran recordados y transmitidos a los contemporáneos y preservados para la posteridad. Como resultado, de 1600 a 1700 la mayor parte de la música secular francesa fue escrita casi exclusivamente al servicio de la danza.<sup>9</sup>

Muchas de las cortes alemanas contrataban maestros de baile parisinos. El maestro de baile enseñaba la técnica de la danza francesa y de las danzas antiguas de París. Estas clases eran necesarias para cualquiera que quisiera presentarse en la corte y participar en las actividades, como los bailes y banquetes. Bach debía aprender estos rituales porque frecuentemente participaba en las actividades de numerosas cortes. Bach visitó muchas veces la corte en Celle, ciudad alemana; era un Versalles miniatura en donde probablemente encontró música de Lully (1632-1687) tocada por alguna excelente orquesta francesa; música para teclado de compositores como Couperin (1668-1733), Grigny (1672-1703) y Dieupart (1667-1740). La

---

<sup>9</sup> Little, M. (1975). *Dance of Louis XIV and XV. Early music.*

mayoría de la música de danza de Bach tenía una conexión con los bailes de la corte francesa; menuets, gavotas, passpieds, courantes, sarabandas y loures fueron frecuentemente presentados en las cortes y ciudades en donde vivió Bach.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Little, M., Jenne N. (2009). *Dance and the Music of J.S.Bach*.

### 3.3 Sonata en sol menor para violín solo y su relación con la danza

Bach empezó a componer esta obra alrededor de 1703 en Weimar, terminando la colección completa alrededor de 1720 siendo maestro de capilla en Köthen (posteriormente el conjunto completo se publicó en 1802).<sup>11</sup> Lo más probable es que él se haya inspirado en las partitas para violín solo de Johann Paul von Westhoff, contemporáneo que conoció al trabajar juntos en Weimar (la colección de Westhoff había sido publicada años atrás, en 1682 y 1696). La tradición de escribir música polifónica para violín fue desarrollada en Alemania principalmente por Biber, Schmelzer y compositores de la escuela de Dresden.

En esta colección (intercalada por tres sonatas para y tres partitas para violín solo) las *Partitas* y algunas de las danzas de la colección de las *Sonatas* están inspiradas en danzas cortesanas que, a su vez, derivaron en algunos casos de las danzas de la música popular, Harnoncourt, en su libro *La música como discurso sonoro* menciona:

En los principios de la música occidental, que se puede fechar en el siglo XVII con el inicio de la polifonía, la música de danza estaba a cargo de ministriles profesionales y era parte de la música popular, ellos tocaban sus aires de danza tanto a campesinos como a príncipes y de esta manera las antiguas danzas populares transmitidas tradicionalmente pronto se volvieron polifónicas y mucho más elaboradas.<sup>12</sup>

La obra completa está formada por *sonatas da chiesa* (de iglesia) y *sonatas da camera*. Las *sonatas da chiesa* eran escritas para tocarse en ceremonias religiosas en pequeñas intervenciones, habitualmente compuestas para violín y bajo continuo; mientras que las *sonatas da camera* que en su mayoría están conformadas por una serie de danzas, como su nombre lo dicen, se tocaban dentro de una recámara o lugar cerrado. La sonata que elegí es una *sonata da chiesa* y se compone de un Adagio, una Fuga, una Siciliana y un movimiento Presto. Elegí esta obra en particular por el nivel de dificultad que presenta técnica e

---

<sup>11</sup> Eidam, K. (1999). *La verdadera vida de J. S. Bach*.

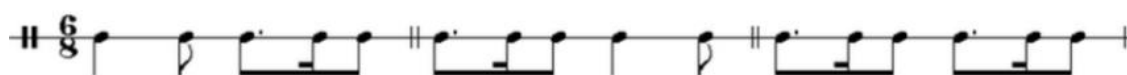
<sup>12</sup> N. Harnoncourt. (2006). *La música como discurso sonoro, hacia una nueva comprensión de la música*. Traducción de Juan Luis Milán. Pág. 303 y 304

interpretativamente y sobre todo porque la relacioné a mi tema a través de la siciliana, el tercero de sus movimientos.

Aunque no hay mucha información acerca de la siciliana como danza, traté de vincularla mediante el gesto y características similares que comparte con otras danzas, como mencionan algunos escritores, como el compositor y lexicógrafo Johann Gottfried Walther (1684 – 1748), que escribió: “una siciliana es una canción que comparte el afecto de una *giga*”.<sup>13</sup> Esta información la considero útil y de referencia para lograr una buena interpretación.

Brossard (Diccionario de música, 1703) describe la *canzonette siciliane* como una forma de giga lenta, de connotación pastoral y con métrica de 6/8 o 12/8.<sup>14</sup> del siglo XVII y aún menos información hay de la *danza siciliana*. Tomaso Garzoni, en 1599, incluye a la siciliana en una lista de danzas populares junto a otras danzas más conocidas (como la pavana y la gallarda) en su obra *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*.<sup>15</sup>

En el libro *Guía de Bach*, del musicólogo Walter Kolneder, Quantz habla acerca de la siciliana como pieza instrumental *alla siciliano* que está escrita en doce octavos con notas punteadas, frecuentemente con la figura rítmica de negra y corchea alternándose con una corchea con punto, semicorchea y corchea (ejemplo 1), además escribe que “debe tocarse de manera muy simple y casi sin trinos, pero tampoco demasiado lenta”.<sup>16</sup>



Ejemplo 1. *Ritmo de Siciliana*. Tomado de *Bach's works for solo violin*

Algunos estudiosos han querido vincular este tipo de *aria barroca instrumental* con la danza. “Wolff sugiere que la siciliana comenzó como un baile veneciano popular, tal vez explotando el color local, como el de la forlana o la napolitana” mientras que Heuss, identifica como uno

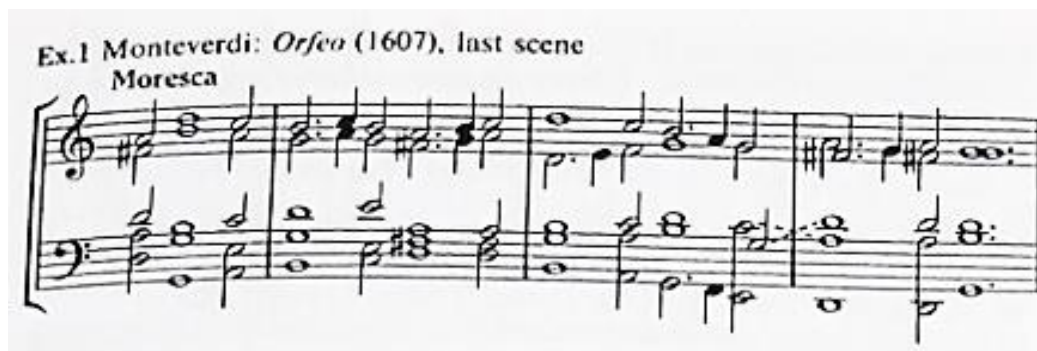
<sup>13</sup> Lester, J. (1999). *Bach's works for solo violin*. Pág. 87 y 88

<sup>14</sup> *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* pág. 350 y 351

<sup>15</sup> *Grove Dictionary of Music and Musicians*. Pág. 292

<sup>16</sup> Kolneder, W. (1996). *Guía de Bach*. Pág. 340

de los primeros precursores de la siciliana a la *moresca*, pieza que aparece en la última escena de Orfeo de Monteverdi.<sup>17</sup>



Ejemplo 2. *Moresca*. Pieza instrumental extraída de Orfeo de Monteverdi.

---

<sup>17</sup> *New Grove Dictionary of music and musicians*. Pág. 293

### 3.4 Análisis de la obra

La sonata en sol menor está conformada por cuatro movimientos: Adagio, Fuga, Siciliana y Presto. Bach intercala un movimiento rápido seguido de uno lento y divide la obra en dos partes, en la primera el Adagio y la fuga y la segunda la Siciliana y el Presto.

**Adagio.** El primer movimiento es una improvisación escrita y el prelude a la fuga.

Bach compuso este adagio a cuatro tiempos, en donde escribe todos los ornamentos que él quería para unir cada acorde, dejando en claro que no sería un movimiento para improvisar como se hacía en esa época con los movimientos lentos.



Ejemplo 3. *Compases 1-2. Adagio de la Sonata 1 en sol menor, J. S. Bach*

Este prelude comienza en el primer grado de la tonalidad (sol menor) haciendo uso de dos cuerdas al aire, para dar mayor contundencia y profundidad. En los primeros dos compases pasa de la tónica a la dominante y regresa a la tónica para reafirmar la tonalidad.



Ejemplo 4. *Compases 3-4. Adagio de la Sonata 1 en sol menor, J. S. Bach*

En este conjunto de sonatas y partitas compuestas para violín solo, el violinista debe actuar como bajo continuo y resaltar esa voz al mismo tiempo que toca la melodía. A lo largo del primer movimiento podemos observar cómo el compositor esconde varias escalas descendentes; en la primera parte dos, de sol a re y en la segunda de do a sol.



Ejemplo 5. *Compases 15-16. Adagio de la Sonata 1 en sol menor, J. S. Bach*

En los siguientes compases la melodía transita por diferentes grados de sol menor hasta llegar al compás ocho en donde aparece la primera cadencia que resuelve a re menor en el compás nueve y concluye la primera parte; en seguida, pasa brevemente por el quinto grado con séptima de sol menor para regresar a la tonalidad principal y modular al quinto grado con séptima de do menor en compás once. Esta sección pasa rápidamente por mi bemol mayor, fa menor y si bemol mayor, pero en lugar de resolver se queda en un acorde de *la disminuido*, generando una sensación de suspenso en esta falsa cadencia (además de la fermatta que Bach escribe sobre este acorde para enfatizar este afecto de suspenso) pero regresa a do menor con una escala ascendente y reafirma la nueva tonalidad con una cadencia en do menor, concluye así la segunda parte en el compás catorce.



Ejemplo 6. *Compases 9-13. Adagio de la Sonata 1 en sol menor, J. S. Bach*



En la tercera parte, Bach imita el inicio, pero escrito una quinta abajo y reafirma esta nueva tonalidad como al principio del movimiento. En los siguientes compases pasa rápidamente por la mayor, sol mayor y re mayor, todos estos enlaces para finalmente regresar a la tónica, en donde vuelve a escribir el mismo acorde de sol menor, pero ahora con una duración de cuatro tiempos y colocando una fermatta sobre este.

**Fuga.** Es una composición polifónica de un solo movimiento escrita a tres voces, con excepción del compás 58 - 59 en donde aparece una cuarta; también a lo largo del movimiento encontraremos cuatro pequeños divertimentos. La exposición del tema principal (compases 1 – 14) comienza con la aparición del sujeto en tres voces diferentes, escrito en la tonalidad de sol menor. Cada voz inicia en un grado diferente del acorde de tónica, la primera en el quinto grado y la segunda y tercera en el primer grado, solo que ésta última escrita una octava arriba. Seguido a esta sección, comienza el primer divertimiento escrito en re menor.



Ejemplo 7. *Compases 1-3. Fuga de la Sonata 1 en sol menor, J. S. Bach*

En el compás 14 el sujeto, escrito en la dominante de sol menor, aparece en el registro más alto de toda la sonata:



Ejemplo 8. *Compases 14-15. Fuga de la Sonata 1 en sol menor, J. S. Bach*

En el compás 16 cambia por primera vez el motivo del contrasujeto, del compás 18 al 20 usará el nuevo contrasujeto para pregunta y respuesta, compás 25 al 27 nuevamente modifica un poco el contrasujeto.

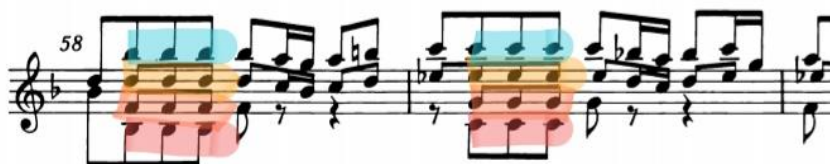


Ejemplo 9. *Compases dieciocho al veinte. Fuga de la Sonata 1 en sol menor, J. S. Bach*

Del compás 30 a 35 escribe la única sección ligada de dos en dos del movimiento, dando una textura diferente. Del compás 35 al 41 deja la posibilidad para que el violinista realice

distintas articulaciones con el arco, demostrando su habilidad (una sección en donde se podrían arpeggiar los acordes, luego una sección con un pedal en re) seguido por el segundo divertimento que termina en la primera corchea del compás 52.

Esta siguiente sección modula a do menor y luego a fa mayor, del compás 58 al 59 aparece una cuarta voz para tocar el sujeto al mismo tiempo y con este motivo aparece la tonalidad de si bemol mayor anunciando la tonalidad del siguiente movimiento, la siciliana.



Ejemplo 10. *Compases 58 y 59. Fuga de la Sonata 1 en sol menor, J. S. Bach*

Aparece el tercer divertimento en si bemol mayor y el desarrollo concluye en el compás 82, dando pie a la reexposición (sol menor) en donde las tres voces vuelven a hacer el sujeto, pero esta vez la voz del solo continúa en el bajo.



Ejemplo 11. *Compases 82 a 84. Fuga de la Sonata 1 en sol menor, J. S. Bach*

El final de este movimiento se anuncia desde el compás 87 con el último divertimento y una cadencia escrita en los dos últimos compases, Bach los escribe en un estilo similar a la música de órgano, para conectar con el acorde de sol menor y regresar a la tonalidad principal de esta sonata, donde concluye esta primera parte.



Ejemplo 12. *Compases 93 y 94. Fuga de la Sonata 1 en sol menor, J. S. Bach*

**Siciliana.** Está compuesta en el estilo de *aria* popular en la ópera italiana y música italiana de finales del siglo XVII; tiene un carácter pastoril con ritmos suavemente punteados.

Entre la fuga y el explosivo presto, Bach compuso un movimiento más tranquilo. Esta siciliana presenta un carácter ligero, que contrasta con la tonalidad que prevalecía en los demás movimientos de la sonata, empezando porque está escrita en si bemol mayor (relativo mayor de sol menor y una tonalidad cálida y relajada, el tempo es tranquilo pero fluido). Este acorde (si bemol mayor) está ausente en el Adagio y aparece brevemente en la Fuga. Bach aprovecha el cambio de tonalidad para hacer énfasis en un segundo aspecto de la siciliana, que es un género dancístico.

La siciliana se divide en tres partes, comienza con un arpeggio de si mayor, el primer grado de la tonalidad y una escala descendente que rellena este arpeggio; en seguida aparecen dos voces superiores acompañadas de un bajo que a su vez crea una escala descendente de fa a si. Esta escala vuelve a aparecer como segunda vez, pero con una variación de las voces superiores y finalmente una cadencia en si bemol mayor a la mitad del compás cuatro que concluye la primera parte.



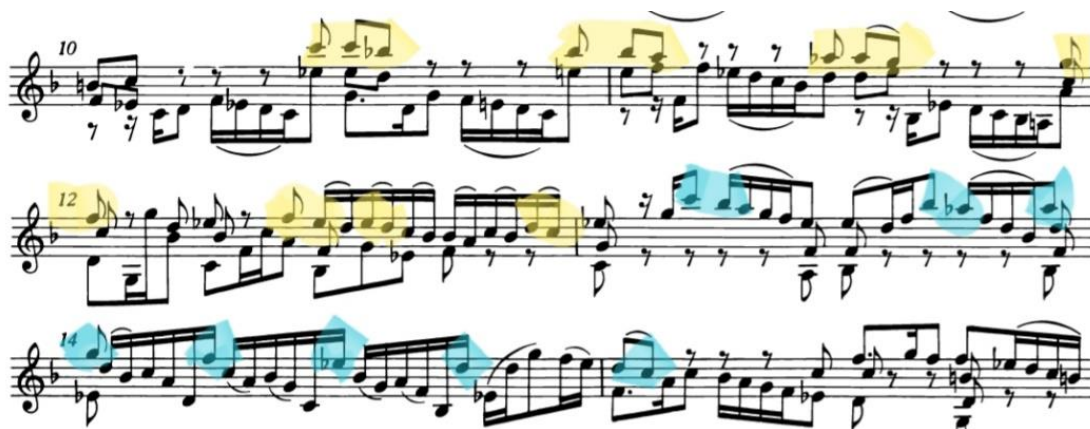
Ejemplo 13. *Compases 1-2. Siciliana de la Sonata 1 en sol menor, J. S. Bach*

En la mitad del compás cuatro (que da inicio a la segunda parte) vuelve el motivo principal con una sola voz. En el compás cinco empieza la transición a sol menor, siendo aún más evidente en el compás seis con un pedal en el quinto grado. Llega a sol menor y una modulación a do menor y dos ornamentaciones escritas (las únicas del movimiento) dentro de esta sección sobre el acorde de sol menor, regresan a esta tonalidad en el compás nueve.



Ejemplo 14. *Ornamentaciones escritas. Compases 6 y 8. Siciliana de la Sonata 1 en sol menor, J. S. Bach*

Inicia la tercera y última sección con el mismo motivo del inicio, pero ahora con arpeggios el acorde de sol menor.



Ejemplo 15. *Compases 10-15. Siciliana de la Sonata 1 en sol menor, J. S. Bach*

En el compás diez modula a do menor y comienza una escala descendente en la voz superior, de do a mi bemol, para llegar a do menor nuevamente, donde aparece una segunda escala descendente pero ahora de una octava, de do a do terminando en el compás 15 y cayendo en la dominante de si bemol mayor; del compás 15 al 19 Bach ocupa el material presentado en los compases tres y cuatro. Finalmente, en los compases 19 y 20 hace una pequeña coda en la tonalidad de si bemol mayor.

***Presto***. Este movimiento tiene una figuración rápida que se mantiene de manera persistente y como su nombre lo dice, *presto*, es una indicación del tempo. Tiene una estructura binaria, con barras de repetición al final de cada una de las frases. Creo que Bach escribió este movimiento como continuación de la siciliana, como si fuera escrito *attacca*, ya que en el facsímil empieza en el mismo pentagrama, esto convierte a estos dos movimientos en la segunda parte de la sonata y con un contraste entre ellos aún más grande, aún más que el primero y segundo.

La primera frase comienza en sol menor, la tonalidad con la que empezó toda la sonata y termina con un quinto grado con séptima para resolver a re mayor; la segunda parte, a manera de espejo, comienza en re mayor y finaliza en sol menor.

### 3. Cuarteto Virreinal para cuerdas de Miguel Bernal Jiménez

#### 3.1 Datos biográficos del compositor

José Ignacio Miguel Julián Bernal Jiménez nació el 16 de febrero de 1910 en Morelia, Michoacán. Comenzó su carrera musical a la edad de siete años como miembro del coro del Orfeón Pío X, siendo estudiante del Colegio de Infantes de la Catedral de su ciudad natal.

En 1928, sus maestros Felipe Aguilera Ruiz e Ignacio Mier y Arriaga, lo recomiendan con el canónigo José María Villaseñor para que fuera admitido en el Instituto Pontificio de Música Sacra de Roma, Italia, en donde estudia órgano, contrapunto, fuga, musicología paleográfica, composición, instrumentación, armonía y canto gregoriano. Obtiene los títulos de Doctor en Canto Gregoriano, Maestro en Composición y Concertista de órgano.<sup>18</sup>

En 1933 regresa a México y se convierte en director de la Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia, puesto que ocupa durante 20 años. Asimismo, emprende una labor incansable en pro de la creación de escuelas en el estado, realiza conciertos, cursos y congresos de música, y publica una gran cantidad de libros, partituras y revistas especializadas, poniendo énfasis en la música sacra.

En 1938 funda la Sociedad Amigos de la Música y un año después hace lo propio con la revista *Schola Cantorum*, primera en su tipo y uno de los medios más importantes de difusión musical de la época, en la que regularmente se publicaba material musical, musicológico y pedagógico. En 1944 organiza y dirige al Coro de los Niños Cantores de Morelia y en 1945 se convierte en director del Conservatorio de las Rosas, época también (1945-1946) en que ofrece conciertos de órgano en Estados Unidos y Canadá. Fue decano del Colegio de Música de la Universidad Loyola Nueva Orleans, posición que mantuvo hasta el día de su muerte.<sup>19</sup>

Su catálogo comprende más de 250 creaciones de música sacra y profana, dramas sinfónicos, obra teatral, sonatas, sinfonías misas, motetes, himnos y villancicos. Sus trabajos más destacados son: *Ave gratia plena* (1924); Cuarteto virreinal, para cuarteto de cuerdas

---

<sup>18</sup> “Miguel Bernal Jiménez” Sociedad de Autores y Compositores de México. [sacm.org.mx](http://sacm.org.mx)

<sup>19</sup> *Ídem*.

(1937); Suite sinfónica Michoacán (1940); Por el valle de las rosas (1941); Misa *aeternae trinitatis* (1941); La virgen que forjó una patria (1942); Angelus (1943); Misa guadalupana Juan dieguito (1945); Tres cartas de México (1949); Carteles (1952); Sinfonía Hidalgo (1953); Antífonas para México (1954); El himno de los bosques (1956); las composiciones para órgano Sonata de iglesia (1942), Sonata de Navidad (1942) y Preludio y fuga (1946), y los ballets Tingambato y Los tres galanes de Juana (obra sobre Juana Inés de la Cruz), estrenados en la Ciudad de México en agosto de 1943 y septiembre de 1952, respectivamente.<sup>20</sup>

Otra de sus obras importantes es el drama sinfónico en cinco escenas, con libreto de Manuel Muñoz *Tata Vasco*, estrenada en febrero de 1941 en Pátzcuaro y compuesta en conmemoración del 400 aniversario de la llegada de Vasco de Quiroga a Michoacán. Combina melodías indígenas románticas con cantos gregorianos que relatan las vivencias del misionero —primer obispo de Valladolid, hoy Morelia— durante la evangelización.<sup>21</sup>

Miguel Bernal Jiménez era constantemente requerido para realizar obra por encargo, tal fue el caso del poema sinfónico Noche en Morelia (1941), encomienda de la Cruz Roja y estrenada por la Orquesta Sinfónica Nacional, bajo la dirección de su fundador y entonces titular, Carlos Chávez; y Sinfonía-poema México, una de sus composiciones nacionalistas más representativas que le valió el reconocimiento de Joaquín Turina. Por otra parte, Retablo medieval: Concertino para órgano y orquesta (1949) pone de manifiesto su admiración por los grandes compositores del Barroco y el Clasicismo europeos, mientras que El chueco (1951) es considerada una de las obras de ballet mexicano más representativas del siglo XX.<sup>22</sup>

La obra de Miguel Bernal Jiménez es definida como nacionalista, ideología que, conjugada con su educación religiosa y catolicismo, lo lleva a encabezar el movimiento conocido como nacionalismo sacro. Su estilo musical es considerado ecléctico; su música sintetiza lo mexicano y expone elementos de su realidad.

---

<sup>20</sup> “Miguel Bernal Jiménez”. Blog EcuRed. [https://www.ecured.cu/Miguel\\_Bernal\\_Jim%C3%A9nez](https://www.ecured.cu/Miguel_Bernal_Jim%C3%A9nez)

<sup>21</sup> *Ídem*.

<sup>22</sup> “Miguel Bernal Jiménez” Sociedad de Autores y Compositores de México. [sacm.org.mx](http://sacm.org.mx)



Su trabajo es reconocido a nivel internacional gracias a que varias de sus obras fueron estrenadas en España. Entabló amistad con destacados músicos contemporáneos entre los que se encontraban Silvestre Revueltas y Manuel M. Ponce. Con Ponce coincide, así como con otros compositores nacionalistas, en elementos comunes como las tradiciones populares, los cantos de trabajo, los lemas religiosos y las melodías de trama política.

Bernal Jiménez falleció a causa de un infarto, el 26 de julio de 1956 legando un importante acervo musical.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> “Miguel Bernal Jiménez” Sociedad de Autores y Compositores de México. [sacm.org.mx](http://sacm.org.mx)

### 3.2 Contexto histórico-cultural

Muchas de las obras de Bernal están basadas en danzas o música popular mexicana; esto mucho tuvo que ver con el movimiento social, político e ideológico que se vivía en esa época en México, el nacionalismo. José Vasconcelos impulsó una idea del nacionalismo revolucionario y planteó como medios para la regeneración de la nación a la cultura y el arte. “En 1932 se impulsó la investigación de manifestaciones *danzarias*, lo que llevó a la recuperación de la música, indumentaria y costumbres indígenas ...”,<sup>24</sup> la representación de lo mexicano a través de la danza.

Este movimiento dentro de la música fue iniciado por Manuel M. Ponce, quien dice: “Utilizó elementos de nuestra música atraído por su sugestión y sus valores que ya presentía de una riqueza y amplitud tales, como para basar sobre ellos una verdadera música mexicana...”<sup>25</sup>. México atravesaba por una serie de hechos, como la desigualdad social y la sobreexplotación laboral que finalmente llevaron a la revolución en 1910, y fue lo que desencadenó en este pensamiento y sentimiento de pertenencia y de querer mostrarle una identidad al mundo. Aurelio Tello, en su libro *Aires nacionales*, habla del nacionalismo dentro de América Latina y resalta cómo había un descontento general debido al “surgimiento de una expresión artística nacional en concordancia con una necesidad común de encontrar la identidad de nuestros pueblos”<sup>26</sup>.

Bernal Jiménez se inspira en muchas de sus obras en las danzas de Michoacán, estado al que pertenecía; en su catálogo encontramos ejemplos como el Cuarteto Virreinal (1937), específicamente en su cuarto movimiento, la Suite sinfónica michoacana (1940), Noche en Morelia, poema sinfónico (1941) y Tres danzas tarascas para violín y piano.

---

<sup>24</sup> Elías, L., Mireles, M. (2019). *La danza y la revolución mexicana*.

<sup>25</sup> Picún O., Carredano C. (2010). *El nacionalismo musical mexicano, una lectura desde los sonidos y los silencios*. Artículo publicado en *El Arte en tiempos de cambio 1810-1910-2010*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2012.

<sup>26</sup> Tello A. (2004). *Aires nacionales en la música de América Latina como respuesta a la búsqueda de identidad*. Artículo publicado en *Hueso* Número 44, mayo, páginas 212-239.

Aurelio Tello dice que el nacionalismo buscaba establecer principios de identidad para nuestros pueblos y que “la preocupación por crear un arte con sello propio, que encontrará sus raíces en la música prehispánica, en la canción popular, en el Folklore, o en las reminiscencias y reinenciones de éstos, fue un hecho generalizado desde México hasta el cono sur, o viceversa”.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Tello A. (2004). *Aires nacionales en la música de América Latina como respuesta a la búsqueda de identidad*. Artículo publicado en Hueso Húmero 44, mayo, páginas 212-239

### 3.3 Cuarteto Virreinal para cuerdas y su relación con la danza

En 1937 Bernal Jiménez compuso su primera obra trascendente, el Cuarteto Colonial (nombrada años más tarde Cuarteto Virreinal) para cuerdas. Aunque Bernal dedicó la mayor parte de su obra a personalidades eclesiásticas, este cuarteto es una excepción ya que lo dedicó a dos buenos amigos, al maestro D. Manuel M. Ponce y a su esposa.

En esta obra el compositor toma extractos de dos canciones populares mexicanas y los incluye en el primer y segundo movimiento. Utiliza *Naranja dulce*, ejemplo 18 y *A la víbora de la mar*, tema cantado alrededor de toda América Latina y probablemente originado en España (un extracto del inicio de este tema se encuentra en el libro *Así juegan los niños* de Francisco Moncada García, ejemplo 17, donde originalmente estaba escrito en sol mayor y en un compás de tres cuartos, Bernal modifica la rítmica agregando un tresillo). Es importante mencionar que este último tema, además de ser una canción popular, es un juego dancístico.



A la ví.bo.ra,ví.bo.ra de la mar,de la mar,pora,quí pueden pasar;  
el dea.de.lanie co.rre mucho y el de atrás se que.da.rá, tras, tras, tras.

Ejemplo 16. Moncada, F. (1962). *Así juegan los niños*. Editorial Avante, pág. 201.

Tema de Naranja dulce:



Na - ran - ja | dul - ce, li - món par - ti - do da - me un a - tra - zo que yo te | pi - do.

Ejemplo 17. Imagen del tema de la canción *Naranja Dulce*.

En el segundo y tercer movimiento Bernal utiliza dos danzas cortesanas, mientras que en el cuarto posiblemente hace uso de la danza popular guerrerense *Pica, pica el perico*. El segundo movimiento es una sarabanda *con* variaciones, ésta es una danza lenta del periodo barroco, que se origina en el siglo XVI y se sigue desarrollando en los siglos XVII y XVIII. Está escrita en un compás ternario y se distingue por ligar el segundo y tercer tiempo dando un ritmo distintivo de negra y blanca, donde las blancas corresponden a los pasos arrastrados del baile. La primera referencia de la sarabanda en Latinoamérica aparece en el poema de Fernando Guzmán Mexía en un manuscrito de Panamá que data de 1539.

La sarabanda fue prohibida en España en 1583 por su gran obscenidad, aunque referencias literarias mencionan que se continuaron escribiendo este tipo de bailes hasta inicios del siglo XVII, en obras de Cervantes y Lope de Vega. De 1580 a 1610 eran vistas como los bailes más salvajes y enérgicos españoles, estas danzas que eran acompañadas por la guitarra, castañuelas, probablemente percusiones y un texto con estribillo.<sup>28</sup> Jenne Little nos dice que “...es probable que la sarabanda haya surgido del folklore en España y el Nuevo Mundo, fue una danza acompañada por voz e instrumentos. La sarabanda apareció en Italia a inicios del siglo XVII como una danza colorida, tempestuosa y exótica; era acompañada por castañuelas y una guitarra haciendo el continuo y variaciones o series armónicas...”<sup>29</sup>



Ejemplo 18. La partitura de “la Royale” muestra muchas de las características de la sarabanda de inicios del siglo XVIII.<sup>30</sup>

Existe información acerca de qué carácter tenía la sarabanda en el siglo XVIII “los escritores contemporáneos a Bach utilizaron una amplia variedad de términos para describir a la sarabanda, pero aludieron constantemente a una intensidad de expresión. Algunos hablaron

<sup>28</sup> *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* pág. 275

<sup>29</sup> Little M., Jenne N. (2009). *Dance and the Music of J.S.Bach*. pág.92

<sup>30</sup> *Ídem*.

de ello como algo 'grave' o 'ceremonioso', otros lo llamaron 'majestuoso' o 'serio'. Rémond de Saint-Mard creía que siempre era un afecto 'melancólico' y destilaba una 'delicada pero seria ternura'...<sup>31</sup>

El tercer movimiento es un *menuet*, antigua danza popular (de la música barroca) originaria de la región francesa de Poitou, que poco a poco se volvió también una danza de la corte en Francia y otras regiones. Tiene pasos gráciles y sencillos y se interpretaba en un tempo moderado de  $\frac{3}{4}$  para tener un mayor énfasis en los pasos. El *menuet* fue la única danza barroca que conservó su título hasta las sinfonías clásicas y sonatas. Fuentes del siglo XVIII describen que el *menuet* mantuvo una consistencia durante un periodo de más de un siglo con modificaciones considerables realizadas en diferentes momentos y partes del mundo – Inglaterra, Alemania, Austria, Italia, España, Portugal, Rusia, etc. - como un baile que penetró diferentes niveles sociales, desde el más alto al más bajo.

La popularidad del *menuet* se vio reflejada en una gran variedad de escritos que en su mayoría desconcertaban. Por ejemplo, en 1703, Brossard, el escritor francés dijo: “*minuetto*, que significa *menuet*, o baile muy alegre, originado en Poitou. Debemos marcar el movimiento, que es siempre muy alegre y muy rápido, con un signo de  $\frac{3}{8}$  o  $\frac{6}{8}$ , como hacen los italianos...” Sin embargo, el *tempo* es un concepto relativo y algunas formas del minuet pudieron haberse conservado dentro del *tempo* usado en la corte de Luis XVI y décadas después habrían parecido lentas en comparación a los bailes más nuevos.

No todos los escritores estaban de acuerdo con Brossard, Jean Jacques Rousseau, en su artículo publicado en *Diderot* y la enciclopedia de Alembert (compilación 1750-65) menciona:

*Menuet*, tipo de baile que, Abbé Brossard nos dice que viene de Poitou. Él dice que 'este baile es muy alegre y un movimiento muy rápido'. No está del todo en lo correcto. El carácter del minuet es noble y de elegante simplicidad, el movimiento es moderado en lugar de rápido. Se puede decir que el *menuet*, dentro de todas las danzas, es la menos alegre de todas.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Little M., Jenne N. (2009). *Dance and the Music of J.S. Bach*. Pág.70

<sup>32</sup> *Ídem*.



Ejemplo 19. *Menuet de Poitou* mostrando el **double** (que es la segunda parte del minuet, que en el periodo clásico se convirtió en el **trio**) por Louis Couperin.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Little M., Jenne N. (2009). *Dance and the Music of J.S. Bach*. Pág.72.

### 3.4 Análisis de la obra

**A la víbora, víbora de la mar.** El primer movimiento está escrito en la forma sonata, con la exposición, desarrollo, reexposición y coda. Empieza en la tonalidad de mi mayor, en donde el compositor basa su tema principal (tema A, los dos primeros compases del primer movimiento. Ejemplo 20) introducido al unísono por las cuatro voces en la canción popular *A la víbora de la mar* y modifica la rítmica agregando un tresillo (ejemplo 16).

Ejemplo 20. *Compases uno y dos. Cuarteto Virreinal, primer movimiento. Bernal Jiménez*

El tema A termina en el compás 16, seguido de un puente o transición (en donde cada una de las voces toca el motivo rítmico de dos semicorcheas ligadas a una corchea) para conectar al tema B.

Ejemplo 21. *Compases 18 y 19. Cuarteto Virreinal, primer movimiento. Bernal Jiménez*



Este segundo tema comienza en el compás 34 y termina en el 74, en donde en seguida comienza el desarrollo con la cabeza del tema interpretado por la viola, pero ahora con una variación y en modo menor, esta sección concluye en el compás 143.

The image shows a musical score for four staves, likely a string quartet. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score is divided into four measures. The first measure has a 'pizz.' (pizzicato) marking. The second measure has a 'sf' (sforzando) marking. The third measure has a boxed 'E' above it and a 'pizz.' marking. The fourth measure has an 'arco' (arco) marking and a 'p' (piano) dynamic. The third staff has a 'pizz.' marking in the first measure, a 'sf' in the second, and an 'arco' marking in the third. The fourth staff has a 'sf' marking in the second measure and a 'mf' (mezzo-forte) marking in the third. There are also some numerical markings (3, 3, 3) in the third measure of the third staff. A dashed line with an 's' is in the fourth staff of the second measure.

Ejemplo 22. *Anacrusa a compás 75. Cuarteto Virreinal, primer movimiento. Bernal Jiménez*

Comienza la reexposición (tema A') en el compás 144, un puente del compás 161 – 178, la parte B' comienza en el 178, finalizando en el 204 donde comienza una *coda* con el material ya expuesto antes, para concluir el movimiento con la aparición de cada una de las voces y terminar al unísono en la tónica (mi mayor).

Ejemplo 23. Compases 204 a 206 Cuarteto Virreinal, primer movimiento. Bernal Jiménez.

Inicio de la coda

Ejemplo 24. Compases 220 a 223. Cuarteto Virreinal, primer movimiento. Bernal Jiménez.

Final de la coda

**Zarabanda.** El segundo movimiento es una sarabanda con variaciones que comienza en la menor, ésta, como ya se mencionó, se caracteriza por ser una danza lenta y con ritmo ternario, con un acento principal en el segundo tiempo.

Este movimiento tiene forma ABA', con la parte A en la menor y la B en la mayor. En los primeros 8 compases se expone el tema principal, que sería la primera frase dividida en semi-frases de dos compases.

Ejemplo 25. Compases uno a ocho. Cuarteto Virreinal, segundo movimiento. Bernal Jiménez

Del compás 9 al 24 aparece la primera variación del tema (repetiendo el mismo patrón de fraseo del tema inicial) subdividiendo los valores a la mitad del tiempo (en figuras rítmicas de negras). Del compás 25 al 32 comienza la segunda variación, ahora con los valores del tema principal reducidos a dieciseisavos y termina este segmento en el compás 40.

Primera variación:

Ejemplo 26. Compases nueve a once. Cuarteto Virreinal, segundo movimiento. Bernal Jiménez

Segunda variación:

3 (Levare il sordino)

*p*

*p*

*p* Levare il sordino (se possibile)

Ejemplo 27. Compases 25 y 26. Cuarteto Virreinal, segundo movimiento. Bernal Jiménez

Tercera variación:

4

*mf*

*mf*

*mf*

Ejemplo 28. Compás 33. Cuarteto Virreinal, segundo movimiento. Bernal Jiménez

En el compás 41 modula a la tonalidad de la mayor (tonalidad homónima) y toma un tiempo un poco más rápido (*Allegretto moderato e grazioso*) para resaltar la tonalidad, pero conservando la forma de sarabanda (dando más importancia al segundo tiempo). Lo más importante de esta sección es que Bernal Jiménez introduce el tema de *Naranja Dulce* con el primer violín en la anacrusa al compás 49, seguido de una serie de modulaciones en el compás 65 que terminan en el compás 72. La armonía regresa a la menor en el compás 73, pero ahora con un puente que nos llevará a la coda, retomando parte del tema principal en el compás 81 y terminando el movimiento en el compás 95.

**Minué.** La exposición del tema (parte A) está en do mayor y termina en el compás 16. En este movimiento de la obra de Bernal Jiménez podemos observar cómo la descripción a la que más se asemeja el minuet es a la descripción de Rosseau, ya que está escrita dentro de un compás de tres cuartos, marcando un tempo de carácter amable y elegante.

Ejemplo 29. *Compases uno al siete, tema principal del minuet, tercer movimiento. Cuarteto Virreinal.*

En la anacrusa al compás 17 comienza la parte B de la exposición que está escrita en re menor y termina en el compás 33. En el compás 34 comienza la parte A' escrita en do mayor, esta sección termina en el compás 49. Inmediatamente comienza la parte del trio del minuet, escrita en la menor toda la primera parte, modulando a si bemol mayor en el compás 17 para cambiar a la segunda parte de esta sección y luego regresar da capo al inicio del movimiento en do mayor.

Ejemplo 30. *Compases 50 al 57, trio del tercer movimiento. Cuarteto Virreinal.*

***Mosso e spigliato***. El último movimiento tiene la indicación de *Mosso e spigliato* y que su traducción es movido y enérgico. Está escrito en seis octavos en la tonalidad de mi mayor, sobre el tema de una danza popular mexicana (se caracteriza por su ritmo anacrúsico y trocaico, que repite la misma nota en la corchea y negra). El cello expone este tema en los cuatro primeros compases y después cada voz entra de manera escalonada, con una imitación del tema.

Ejemplo 31. *Compases uno a quince. Cuarteto Virreinal, cuarto movimiento. Bernal Jiménez*

Comienza un pequeño puente de tres compases para unir la parte B escrita en modo menor (do sostenido menor) y que ahora usa una cuarta descendente en el ritmo trocaico; esta sección comienza en el compás 35. *Puente:*

Ejemplo 32. *Compases 35 a 41. Cuarteto Virreinal, cuarto movimiento. Bernal Jiménez*

En el compás 52 comienza otro puente de siete compases que ahora nos lleva al compás 59. El desarrollo (escrito en si mayor), que termina en el compás 86, comienza la reexposición del tema en mi mayor en el compás 87 (y marca un cambio de *tempo animato*) e inicia una coda en el compás 87 en la tonalidad de mi mayor. En el compás 94 escribe los octavos en la voz del primer violín y pasan a la viola y cello para terminar con un *stentato* en las cuatro voces y un unísono en mi mayor, la tonalidad inicial.

The image shows a musical score for four staves, likely representing Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The first staff (Violin I) starts with a *stentato* marking and a series of eighth notes. The second staff (Violin II) also starts with *stentato* and eighth notes. The third staff (Viola) starts with *stentato* and eighth notes. The fourth staff (Cello) starts with *stentato* and eighth notes. The score includes dynamic markings such as *sf* (sforzando) and *a tempo*, and articulation markings such as *pizz.* (pizzicato). The score is divided into measures by vertical bar lines, and the staves are connected by a brace on the left.

Ejemplo 33. *Compases 108 a 113. Cuarteto Virreinal, cuarto movimiento. Bernal Jiménez*

## 4. Concierto Indio para violín y orquesta de Theodoro Valcárcel (1896-1942)

### 4.1 Datos biográficos del compositor

Theodoro Valcárcel Caballero nació el 23 de octubre de 1896 en Puno, Perú, una ciudad fundada a las orillas del lago Titicaca. Fue hijo de Theodoro Valcárcel y de Asunción Caballero. Después de concluir su educación primaria en el Colegio Nacional San Carlos de su ciudad natal, se trasladó a la ciudad de Arequipa, donde inició sus estudios de música y piano con Luis Duncker Lavalle, quien a su vez es uno de los compositores más importantes dentro del romanticismo peruano.<sup>34</sup>

En 1914 continuaría sus estudios musicales en Milán, Italia, donde cursó estudios con Appiani y con Schieppatti. En 1916 se mudó a Barcelona para seguir estudiando, aquí recibió clases de Felipe Pedrell, importante figura de la musicología moderna española y precursor del nacionalismo español.

Ese mismo año de 1916 decidió regresar a Sudamérica pasando por La Paz, Puno, Cusco, Arequipa y finalmente estableciéndose en Lima. Su primer éxito llegó en 1928 después de ganar el Premio Nacional de Composición de Perú con su obra titulada "Sacsayhuamán". Al año siguiente enviado por el gobierno de Augusto B. Leguía, representó a Perú en la Exposición Iberoamericana de Sevilla y en los festivales sinfónicos organizados en Barcelona con motivo de una exposición internacional. En ambos festivales fue aplaudida su obra *Suite Incaica*. Al finalizar estas actividades en España, decidió quedarse a vivir dos años en Europa, presentando sus obras en París, Londres, Berlín y otras ciudades europeas, siempre recibiendo opiniones favorables de la crítica.<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Sitio web *PUNO cultura y desarrollo*. <http://punoculturaydesarrollo.blogspot.com/2010/06/theodoro-valcarcel-siempre-presente.html?m=1>

<sup>35</sup> Sitio web *FILARMONIA La radio cultural del Perú*. <http://www.filarmonia.org/page/Theodoro-Valcarcel.aspx>



En 1931 regresó a Perú y fue nombrado jefe de la sección de Bellas Artes, en 1935, jefe del departamento de folklore nacional de la academia Alcedo y cuatro años después asumió la jefatura del Instituto de Arte Peruano creado en el Museo Nacional. Ese mismo año, 1939, pasó a formar parte, junto con Alomías Robles, del gabinete de música del museo nacional. Falleció en Lima el 20 de marzo de 1942 y dejó inéditas cerca de cuarenta y cuatro obras.<sup>36</sup>

En las palabras del historiador Luis E. Valcárcel pronunciadas en 1949 encontramos un valioso testimonio que enmarca la personalidad del compositor Valcárcel:

Theodoro era un artista puro, fuera del mundo de los intereses y de los convencionalismos. Vivía para la música. Desde niño su espíritu se enamoró de la belleza triste de la estepa puneña... De la nostalgia de aquel paisaje se alimentó el artista. El ritmo indio era su propio ritmo... Qué duro le fue luchar contra la incomprensión. Qué amargo el convencimiento del triunfo de la mezquindad... Gloria e infortunio, como siempre inseparables.<sup>37</sup>

Sus obras más destacadas, teniendo presente que dejó inéditas más de cuarenta y cuatro obras, son: Suite incaica (1929), Cuatro canciones incaicas (voz y piano, 1930), Estampas de la cordillera (piano, 1932), Suray Surita (ballet, 1939); En las ruinas del templo del Sol (1940), Concierto Indio para violín y orquesta (1940) y Cuatro danzas (Danza de la flecha, danza de la cosecha, danza de la honda y danza de las flores, 1941). También, como parte de su trabajo orquestal, compuso: Reflejo en la cumbre, Ritual de los jóvenes honderos, Los balseros, Ayarache para cuerdas y Cachampa.

---

<sup>36</sup> Sitio web *Puno mágico*

<https://www.punomagico.com/personaje%20musico%20Teodoro%20Valcarcel%20Caballero.htm>

<sup>37</sup> Sitio web *PUNO cultura y desarrollo*. <http://punoculturaydesarrollo.blogspot.com/2010/06/theodoro-valcarcel-siempre-presente.html?m=1>

## 4.2 Contexto histórico-cultural

Toda la obra de Valcárcel está inspirada en el folklore indígena. Así como en México, en Perú también se vivía un movimiento nacionalista, solo que aquí se llamó movimiento indigenista. Éste buscaba la rehabilitación cultural y étnica del elemento indígena, en respuesta a la discriminación que sufrieron costumbres y a la opresión durante la etapa colonial. Aurelio Tello habla acerca de lo que pasaba en varios países de América Latina con respecto a estos movimientos que surgieron paralelamente:

Miro las partituras, cotejo datos, comparo fechas de nacimiento y muerte de nuestros músicos, encuentro hitos en el calendario que dan cuenta de creaciones, composiciones, publicaciones, estrenos y observo que en todo el continente se desarrolló un vehemente esfuerzo por dejar constancia de la identidad americana dependiendo de las posibilidades materiales y las circunstancias políticas, económicas o sociales de cada país.<sup>38</sup>

La apertura real a la tradición prehispánica surge en las primeras décadas del siglo XX gracias al trabajo de literatos, arqueólogos y antropólogos que rescataron mitos y leyendas orales de las zonas andinas. En esta época se presentan los primeros síntomas de la migración del campo a la ciudad y con ello un ambiente de insatisfacción social se apodera de las clases trabajadoras.<sup>39</sup> Se promueve entre la juventud universitaria la necesidad de información actualizada sobre la realidad andina. En el plano cultural esta idea se manifiesta en el movimiento literario y artístico llamado *indigenismo*, movimiento social que trataba de darle fuerza a este segmento de la población, que, a pesar de ser mayoritaria, había sido segregada.

---

<sup>38</sup> Tello A. (2004). *Aires nacionales en la música de América Latina como respuesta a la búsqueda de identidad*. Artículo publicado en Hueso Húmero 44, mayo. Pág. 7

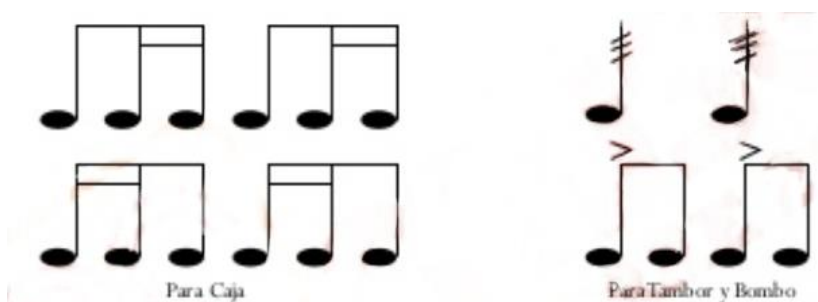
<sup>39</sup> Rosas, M. (2018). *Entre el modernismo y el indigenismo “la música de los incas y sus supervivencias”*. PDF-blog.visionarios.pe

### 4.3 Concierto Indio para violín y orquesta y su relación con la danza

Este concierto consta de cuatro movimientos (*Allegro festivo*, *Cantabile*, *In senso popolare* y *Danzante, assai agitato*) en los que el compositor plasma motivos de la música folklórica incaica y en particular de su lugar de nacimiento. Puno es una ciudad al sureste del Perú localizada en la región de la sierra de donde es originario el *huayno*, un baile típico de este país, particularmente de esta zona; además, escribe en uno de sus movimientos la indicación de tocar el violín a manera de charango, instrumento que se usa en la interpretación de la música popular andina..

El huayno tiene origen prehispánico; constituía el entretenimiento preferido de los indígenas en las grandes festividades imperiales. En el siglo XVII, dos famosos lingüistas, Ludovico Bertonio (autor de un diccionario de lengua aymara) y Diego Gonzáles Holguín (estudioso del léxico quechua), ya lo definían como una *danza o baile*, cuya característica era que se hacía de dos en dos personas, agarrados de las manos. Acerca del ritmo, generalmente el *huayno* se presenta en compás binario (2/4, 2/8), aunque en algunos casos hay excepciones y se encuentran compases ternarios.

Algunos patrones rítmicos característicos de casi todos los tipos de huayno, a los que se pueden añadir sus variantes, son:<sup>40</sup>



Ejemplo 34. Figuras rítmicas características del huayno.

<sup>40</sup> Ramallo, C. (2014). *Análisis musical y especificidades del huayno de carnaval*.

Una de las características más notorias en este concierto es el uso de la escala pentatónica que permanece en todos los movimientos. El escrito de Isabel Aretz *Musicas pentatónicas en sudamérica* describe cómo varios escritores se percataron del uso de esta escala en la música incaica, hablando de la región con la influencia de la cultura Inca, la sierra de Ecuador, Perú, Bolivia y norte de Chile.

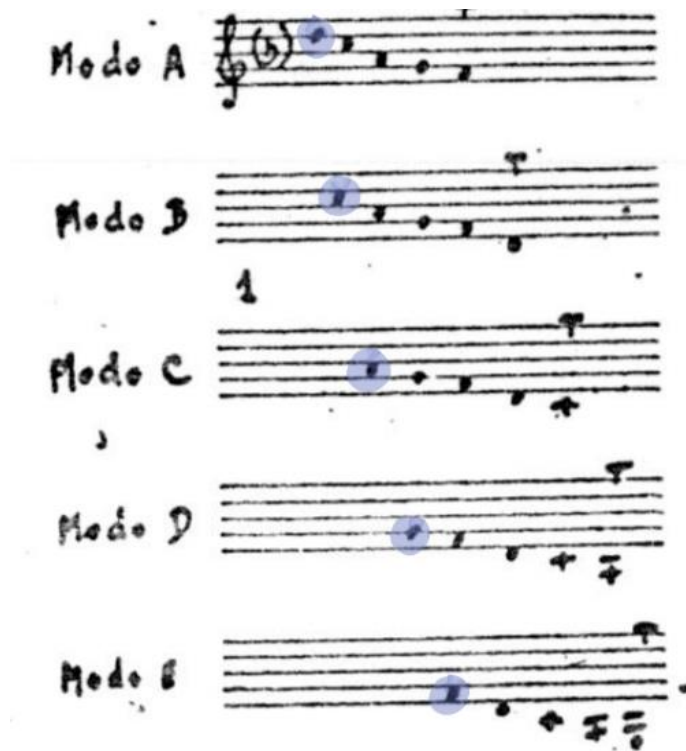
En los comentarios publicados en 1609 por el Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616), escritor e historiador de ascendencia hispano incaica, nacido en el Cusco, Perú, alude a la carencia de semitonos “...no supieron echar glosa con puntos disminuidos, todos eran enteros...” en esa época se llamaban puntos a los tonos. También el escritor francés Frédéric Lacroix, en 1843, escribió “...hay que agregar que los peruanos no conocían los semitonos...” y en 1897 el músico cusqueño José Castro escribe una monografía llamada *Sistema Pentatónico en la música Indígena Precolonial* donde descubre que “la música de los indios puede ejecutarse exclusivamente en las teclas negras del pianoforte”. Estas teclas concuerdan con la escala pentatónica y Castro llega a la conclusión de que esta gama se forma con las cinco primeras notas del círculo armónico de quintas.<sup>41</sup> A partir de este descubrimiento, diferentes estudiosos se preocuparon en ahondar en las características del sistema pentatónico de los incas. Entre muchos, destacó la pareja de investigadores franceses D' Harcourt que en ese entonces trabajaba en Perú y Ecuador. Ellos recolectaron y anotaron muchos cantos indígenas, luego los analizaron y así pudieron establecer los cinco modos de la escala pentatónica:

Estos modos los formaron tomando por base sucesivamente cada una de las cinco notas de la escala, la cual puede construirse sobre cualquiera de las notas del sistema temperado. Designaron a cada modo con una letra, de A hasta la E y escribieron las escalas de manera descendente para coincidir con una particularidad del canto indígena<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> Aretz, I. (1952). *Musicas pentatónicas en Sudamérica*

<sup>42</sup> *Ídem.*



Ejemplo 35. Escala pentatónica y sus cinco modos.

La música que recogieron los D'Hardcourt no fue aquella que se tocaba en las salas de concierto en Lima o el Cusco, sino una muy diferente, anónima y distinta que encontraron en sus viajes a través de los Andes. “Nosotros recogimos de nuestros viajes por el Perú una importante colección de cerca de doscientas melodías, la mayoría transcrita directamente de la boca de los indígenas, canciones y danzas, que nos permite echar una mirada general al folklore musical de la región andina...”<sup>43</sup>

<sup>43</sup> Rosas, M. (2018). *Entre el modernismo y el indigenismo “la música de los incas y sus supervivencias”*. PDF-blog.visionarios.pe

A continuación, menciono las piezas de la obra de Valcárcel que compuso con elementos de las danzas populares de la sierra del Perú y de la música andina.

- Suray Surita (estampas de ballet, que forman una selección de doce danzas inspiradas en el folklore peruano)
- Danza del hechicero
- Q'achampa
- Rituales y danzas
- Concierto Indio para violín y orquesta

## 4.4 Análisis de la obra.

**Allegro festivo.** El primer movimiento del concierto para violín comienza con una introducción de la orquesta en la tonalidad de do mayor; en el compás nueve entra el violín solo pero, en el homónimo (do menor). Valcárcel a lo largo del concierto escribe muchas figuras rítmicas tomadas de la música folklórica y esta introducción del tema es uno de esos momentos.

The image displays a page of a musical score for an orchestral introduction. The score is written for a full orchestra and a solo violin. The instruments listed on the left are Flute, Oboe, Clarinet in B $\flat$ , Bassoon, Horn in F 1, Horn in F 2, Trumpet in B $\flat$ , Timpani, Triangle, Cymbals, Solo Violin, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The music is in 2/4 time and D major. The score shows the first four measures of the introduction, with a key signature change to D minor at the end of the fourth measure. The music is marked 'ff' (fortissimo) throughout. The score is written for a full orchestra and a solo violin. The instruments listed on the left are Flute, Oboe, Clarinet in B $\flat$ , Bassoon, Horn in F 1, Horn in F 2, Trumpet in B $\flat$ , Timpani, Triangle, Cymbals, Solo Violin, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The music is in 2/4 time and D major. The score shows the first four measures of the introduction, with a key signature change to D minor at the end of the fourth measure. The music is marked 'ff' (fortissimo) throughout.

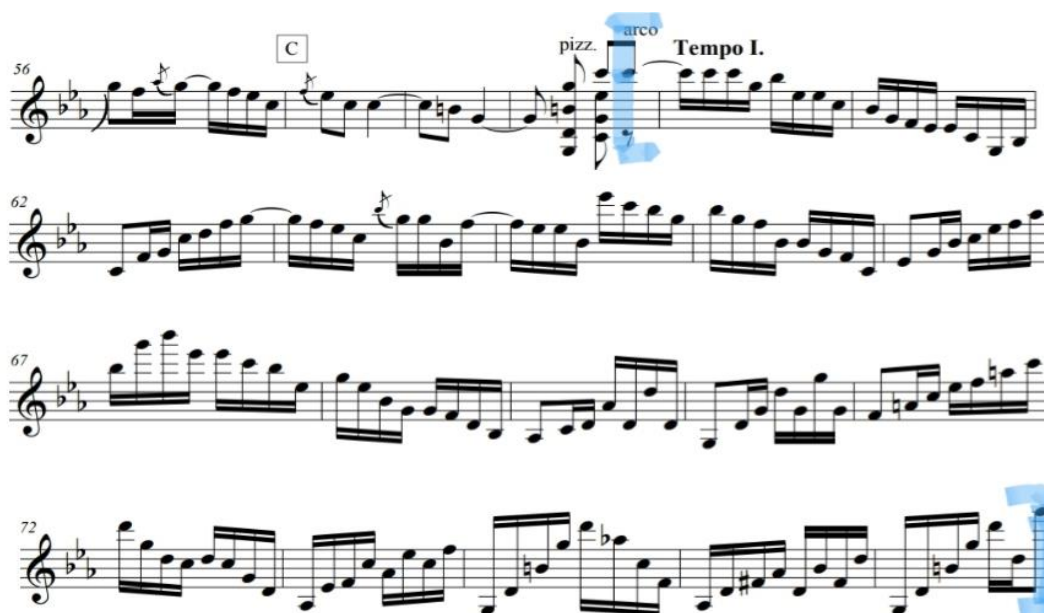
Ejemplo 36. *Introducción orquestal, compases uno a cuatro. Concierto Indio, primer movimiento, Theodoro Valcárcel:*

La primera parte de este movimiento está compuesto por tres frases con motivos distintos entre sí (la primera frase sería del compás 9 al compás 20).



Ejemplo 37. *Compases nueve al veinte. Concierto indio, primer movimiento. Theodoro Valcárcel*

La segunda frase incluye del compás 21 al 40 y la última frase de esta sección, de la anacrusa del compás 41 al 59. Seguido a esto, Valcárcel escribe un puente del compás 60 al 76 para unir la segunda parte, que comienza con una indicación de *Tempo I*:



Ejemplo 38. *Compases 60 a 76. Concierto Indio, primer movimiento. Theodoro Valcárcel*



Del compás 77 al 97, Valcárcel escribe la indicación de *Molto apasionato*, que hace énfasis en el afecto *muy apasionado* utilizando dobles cuerdas y retoma el tema inicial en la anacrusa del compás 98 hasta finalizar el movimiento.



Ejemplo 39. *Compases 77 a 84. Concierto Indio, primer movimiento. Theodoro Valcárcel*

**Cantabile.** El segundo movimiento está en la tonalidad de re menor y el compositor escribe la indicación de *tenero e cuesto* para guiar al intérprete en el afecto que él quería. Todo este movimiento está escrito en re menor sin realizar alguna modulación; pienso que tal vez es porque el compositor quería un estado de calma y era una forma de representarlo. En este movimiento la escala pentatónica es muy evidente.

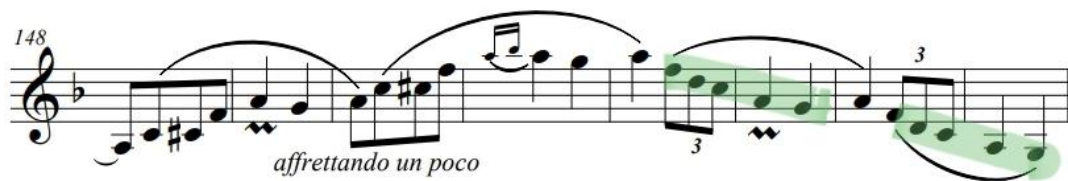


Ejemplo 40. *Compases uno a seis. Concierto Indio, segundo movimiento. Theodoro Valcárcel. Escala pentatónica Modo D.*

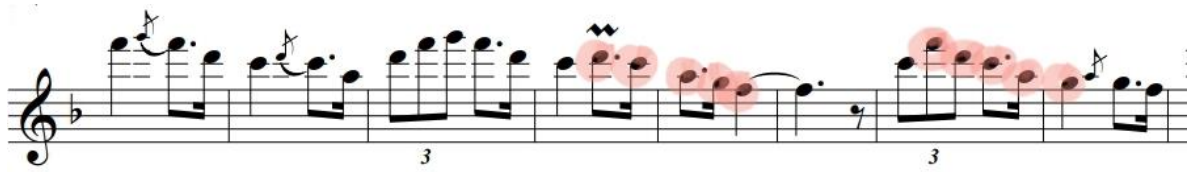
La primera parte del segundo movimiento está compuesta por dos frases importantes, del compás 121 al 134 se expone el tema principal y del compás 135 al 141 la siguiente frase, que se repite del compás 142 al 147 dos octavas abajo. A esta parte le sigue un puente (compases del 148-158) que une a las siguientes frases, que es una variación de la primera parte y termina esta sección en el compás 198.



Ejemplo 41. *Compases 131 al 134. Concierto Indio, segundo movimiento. Theodoro Valcárcel. Escala pentatónica en el Modo B.*



Ejemplo 42. *Compases 152 al 155. Concierto Indio, segundo movimiento. Theodoro Valcárcel. Escala pentatónica Modo E.*



Ejemplo 43. *Compases 159 a 166. Concierto Indio, segundo movimiento. Theodoro Valcárcel. Variación del tema una octava arriba. Escala pentatónica Modos A y E.*



Ejemplo 44. *Compases 199 a 204. Concierto Indio, segundo movimiento. Theodoro Valcárcel. Reexposición del tema una octava arriba.*

La recapitulación del tema principal aparece en el compás 199 una octava arriba. El movimiento termina con una nota larga en la tónica y que enfatiza el carácter con el que termina, con una indicación *largo* sobre los cuatro últimos compases.



Ejemplo 45. *Compás 215. Concierto Indio, segundo movimiento. Theodoro Valcárcel. Escala pentatónica Modo A.*

***In senso popolare.*** El tercer movimiento está en la tonalidad de mi menor y está dividido en cuatro partes: la primera sin indicación de carácter, un *allegretto*, un *allegro giocoso* y regresando al *Tempo I, in senso popolare* (en sentido popular). Comienza en compás ternario y a un tempo lento, con una pequeña introducción de la orquesta y seguido por la parte del violín solista con el tema principal (de carácter tranquilo y pastoril), en el compás 224 a 232.

**In senso popolare**

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It begins at measure 219. The woodwinds (B♭ Clarinet, Bassoon, Horns 1 & 2) and strings (Violins I & II, Viola, Violoncello, Contrabass) play a rhythmic accompaniment. The Flute and Oboe parts are mostly rests. The Triangle and Cymbals are used for rhythmic effects. The Violin I part features a melodic line starting in measure 224, marked with a forte (f) dynamic. The Violin II part also has a melodic line, marked with a forte (f) dynamic. The Viola, Violoncello, and Contrabass parts provide harmonic support with a mix of pizzicato and arco playing.

Ejemplo 46. *Compases uno al cuatro. Concerto Indio, tercer movimiento. Theodoro Valcárcel*



Ejemplo 47. *Compases cinco a trece. Concierto Indio, tercer movimiento. Theodoro Valcárcel. Violín solista con el tema principal*

En la anacrusa al compás 236 el tema vuelve a aparecer, pero ahora en dobles cuerdas, se termina esta sección con una pequeña *cadenza* del solista (que va del compás 246 al 251 y está escrita en la tonalidad de si mayor y mi menor). La segunda parte, el *allegretto*, está escrita en un compás de dos cuartos y tiene un carácter más alegre y juguetón. Esta sección se repite dos veces, del compás 252 al 267, e inmediatamente sigue el *allegro giocoso* que es una sección para la orquesta y hace alusión a las bandas de pueblo que tocan la música tradicional (en este caso de la sierra). Vuelve en la anacrusa al compás 282 al *Tempo I, in senso popolare*, ahora con el tema principal pero usando dobles cuerdas. El movimiento concluye con otra breve *cadenza* del compás 293 al 295.



Ejemplo 48. *Compases 252 a 257. Concierto Indio, tercer movimiento. Theodoro Valcárcel.*

**Danzante, *assai agitato*.** La primera parte del último movimiento comienza explosivamente con la orquesta en la tonalidad de la menor que modula a mi mayor, pero regresa a la menor en el compás 308 con el tema principal para terminar en el compás 332.

**Danzante, *assai agitato***

The image shows a page of a musical score for a full orchestra. The title is "Danzante, *assai agitato*". The score is for measures 296 to 300. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn I (In. I), Horn II (In. II), Trumpet (Tpt.), Percussion (imp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The music is in 2/4 time and marked 'f' (forte). The key signature has one sharp (F#). The score shows the beginning of the piece with various instrumental textures and dynamics.

Ejemplo 49. *Compases uno a cinco. Concierto Indio, cuarto movimiento. Theodoro Valcárcel*

Inicia ahora la segunda parte del movimiento con la indicación de *Sostenuto*, (*quasi largo*) escrita en cuatro octavos y en mi menor (esta es la primera vez que el compositor utiliza una modulación clara dentro del mismo movimiento); esta sección termina en el compás 352 con un acorde de si mayor.



Ejemplo 50. *Compases 353 y 354. Concierto Indio, cuarto movimiento. Theodoro Valcárcel*

Vuelve a aparecer el tema del inicio del movimiento, pero ahora una cuarta abajo y en la tonalidad de mi menor en el compás 353; termina esta sección en el compás 373 para iniciar la *cadenza* para violín en el compás 374 con el tema principal pero usando dobles cuerdas, escalas, arpeggios e, inclusive, en una parte de acordes escribe la indicación *como charango*, pidiendo que en esta sección el violín imite la sonoridad de este instrumento folklórico de la sierra.



Ejemplo 51. *Compases 405 y 406. Concierto Indio, cuarto movimiento. Theodoro Valcárcel*

Esta *cadenza* pasa por las tonalidades de la menor, mi menor, si bemol menor, fa menor, sol mayor y mi menor.

La orquesta vuelve en el compás 430 con el final de la cadencia y de esta sección con un tema muy vivaz, escrito en seis octavos. Termina en el compás 434 con dos últimos compases

en lento, dando la falsa sensación de final, pero sin esperar mucho, la sección *agitato* (seis compases) conecta la última sección, con la indicación de *amoroso* retomando y mezclando motivos de los movimientos pasados. La *coda* comienza en el compás 456, está escrita en compás de dos cuartos y hace uso de dobles cuerdas en el violín. El concierto concluye en el compás 469 con una nota larga en la, seguida de un acorde de toda la orquesta en la menor, el relativo menor de la tonalidad con la que inicia el concierto.

455 *Andante*

460

466 *rall. molto*

Ejemplo 52. *Compases 456 a 469. Concierto Indio, cuarto movimiento. Theodoro Valcárcel*



## 5. Conclusiones

Este trabajo fue una oportunidad para escoger mi repertorio y relacionar las obras que elegí con la danza, un tema que siempre ha llamado mi atención. Me interesó explorar la manera en que la danza y la música han ido siempre de la mano desde el origen de la humanidad y se han transformado con el paso del tiempo, desde danzas ceremoniales (dónde dichos rituales buscan y tienen un propósito) a danzas populares (bailes pertenecientes a una región, con características únicas y mucha historia y cultura) hasta la danza presente en la música de concierto como la conocemos hoy en día, como manifestación artística. Además, al investigar sobre cada obra fue muy interesante conocer la obra completa de cada compositor y su relación e interés en la danza. En el caso de la obra de Bach, encontramos la influencia que tuvo la música francesa en sus danzas; en la obra de Bernal Jiménez, vemos el impacto de la danza popular michoacana y en general de la música popular mexicana; y en la obra de Valcárcel, el uso de la música popular de Los Andes.

Con frecuencia no conocemos el contexto histórico-cultural de las obras que interpretamos y mucho menos sabemos si estas obras contienen danzas o si el compositor usó alguna melodía popular para desarrollar algún movimiento de su conjunto musical, tampoco sabemos si el compositor basó completamente alguna de sus obras en danzas provenientes de su lugar de origen o del lugar donde creció, ya sea por nostalgia, identidad, o solo como un recurso de inspiración.

Es indispensable investigar acerca de cualquier obra antes de comenzar a abordarla musicalmente. Personalmente en este trabajo fue muy importante buscar cada una de las danzas en las que pudieron estar inspiradas las obras que escogí interpretar, para así poderlas tocar en el estilo adecuado. Creo que, en nuestra etapa de formación musical dentro de la escuela, es muy común tocar obras de compositores del periodo Romántico bastante conocidos, incluso, que todos los alumnos de la misma cátedra o nivel pasemos por el mismo repertorio, todo esto, tal vez enfocado a la mejoría de la técnica. Al pasar por este proceso o plan de trabajo creo que perdemos la oportunidad de abordar de manera extensa alguna obra

desconocida, o tal vez nos falta el interés por buscar nuevas obras y hacer todo el trabajo de investigación necesario para lograr una interpretación lo más apegada a la idea original del compositor.

A través de este recital y éste trabajo quisiera generar el interés por las tradiciones y cultura de nuestro país y el de otras naciones, quisiera causar curiosidad por los nuevos compositores mexicanos y extranjeros, así como por los compositores del pasado. También me gustaría invitar a los instrumentistas a buscar las obras que ya han sido escritas, pero son desconocidas o han quedado olvidadas, e interpretarlas y darlas a conocer.

## **Bibliografía**

### Libros:

Aretz, I. (1952). *Musicas pentatónicas en Sudamérica*.

Campos, R. (1928). *El folklore y la música mexicana*. Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública México.

Dalcroze, É. (1965). *El ritmo, la música y la educación*. Edición Foetish, Suiza.

Eidam, K. (1999). *La verdadera vida de J.S Bach*.

Elías, L., Mireles, M. (2019). *La danza y la revolución mexicana*.

Ferreiro, C. E. *La gran enciclopedia de la música*. Glosarios de música de Cimiterio privado.

Forkel, J. (1950). *Juan Sebastián Bach*.

Gómez Rivas, A. (2013). *La canción Mexicana: sonido, poética e identidad*.

Grove Dictionary of Music and Musicians. Pág. 292

Jacques, J. R. (2008). *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. Fondo de Cultura Económica, México.

Kolneder, W. (1996). *Guía de Bach*. Pág. 290

Lester, J. (1999). *Bach's works for solo violin*. Pág. 87 y 88.

Little M. (1975). *Dance of Louis XIV and XV. Early music*.

Little M., Jenne N. (2009). *Dance and the Music of J.S.Bach*. pág.92

Mielost, C. (2012). *Grandes compositores: La vida de Johann Sebastian Bach, "El viejo peluca"*. [Blog]

Miranda, R. y Tello, A. (2013). *La música en los siglos XIX y XX, El Patrimonio Histórico y Cultural de México*.

*New Grove Dictionary of music and musicians*

N. Harnoncourt. (2006). *La música como discurso sonoro, hacia una nueva comprensión de la música*. Traducción de Juan Luis Milán. Pág. 303 y 304

Pérez, G. (1992). *Historia de la música y sus compositores*.

Picún O., Carredano C. (2010). *El nacionalismo musical mexicano, una lectura desde los sonidos y los silencios*. Artículo publicado en *El Arte en tiempos de cambio 1810-1910-2010*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2012.

Ramallo, C. (2014). *Análisis musical y especificidades del huayño de carnaval*.

Tello A. (2004). *Aires nacionales en la música de América Latina como respuesta a la búsqueda de identidad*. Artículo publicado en Hueso Húmero 44, mayo, páginas 212-239.

Tur, C. *El nacionalismo hispanista en la cultura peruana 1920-1950, Hispanismo e indigenismo en la cultura peruana*.

#### Recursos electrónicos:

Blog EcuRed Miguel Bernal Jiménez

[https://www.ecured.cu/Miguel\\_Bernal\\_Jim%C3%A9nez](https://www.ecured.cu/Miguel_Bernal_Jim%C3%A9nez)

Blog EcuRed. Danza popular.  
[https://www.ecured.cu/Danza\\_Popular](https://www.ecured.cu/Danza_Popular)

PDF - Aires nacionales en la música  
<http://www.comunidadandina.org/bda/hh44/20AIRES%20NACIONALES%20EN%20LA%20M%C3%9ASICA.pdf>

PDF - *Entre el modernismo y el indigenismo “la música de los incas y sus supervivencias”*.  
Artículo publicado por Rosas, M. (2018). En: [blog.visionarios.pe]

Sitio web *Ritmo, danza y música* - Proyecto de investigación <Concepto del ritmo en el arte de la danza>

Sitio web BIBLIODANZA. Estébanez, A. *La danza de los primitivos*.  
<http://www.ciudadeladanza.com/bibliodanza/historia-de-ballet/la-danza-de-los-primitivos.html>

Sitio web oficial *Sociedad de Autores y Compositores de México*. Miguel Bernal Jiménez.  
[sacm.org.mx](http://sacm.org.mx).

Sitio web ALL MUSIC. <https://www.allmusic.com/artist/henryk-wieniawski-mn0001505198/biography>

Sitio web PUNO *cultura y desarrollo*.  
<http://punoculturaydesarrollo.blogspot.com/2010/06/theodoro-valcarcel-siempre-presente.html?m=1>

Sitio web FILARMONIA *La radio cultural del Perú*.  
<http://www.filarmonia.org/page/Theodoro-Valcarcel.aspx>

Sitio web PUNO MÁGICO  
<https://www.punomagico.com/personaje%20musico%20Teodoro%20Valcarcel%20Caballero.htm>

## Programa de mano

### **Sonata en sol menor para violín solo – BWV 1001**

Johann Sebastian Bach

(1685-1750)

*Adagio*

15'38''

*Fuga: Allegro*

*Siciliana*

*Presto*

### **Concierto Indio para violín y orquesta**

Theodoro Valcárcel

(1896-1942)

*Allegro Festivo*

20'00''

*Cantabile*

*In senso popolare*

*Danzante, assai agitato*

### **Cuarteto Virreinal Op. 16**

Miguel Bernal Jiménez

(1910-1956)

*A la víbora, víbora de la mar*

18'26''

*Zarabanda con variaciones*

*Minué*

*Finale: Mosso e spligiato*

Duración total del programa: 55'04''

### **Sonata en sol menor para violín solo de Johann Sebastian Bach.**

Johann Sebastian Bach (1685-1750) nació en Eisenach el 21 de marzo de 1685, proveniente de una ilustre familia de músicos vinculada durante seis generaciones al cultivo de este arte. Bach, además de ser diestro en la composición y la enseñanza musical, tocaba el violín, la viola, el clavecín y el órgano.

Desde muy joven, Johann había recibido sus primeras lecciones de violín de parte de su padre, Johann Ambrosius (1645-1695); mientras que las de teoría musical, composición y órgano estuvieron a cargo de su hermano, Johann Christopher (1642-1703). Sin embargo, su gran interés por el conocimiento de la música lo llevó a estudiar de manera profunda e independiente la obra de sus antecesores, entre los que se encontraban Frescobaldi (1583-1643), Reincken (1643-1722), Böhm (1661-1733) y Buxtehude (1637-1707), así como la de sus contemporáneos Marcello (1686-1739), Vivaldi (1678-1741), Couperin (1668-1733) y Händel (1685-1759).

Bach empezó a componer la sonata en sol menor para violín solo alrededor de 1703 en Weimar, terminando la colección completa, de sonatas y partitas, en 1720 siendo maestro de capilla en Köthen. Posteriormente el conjunto completo se publicó en 1802. Lo más probable es que él se haya inspirado en las partitas para violín solo de Johann Paul von Westhoff, contemporáneo que conoció al trabajar juntos en Weimar (la colección de Westhoff había sido publicada años atrás, en 1682 y 1696).

### **Cuarteto Virreinal para cuerdas de Bernal Jiménez.**

José Ignacio Miguel Julián Bernal Jiménez nació el 16 de febrero de 1910 en Morelia, Michoacán. Comenzó su carrera musical a la edad de siete años como miembro del coro del Orfeón Pío X, siendo estudiante del Colegio de Infantes de la Catedral de su ciudad natal.

En 1928 es admitido en el Instituto Pontificio de Música Sacra de Roma, Italia, en donde estudia órgano, contrapunto, fuga, musicología paleográfica, composición, instrumentación, armonía y canto gregoriano.

La obra de Miguel Bernal Jiménez es definida como nacionalista, ideología que, conjugada con su educación religiosa y catolicismo, lo lleva a encabezar el movimiento conocido como nacionalismo sacro. Su estilo musical es considerado ecléctico; su música sintetiza lo mexicano y expone elementos de su realidad.

Su catálogo comprende más de 250 creaciones de música sacra y profana, dramas sinfónicos, obra teatral, sonatas, sinfonías misas, motetes, himnos y villancicos.

En 1937 Bernal Jiménez compuso su primera obra trascendente, el Cuarteto Colonial (nombrada años más tarde Cuarteto Virreinal) para cuerdas, que dedicó a dos buenos amigos, al maestro D. Manuel M. Ponce y a su esposa.

En esta obra el compositor toma extractos de dos canciones populares mexicanas y los incluye en el primer y segundo movimiento. Utiliza los temas Naranja dulce y A la víbora de la mar, tema cantado alrededor de toda América Latina. Es importante mencionar que este último, además de ser una canción popular, es un juego dancístico. En el segundo y tercer movimiento Bernal utiliza dos danzas cortesananas, mientras que en el cuarto posiblemente hace uso de la danza popular guerrerense *Pica, pica el perico*.

### **Concierto Indio para violín y orquesta de Theodoro Valcárcel.**

Theodoro Valcárcel Caballero nació el 23 de octubre de 1896 en Puno, Perú, una ciudad fundada a las orillas del lago Titicaca. Fue hijo de Theodoro Valcárcel y de Asunción Caballero. Después de concluir su educación primaria en el Colegio Nacional San Carlos de su ciudad natal, se trasladó a la ciudad de Arequipa, donde inició sus estudios de música y piano con Luis Duncker Lavalle, quien a su vez es uno de los compositores más importantes dentro del romanticismo peruano.

En 1914 continuaría sus estudios musicales en Milán, Italia, donde cursó estudios con Appiani y con Schieppatti. En 1916 se mudó a Barcelona para seguir estudiando, aquí recibió clases de Felipe Pedrell, importante figura de la musicología moderna española y precursor del nacionalismo español.

Sus obras más destacadas, teniendo presente que dejó inéditas más de cuarenta y cuatro obras, son: Suite incaica (1929), Cuatro canciones incaicas (voz y piano, 1930), Estampas de la cordillera (piano, 1932), Suray Surita (ballet, 1939); En las ruinas del templo del Sol (1940), Concierto Indio para violín y orquesta (1940) y Cuatro danzas (Danza de la flecha, danza de la cosecha, danza de la honda y danza de las flores, 1941). También, como parte de su trabajo orquestal, compuso: Reflejo en la cumbre, Ritual de los jóvenes honderos, Los balseros, Ayarache para cuerdas y Cachampa.

Este concierto consta de cuatro movimientos (Allegro festivo, Cantabile, In senso popolare y Danzante, assai agitato) en los que el compositor plasma motivos de la música folklórica incaica y en particular, de su lugar de nacimiento. Puno es una ciudad al sureste del Perú localizada en la región de la sierra de donde es originario el huayno, un baile típico de este país, particularmente de esta zona; además, escribe en uno de sus movimientos la indicación de tocar el violín a manera de charango, instrumento que se usa en la interpretación de la música popular andina.