



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

**OBRAS DE JOHANN SEBASTIAN BACH, ANTONÍN DVOŘÁK,
PABLO DE SARASATE, SIMÓN TAPIA COLMAN**

**PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN MÚSICA INSTRUMENTISTA-VIOLÍN**

**QUE PRESENTA:
ROSA YANINA MONCAYO KINNEY**

**ASESOR DEL TRABAJO ESCRITO:
DR. ANTONIO BENIGNO FELIPE CORONA ALCALDE**

**ASESORA DEL RECITAL PÚBLICO:
MTRA. PANAGIOTA ZAGOORA**



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

En este ciclo que se cierra, faltan palabras para agradecer por todo lo aprendido, compartido, vivido, que me ha llevado a concluir con éxito mi carrera profesional. Gracias a mis amados y admirables padres por brindarme una vida llena de enseñanzas, valores, conocimientos, y por inculcarme desde temprana edad el amor a la música; por su apoyo y amor incondicional. A mi mamá por su dedicación, acompañándome en este largo camino, por cuidarme y motivarme a seguir adelante; a mi papá por impulsarme constantemente a avanzar y ser tenaz. A toda mi familia en Celaya y Toluca que han seguido mi evolución y me han brindado su cariño y apoyo. A mis amigos de la FaM, con quienes he compartido tantos momentos y son parte de mi vida: Juanita, Jonathan, Miguel Patiño, Angelli, Paulo, Ulises, quienes estuvieron a mi lado en esta travesía, a mis compañeros, y también a los que desde hace años nos une la amistad.

A todos los maestros que han dejado una huella en mí por sus enseñanzas y su cariño: Yuriko Kuronuma, Yoko Suzuki, Eduardo Espinosa, Konstantin Saksonskyi, y a mi querida maestra Panagiota Zagoura, por su instrucción, guiándome con esmero hacia la búsqueda de mi mejor versión como violinista. A mi estimado asesor, el Dr. Antonio Corona, quien me dio un panorama único sobre la apreciación musical y ha sido pilar para la culminación de mis estudios. A mis sinodales, el Maestro Francisco Calderón, la Maestra Viktoria Horti y el Maestro Francisco Viesca, por su compromiso, comprensión, y haber sido parte de mi formación musical. Al maestro David de la Paz Domínguez, quien mostró su apoyo y asesoría en el análisis musical de este trabajo, y al Maestro Víctor Flores por recordarme siempre el significado de la música. A todos mis maestros de la carrera, cuyas enseñanzas están presentes en este trabajo, pues sembraron en mí una semilla que permanece y me ha forjado como profesional: Jorge Casanova, Nadchieli Crespo, Savarthasiddh Uribe, Gabriela Villa Walls, Sonia Rangel, Salvador Rodríguez, Guadalupe Caro Cocotle, Carmina Ruiz y Georgina Martínez. A la Maestra María Teresa Frenk mi agradecimiento por su atención y disposición, por contribuir a la formación de programas como el de fisioterapia, que fue de gran beneficio para mí. Y al Maestro Fernando Carmona por acompañarme en el piano durante estos años de estudio.

Expreso mi gran agradecimiento a mis médicos: el Dr. Enrique Mentado, el Dr. Carlos Olguín, la Dra. Marbella y el Dr. Iván; así como a mis fisioterapeutas: Sandra Romo, Cristina Buitrón, Emma Márquez, y a mi tía Amparo Moncayo, quienes dedicaron su tiempo para ayudarme, y darme la seguridad y confianza en mi recuperación. Y a mis entrenadores de natación: Javier, Felipe y Arturo, quienes han sido claves para mi fortalecimiento.

A todos aquellos que han contribuido a fomentar mi amor por la música y me han motivado a continuar, al Maestro Jorge Córdoba Valencia, al Maestro Mario Iván Martínez, quien me dio la oportunidad de vivir el sueño de la realización musical desde joven. A mi tío Jorge Delfín, por presenciar mi evolución artística con entusiasmo. A Ismael por su apoyo y solidaridad hacia mí y mi familia en diversos momentos. A mis maravillosos alumnetos que me enorgullecen y me han enriquecido como músico, confirmándome mi convicción y amor por la enseñanza. A los que ya no están, pero cuyo recuerdo mantengo siempre conmigo, a mis abuelitas y abuelitos: Marinita, Rosita, Alci y Papi (quien también amaba la música), y a mi tía Mary. Y por supuesto a Dios, por permitirme vencer los obstáculos y hacer de la música mi vida.

Finalmente es un gran honor y orgullo convertirme en violinista profesional de la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México, agradezco haber podido estudiar en tan magna institución. Hasta estos momentos, siguen presentándose experiencias de vida que nos brindan la oportunidad de ser mejores músicos y personas, hay que aprovecharlas y siempre conservar la esencia de lo que somos.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	i
ÍNDICE	iii
PROGRAMA DEL RECITAL PÚBLICO	v
INTRODUCCIÓN	vi
CAPÍTULO 1. Johann Sebastian Bach: Sonata para violín solo en Sol menor, BWV 1001, No. 1: Siciliana y Presto	1
1.1 Bach, un músico completo	1
1.1.1 Estilo Musical	
1.2 Contexto histórico, religioso y musical	5
1.2.1 Las obras para violín solo	
1.3 Sonata No. 1 para violín solo: Siciliana y Presto	10
1.3.1 Análisis Musical	
1.4 Interpretación	19
CAPÍTULO 2. Antonín Dvořák: Concierto para violín en La menor, Op. 53, primer movimiento	24
2.1 Dvořák, un músico leal	24
2.2 Contexto histórico socio-musical	29
2.2.1 Estilo de composición	
2.3 Concierto para violín y orquesta en La menor, primer movimiento	36
2.3.1 Análisis Musical	
2.4 Interpretación	47

CAPÍTULO 3. Pablo de Sarasate: Danzas españolas Op. 26, No. 7: Vito y No. 8: Habanera	50
3.1 Sarasate, el violinista español.....	50
3.2 Contexto histórico, político y social.	54
3.3 Danzas españolas Op. 26.....	59
3.3.1 Danza española No. 7: Vito	
3.3.2 Danza española No. 8: Habanera	
3.4 Interpretación	77
CAPÍTULO 4. Simón Tapia Colman: Sonata para violín y piano “El Afilador” ..	80
4.1 Tapia Colman, un violinista español-mexicano.....	80
4.2 Contexto histórico, político y musical.....	83
4.2.1 Estilo compositonal	
4.3 Sonata “El Afilador” para violín y piano.....	91
4.3.1 Análisis Musical	
4.4 Interpretación	107
CONCLUSIONES	110
ANEXOS.....	113
BIBLIOGRAFÍA	137

PROGRAMA DEL RECITAL PÚBLICO

**Sonata para violín solo
en Sol menor, BWV 1001, No. 1**
III. Siciliana
IV. Presto

Johann Sebastian Bach
(1685-1750)
08' 11''

Sonata para violín y piano “El Afilador”
Poco recitativo, andante mosso
Largo
Vivo

Simón Tapia Colman
(1906-1993)
14' 17''

INTERMEDIO

**Concierto para violín y orquesta
en La menor, Op. 53**
I. Allegro ma non troppo

Antonín Dvořák
(1841-1904)
12' 10''

**Danza española para violín y piano
No. 7, Vito Op. 26 No. 1**

Pablo de Sarasate
(1844-1908)
07' 11''

**Danza española para violín y piano
No. 8, Habanera Op. 26 No. 2**

Pablo de Sarasate
(1844-1908)
05' 07''

Duración total del programa: 46' 56''

Rosa Yanina Moncayo Kinney, violín
Mtro. Fernando Carmona, piano

Asesora del recital público: Mtra. Panagiota Zagoura
Asesor del trabajo escrito: Dr. Antonio Benigno Felipe Corona Alcalde

Ciudad de México, 2021

INTRODUCCIÓN

La música es un medio de expresión y transmisión de ideas, pensamientos y emociones a través de los sonidos. Es un arte capaz de comunicar y llegar al alma de quienes la escuchan, debido a que representa una visión de todo lo que existe, de lo que nos rodea, de lo que somos. Nos brinda la oportunidad de abrir nuestros sentidos, desarrollar nuestra mente, potencializar nuestras habilidades; en pocas palabras, enriquecer nuestra vida. Y es el intérprete figura clave para dar vida a la música, comunicando por medio de su instrumento lo que el autor plasmó en su obra.

Al formarse como instrumentista, el estudio de las obras a interpretar requiere de diversos conocimientos además del desarrollo de habilidades propias del instrumento, que en este caso es el violín. Se debe analizar todo lo que influyó al autor para en ese momento haber escrito una obra maestra, como el contexto histórico, social, político, económico y cultural. Y por supuesto al compositor mismo en los aspectos relevantes de su vida, como estudios, trayectoria, preparación musical-artística, situación personal y familiar, relacionándolos con la sociedad en la que se desarrolló e influyó en su pensar y sentir.

Se ha realizado un análisis integral con la intención de acercarse a la idea musical que el compositor deseaba transmitir por medio de su obra. Se consultaron diversas fuentes con la finalidad de obtener la mayor información posible y recopilar datos relevantes e interesantes que presenten una visión más enfocada a la obra y al violín, pues coincide que todos los compositores de este repertorio sabían tocar dicho instrumento. Por lo tanto, son obras de gran nivel técnico e interpretativo que requieren de un estudio completo para poder realizar una interpretación de calidad, que muestre la habilidad técnica propia del instrumentista y también logre trascender hacia la transmisión de las ideas musicales.

El proceso de investigación puede en algunas ocasiones estar limitado por la falta de documentos específicos o de recursos para su obtención. Sin embargo, se puede obtener información de manera intrínseca, de la partitura o de la música misma, sobre el estilo, carácter y hasta las emociones del compositor. Además, después de realizar la búsqueda de información en diferentes fuentes, sean limitadas o variadas, se debe proseguir con un trabajo introspectivo de lo que se entiende de manera personal sobre

las obras. Es la parte en la que el músico finalmente toma la obra en sus manos y realiza su propia interpretación, respetando la idea original del compositor pero dándole identidad y autenticidad, pues cada intérprete tiene su estilo único, su propia voz. Y entonces aquello que el músico ha comprendido, interiorizado y hecho suyo ahora debe transmitirlo al mundo.

Se interpretan para estas notas al programa los dos últimos movimientos de la *Sonata no. 1 para violín solo: Siciliana y Presto* de Johann Sebastian Bach, el 1er movimiento del *Concierto para violín y orquesta* de Antonín Dvořák, obras completas como las dos *Danzas Españolas op. 26: Vito y Habanera* de Pablo de Sarasate y la *Sonata "El Afilador" para violín y piano* de Simón Tapia Colman, que es una obra grande, con varios contrastes y pertenece al repertorio de música mexicana.

Se ha procurado seguir una estructura similar en cada capítulo, que corresponde a cada compositor. Sin embargo, el contenido a veces varía debido a la cantidad de fuentes obtenidas y a las posibilidades que se tenían para la consulta de las mismas. Se presenta un análisis completo, que proporciona una idea de la estructura y contenido musical de cada obra. Se hizo lo posible por plasmar lo más importante del contexto en el que se desarrolló cada compositor, y que estuviera relacionado directamente con la obra. Respecto al apartado de interpretación, en algunos casos se pudieron obtener datos de fuentes especializadas que proporcionaron información valiosa y estudiada; por otro lado, en las que no fue posible encontrar más datos se hizo una propuesta de construcción de la interpretación, de cómo se puede llegar a la idea musical y transmitirla, haciendo uso de la experiencia propia en el estudio del repertorio y de la tecnología con que se cuenta hoy en día, como las grabaciones y videos.

El propósito de esta investigación es que por medio del análisis y la explicación de las obras se contribuya a la interpretación y disfrute de las mismas, pues como se ha mencionado, la función de la música es conmover y conectar las almas humanas a través de los sonidos. Debe transmitirse como un lenguaje universal que llegue a todos y contribuya para cambios positivos en beneficio de la humanidad, creando armonía en el mundo. La música como un todo.

CAPÍTULO 1. Johann Sebastian Bach: Sonata para violín solo en Sol menor, BWV 1001, No. 1: Siciliana y Presto

Se ha escrito mucho, afortunadamente, sobre el maestro Johann Sebastian Bach, quien ha sido considerado como uno de los más grandes compositores de la historia de la música. Y es en este momento en el que se debe definir qué es lo que se desea decir, de manera que sirva para el enriquecimiento de quienes leen el texto y escuchan estas obras. La intención es brindar por medio de este escrito datos valiosos, que aunque se han establecido en diversos textos, se presentan aquí con una estructura que ayude a entender la relación compositor-obra-intérprete. Se desea resaltar la habilidad violinística de Bach, pues es precisamente en estas obras para violín solo que es apreciable el dominio que tenía del instrumento. Son obras de gran dificultad tanto técnica como interpretativamente, en las que por medio de las cuatro cuerdas del violín, suena una hermosa y magistral polifonía.

1.1 Bach, un músico completo

Johann Sebastian Bach, compositor alemán nacido en Eisenach el 21 de marzo de 1685, perteneció a una gran familia de exitosos músicos, cuya larga y destacada trayectoria duró más de dos siglos, constituyendo un ejemplo excepcional incluso entre sus contemporáneos. Hasta donde se sabe la familia Bach pudo haberse originado en Wechmar, un pequeño pueblo entre Gotha y Arnstadt en Thuringia, la tierra de donde proviene Lutero.¹

El padre de Bach fue un músico al servicio del Consejo de Eisenach, quien enseñó a Johann a tocar el violín, así como las tradiciones familiares establecidas y la importancia musical de la región. Cuando Bach tenía diez años su padre falleció, por lo que fue llevado a vivir con su hermano mayor Johann Christoph, organista de Ohrdruf (al sur de Gotha). Sin embargo a los pocos años, debido a la situación económica familiar, decidió subvenir sus propias necesidades y entró al internado del liceo de Lünenburg, donde cursó diversas materias como luteranismo ortodoxo, aritmética, latín, griego, retórica, y poesía; y para 1703 fue contratado como músico de la corte menor de

¹ Hans T. David y Arthur Mendel (eds), *The Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents* (Nueva York: W.W. Norton & Company, 1966), 21-22.

Weimar.² Después ocupó el cargo de organista en Arnstadt en 1704 y en Mühlhausen en 1707, donde se casó con su prima Maria Barbara Bach. Un año más tarde dejó Mühlhausen y se dirigió nuevamente a Weimar, donde desempeñó las funciones de organista de la corte y “Concertmeister” (segundo director de orquesta). En 1717 quedó vacante el puesto de “Capellmeister” en Weimar pero se le otorgó al hijo del músico que tenía ese cargo antes, por lo que Bach decidió marcharse hacia Köthen donde el príncipe Leopold le ofreció un puesto análogo en su corte.³ Ahí permaneció de 1717 a 1723 y fue en este periodo cuando compuso mucha de su música instrumental, incluyendo las *Seis Sonatas y Partitas para violín solo* (1720).⁴

En 1720 al regresar de un viaje emprendido con el príncipe, enfrentó la triste pérdida de su esposa Maria Barbara. Sin embargo varios meses después, en 1721, Bach volvió a casarse ahora con Anna Magdalena, quien era cantante y tenía un salario equivalente a la mitad del que Bach recibía en la corte. Una semana después de su casamiento, el príncipe Leopold desposó a su prima Friederica Henrietta, hija del príncipe Carl-Friedrich de Anhalt-Bernberg, quien carecía por completo de interés y sensibilidad musicales.⁵ Esto contribuyó a que Bach concluyera su trabajo en Köthen, y con la muerte de Kuhnau en 1722, se fue a Leipzig donde desempeñó el puesto de “Thomascantor” (maestro de capilla) durante veintisiete años, a partir del 31 de mayo de 1723. Dicho maestrazgo era uno de los más importantes en el ámbito luterano y había sido ocupado por grandes músicos alemanes del siglo diecisiete como Schein y Rosenmüller. En un principio se consideró a Telemann o Graupner para el puesto,⁶ y de hecho Bach dudó varios meses en presentarse como candidato, debido a que el “Thomascantor” era un profesor que apenas ocupaba el cuarto lugar en la escuela de Santo Tomás.⁷ Fue en Leipzig donde compuso sus Pasiones, una serie de cantatas y su Gran Misa en Si menor (1733) para el servicio de la iglesia. Realizó revisiones de su música instrumental, como los antiguos corales de órgano (probablemente después de terminar la Parte III del *Clavier-Ubung*), y algunas piezas compuestas en Weimar. Se destacó la composición de su “Aria con variaciones” o “Variaciones Goldberg” (1741),

² Walther Emery y Christoph Wolff, “Bach, §III: (7) Johann Sebastian Bach, §2:Lünenburg”, en *The New Grove .Dictionary of Music and Musicians*, segunda edición, editado por Stanley Sadie, vol. 2 (Londres: Macmillan Publishers Limited, 2001), 311-312.

³ Albert Schweitzer, *J.S. Bach. El Músico – Poeta*, trad. Jorge D’ Urbano (Buenos Aires: Ricordi, 2000), 87-88.

⁴ *Ibidem*, op. cit., 231.

⁵ Tim Dowley, *Bach* (Barcelona: Ediciones Robinbook, 2001), 86-90.

⁶ David & Mendel, op. cit., 23.

⁷ Schweitzer, op. cit., 88.

así como “El Arte de la Fuga”.⁸ En 1747 fue invitado a la corte de Federico el Grande en Berlín, donde el hijo del compositor Carl Philipp Emmanuel, tenía el puesto de clavecinista. Bach probó todos los pianofortes Silbermann y los órganos en Postdam, improvisando sobre temas escogidos por el rey, y al regresar a Leipzig trabajó en el tema que le había dado, dedicándosela bajo el título de “Ofrenda Musical”. La salud de Bach empezó a deteriorarse, perdiendo incluso la vista, y tristemente el 28 de Julio de 1750 la vida de este gran compositor llegó a su fin.⁹

Sobre su vida personal, se dice que fue un buen ciudadano y tan pronto obtuvo una posición adecuada se casó. En total tuvo veinte hijos, de los que sobrevivieron nueve, algunos de los cuales fueron excepcionales músicos como Wilhelm Friedemann y Carl Philipp Emmanuel, hijos de Maria Barbara; así como Johann Christoph Friedrich y Johann Christian, hijos de Anna Magdalena. Respecto a su personalidad, Hans T. David señala que la información es escasa pero parece ser que su sentido del humor era más enérgico que sutil. Sobreviven muy pocas cartas personales y la mayor parte de su correspondencia consiste en reportes de órganos, recordatorios y protestas hacia alguna autoridad. Su pequeño conjunto de expresiones literarias incluye uno o dos poemas, así como las dedicatorias y títulos de varias obras. Pero para la expresión de sus emociones, Bach no necesitaba de palabras, pues estaban indudablemente orientadas hacia la religión y a su servicio a través de la música.¹⁰

1.1.1 Estilo musical

Bach era un compositor típicamente barroco al no considerar fundamentales las diferencias de estilo entre música sacra y profana, ni entre composición vocal e instrumental. Le gustaba experimentar con los elementos más variados, y aplicó fórmulas del estilo para teclado a la música escrita para cuerda, y la técnica del violín a las composiciones para teclado. “Los elementos del concierto italiano se encuentran en

⁸ Christoph Wolff, “Bach, §III: (7) Johann Sebastian Bach, §9: Leipzig, 1739-50”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 2, 326-327.

⁹ F. G. Edwards, “Bach, Johann Sebastian,” en *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, segunda edición, editado por J. A. Fuller Maitland, 5 vols, vol. 1 (Nueva York-Londres: Macmillan, 1904-1910), 151, disponible en web: https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/da/IMSLP96322-PMLP192599-A_Dictionary_of_music_and_musicians_v1_1879_UM.pdf

¹⁰ David & Mendel, *op.cit.*, 23-24.

casi todos los géneros de su música, incluida la cantata.”¹¹ Adaptaba y perfeccionaba composiciones suyas o de otros autores, transformando obras orquestales en composiciones para teclado, música instrumental en vocal, y profana en sacra. Conservaba algo de la concepción medieval de que la música era todo un indiviso.

Bach creó una inmensa variedad de formas arquitectónicas. Ninguna de sus invenciones, fugas o cantatas tienen exactamente la misma construcción, pero se preocupaba por una estructura simétrica edificada alrededor de un centro, con secciones emparejadas a cada lado. En su versión más simple se representa por la forma da capo *a b a*, aunque también hay estructuras más complejas. Para Bach, que era tan religioso, resultaba satisfactorio que sus obras tuvieran esa estructura equivalente de manera sonora a la forma de la cruz, con sus dos brazos emergiendo del madero central; o la de una iglesia con las naves laterales flanqueando la nave central. Estas correlaciones parecían muy naturales a los artistas barrocos, y por ello las imágenes sonoras se volvieron tan importantes en el vocabulario de Bach y sus contemporáneos, pues con ellas Bach llegó al simbolismo en el que los conceptos intelectuales dan lugar a las impresiones sensoriales. “Alto y bajo, largo y corto, brillante y oscuro, encuentran en su música expresiones típicas de su época.”¹²

El profundo intelectualismo de Bach le hizo adoptar la polifonía como medio favorito de expresión, y en este aspecto su obra marca el punto culminante de una magnífica evolución a través de varios siglos. El idioma armónico de Bach era de naturaleza más avanzada que abría nuevos campos a la expresión musical. Ningún otro compositor logró una fusión tan completa de polifonía y armonía. La elaboración vertical y horizontal mantiene un perfecto equilibrio y asombran de igual manera.

Armonía y melodía de Bach

Bach no consideraba a la armonía como un mero acompañamiento de la melodía, sino como un incremento de la expresión del arte o el enriquecimiento del lenguaje musical. Es el resultado de la suma sonora de varias voces (polifonía), cuyas melodías se escuchaban a veces en la parte superior, en medio, o en la parte baja. Todos los trabajos

¹¹ Karl Geiringer e Irene Geiringer, *Johann Sebastian Bach. La culminación de una era*, trad. Salustio Alvarado (Madrid: Altalena, 1982), 143.

¹² *Ibidem*, 144.

compuestos por Bach desde los 35 años de edad hasta su muerte contienen estas melodías entrelazadas que son tan cantables y van apareciendo en turno como si fueran la voz superior. Respecto a la modulación, se dice que en su música instrumental cada avance es un nuevo pensamiento, una vida que se mueve dentro del círculo de las tonalidades escogidas y de su relación con otras cercanas. Las transiciones de la armonía son suaves, gentiles y graduales; cada una de ellas tiene una conexión con la idea precedente, apareciendo como una necesaria consecuencia de la misma. En Bach todo está conectado entre sí.¹³

La naturaleza particular de la armonía y melodía de Bach fue combinada con un variado uso del ritmo. Los compositores de la época podían manejar con facilidad y propiedad varios tipos de ritmo para dar cierto carácter, por ejemplo de danza, a obras específicas. Bach lo logró y llegó más lejos que sus predecesores haciendo uso de cada tipo de medida de tempo para diversificar sus piezas. Las melodías de Bach son libres, ligeras y de gran fluidez, con una gran variedad de modulaciones combinadas con pureza y diversidad en el estilo, ritmo y metro. Se puede encontrar un ejemplo de estas características definidas y precisas en sus fugas. Todas estas propiedades y excelencias hacen que el arte del contrapunto lidere cuando es bien empleado.¹⁴

1.2 Contexto histórico, religioso y musical

Johann Sebastian Bach vivió en una época de conflictos religiosos. Se podían sentir los efectos de la guerra de los Treinta Años con la división del territorio de Alemania en un gran número de pequeños estados, principados, ducados y ciudades libres. La Iglesia católica conservaba su influencia en el sur del país mientras que el luteranismo prevalecía en casi toda la Alemania restante. Fue precisamente en Eisenach (lugar de nacimiento de Bach) donde Lutero se refugió en 1531, tradujo la Biblia al alemán y escribió algunos himnos fundamentales. El luteranismo se convirtió en una doctrina que se impartía en las iglesias y universidades, la cual pudo aprovechar Bach.¹⁵

Con la división del territorio, cada gobernante tenía su propio conjunto de músicos de corte, quienes amenizaban ceremonias, y cada ciudad tenía sus compositores

¹³ David & Mendel, *op.cit.*, 318-321.

¹⁴ *Ibidem*, 323-325.

¹⁵ Dowley, *op. cit.*, 12-17.

oficiales que participaban en las celebraciones de la iglesia principal: había suficiente trabajo para los músicos profesionales. La prosperidad dinástica y comercial se expresaba por medio de obras de arte muy elaboradas, y arquitectura suntuosa, por lo que en Alemania hubo gran diversidad de influencias artísticas y tendencias musicales. De Italia llegaron diferentes estilos musicales, como la tradición del bel canto y las formas musicales del concierto. Francia contribuyó con la suite de danza, y Alemania tenía una tradición propia de canto polifónico, heredada de la Edad Media y la reforma luterana. Así, los alemanes fueron combinando los diferentes estilos hasta producir el estilo musical característico del barroco tardío a inicios del siglo XVIII.¹⁶

Por lo tanto, Bach tuvo diferentes redes de influencias, comenzando sus estudios dentro de la tradición musical familiar, y después estudiando, conociendo y aprendiendo de los grandes maestros anteriores a él y de su época como Girolamo Frescobaldi, Johann Pachelbel, Dietrich Buxtehude, J. A. Reincken, Georg Böhm, Nicolaus Bruhns y Vincenz Lübeck. Se familiarizó con la música francesa para teclado de Couperin, Nicolas de Grigny, y Charles Dieupart.¹⁷ Y admiraba mucho a Georg Friedrich Handel, a quien trató de conocer en Halle.¹⁸ También de esta época se destaca el pensador Gottfried Wilhelm von Leibniz, cuya filosofía de la mónada como constituyente de todo lo que existe “dotó al universo de un marco de armonía preestablecida que era capaz de admitir la pluralidad de sustancias.”¹⁹

Vida musical en Köthen

Bach tenía treinta dos años de edad cuando llegó a Köthen para ser el director encargado de toda la música de cámara de la corte del príncipe Leopold de Anhalt-Köthen, cuya educación y gusto musical eran sobresalientes. Fue un periodo de gran madurez artística, donde su producción de música profana alcanzó el clímax. El puesto de Bach era de gran prestigio, y el príncipe Leopold le tenía mucho respeto y afecto, a lo que Bach respondía con soberbias composiciones. Cuando el príncipe asumió el poder a los veintiún años de edad, decidió incrementar de tres a diecisiete el número de músicos de la corte, por lo que Bach pudo hacerse de una pequeña orquesta con músicos

¹⁶ *Ibidem*, 20-22.

¹⁷ *Ibidem*, 31-32.

¹⁸ *Ibidem*, 77.

¹⁹ *Ibidem*, 19-20.

de notable calidad, que estaba conformada por dos violines, un violonchelo, una viola da gamba, un oboe, un fagot y dos flautas.²⁰ Los registros que hay de los ensayos realizados con los músicos dan fe de que se llevaron a cabo variados eventos en la corte. El repertorio debió haber consistido principalmente en música instrumental para diversos ensambles: conciertos, sonatas, y piezas solistas. Gran parte de las obras compuestas en este periodo se perdieron, sin embargo sobreviven varias de gran importancia cuyas fuentes primarias pueden ser fechadas con seguridad en los años de Köthen, y las cuales probablemente se interpretaron en la corte.²¹

La madurez musical de Bach es notable debido al orden y simetría en la estructura de sus trabajos, y en la forma de la obra como un todo. Esto se aprecia en la recopilación de las piezas en grupos de seis: Los Conciertos de Brandenburgo (que reflejan el estilo y vitalidad del compositor), Las Suites Francesas e Inglesas, las sonatas de violín, las Sonatas y Partitas para violín solo, y las Suites para cello solo. Los dos géneros principales que Bach cultivó en Köthen fueron la suite y la sonata.²² En las composiciones de Köthen se observa una perfecta fusión del estilo italiano (en sus conciertos y sonatas) y francés (en sus suites), infundiendo en todas esa personalidad poderosa que lo distinguía. Su capacidad creadora era tan fuerte que impartía su conocimiento superior y enseñaba a los demás el supremo arte de la música. La mayoría de las obras para teclado como las invenciones, sinfonías y el “Clave bien templado”, escritas en este periodo, fueron ideadas con fines educativos.²³ El clave y clavicordio fueron los instrumentos de teclado en los que centró su atención, pues las obras para órgano están prácticamente ausentes.

1.2.1 Las obras para violín solo

La “sonata a solo” para un único instrumento melódico y bajo continuo apareció poco después de la sonata en trío. Varios compositores, en particular los maestros alemanes como Thomas Baltzar (c. 1630-63), Heinrich Franz Ignaz Biber (1644-1704), Georg Philipp Telemann (1681-1767), y Georg Pisendel (1687-1755), así como los italianos

²⁰ *Ibidem*, 73-74.

²¹ Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician* (Nueva York: W. W. Norton & Company, 2000), 196.

²² Malcolm Boyd, *Bach* (Nueva York: Oxford University Press, 2000), 94.

²³ Geiringer & Geiringer, *op. cit.*, 147.

Geminiani y Tartini, se sintieron atraídos por esta forma de composición tan exigente.²⁴ Uno de los primeros ejemplos es la Passacaglia perteneciente a las Sonatas del Rosario (Bayerische Staatsbibliothek, Mus.Ms.4123) compuestas por Biber en c. 1675, siendo la última de esta serie y la única para violín solo, ya que las 15 primeras son para violín y bajo continuo.²⁵ Posteriormente J. P. von Westhoff, violinista de la corte de Weimar durante el primer periodo de Bach en ese lugar (1703), compuso en 1688 una “Suite para violín sin bajo” y en 1696 publicó un conjunto de seis partitas para violín sin acompañamiento.²⁶ Del mismo modo, Bach mostró preferencia por el empleo del violín sin acompañamiento y seguramente conoció a varios de los compositores mencionados, pero su conjunto de sonatas y partitas los superó por mucho en técnica e interés musical.

A pesar de los avances que hubo en la interpretación del violín durante los últimos dos siglos y medio, la música de violín sin acompañamiento de Bach (y la música barroca para violín en general), es mucho más ardua para los intérpretes modernos que para los del S. XVIII. Esto se debe a que el desarrollo del arco concavo del laudero Tourte, realizado a finales de ese siglo, junto con la introducción de puentes mas altos y curvados, hizo las dobles cuerdas más arriesgadas para el intérprete. Un regreso a los instrumentos auténticos ha mostrado qué tan naturales e interesantes pueden sonar algunos de estos pasajes.²⁷

Sonatas y Partitas para violín solo de Johann Sebastian Bach

“Es imposible decir qué es lo que hay que admirar más en estas composiciones únicas en su género: la riqueza de los sonidos o la audacia de la invención. Por mucho que se las lea, ejecute o escuche, siempre que se vuelve a ellas se experimentan nuevas sorpresas. Son como la revelación de todos los recursos y bellezas del violín.” (Schweitzer, 2000, 158)

Las seis sonatas y partitas, que demandan mucho del intérprete, ocupan una indiscutible posición en la literatura de la música para violín solo. Están fechadas en el año 1720,

²⁴ *Ibidem*, 135-136.

²⁵ Comunicación personal del Dr. Antonio Corona (31/05/2020). El manuscrito de estas sonatas puede consultarse en: [https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/4/4d/IMSLP69095-PMLP07754-BIBER-Rosenkranz-Sonaten_\(BSB_Mus_ms_4123\).pdf](https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/4/4d/IMSLP69095-PMLP07754-BIBER-Rosenkranz-Sonaten_(BSB_Mus_ms_4123).pdf)

²⁶ Robin Stowell, “Other Solo Repertory,” en *The Cambridge Companion to the Violin*, editado por Robin Stowell (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 194.

²⁷ Boyd, *op. cit.*, 96-97.

durante la estadía de Bach en Köthen,²⁸ y es probable que las escribiera para un particular y dotado violinista, pudiendo ser Pisendel, Volumier de Dresden, o bien Joseph Spiess, líder de la banda de Köthen. Estas obras reflejan claramente el propio dominio de la técnica del violín por parte de Bach.²⁹ Una característica destacable de estas obras es el uso de dobles cuerdas para sustentar una textura polifónica completa, y la explotación de la melodía polifónica en la que una simple línea está hecha para sugerir una textura más llena por medio de un constante desplazamiento de las voces.³⁰

En el manuscrito original no se puede establecer si la escritura es de la mano de Bach o de su esposa Anna Magdalena, pues en esa época ambas caligrafías eran ya muy parecidas. El manuscrito le perteneció a varias personas hasta que fue rescatado por el coleccionista Georg Pölchau en 1814. Tiempo después de su composición, Anna Magdalena realizó en Leipzig una nueva copia de las Sonatas y las reunió con las *Suites para violonchelo solo* en un cuaderno. Las *Sonatas para violín solo* se publicaron por primera vez en 1802 por Simrock, de Bonn, y en 1854 Robert Schumann hizo una nueva edición en Breitkopf, agregándoles acompañamiento de piano. Bach hizo varias transcripciones de las Sonatas, arregló para órgano la fuga de la primera Sonata, y la segunda sonata fue enteramente transcrita para el clave. La fuga de la tercera sonata ya existía como fuga para órgano y es probable que Bach la ejecutara así en su viaje a Hamburgo, pues Mattheson (compositor alemán) la conocía en una época en la que todavía se ignoraban las sonatas para violín solo.³¹

En el texto de Joel Lester, se menciona que puede sorprender el hecho de que Bach compusiera estas sonatas y partitas para violín solo. Primero porque eran poco comunes en ese tiempo; de hecho Bach lo sabía y por ello titula las obras como *Sei solo á Violino senza Basso accompagnato*, recalcando que son sin acompañamiento tanto en la página principal como en la primera sonata. Y segundo, porque a Bach se le conoce más como intérprete del órgano y clavecín. Sin embargo, no hay que olvidar que Bach también era violinista. Según el testimonio de su hijo Carl Philipp Emmanuel, fechado en 1704, su padre seguía tocando el violín de manera “limpia y perspicaz” hasta una

²⁸ En Stowell, *op. cit.*, 195, se menciona que Bach pudo haber comenzado a componer las sonatas en Weimar, que fue donde estuvo más activo como violinista.

²⁹ Boyd, *op.cit.*, 95.

³⁰ Stowell, *op.cit.*, 195.

³¹ Schweitzer, *op. cit.*, 158-159.

edad avanzada.³² Tal vez Johann Sebastian Bach no era famoso por ser violinista, como Aracangelo Corelli o Vivaldi, pero ciertamente tenía suficiente experiencia en el violín, explotando sus posibilidades y convirtiéndolo en un instrumento polifónico e independiente.³³ Bach era violinista y compositor, sus extraordinarias habilidades en el órgano y clavecín, así como su sólido conocimiento del violín, probablemente lo inspiraron para componer los trabajos para violín solo. Tal vez su deseo era que la música de violín compitiera con los complejos tipos de música escritos para los instrumentos de teclado.

Estas sonatas y partitas para violín solo han sido centrales para la pedagogía del violín y forman parte del repertorio de concierto desde mediados del S. XIX, cuando Ferdinand David y Joseph Joachim comenzaron a interpretarlas en público. Estas obras exploran el gran rango de la música para el instrumento del temprano S. XVIII, y ofrecen un universo de posibilidades violinísticas y composicionales.³⁴

1.3 Sonata No. 1 para violín solo: Siciliana y Presto

Es la primera de este conjunto de seis sonatas y partitas, y está conformada por cuatro movimientos:

- I. Adagio
- II. Fuga
- III. Siciliana
- IV. Presto

Se encuentra en la tonalidad de Sol menor, presente en el Adagio, Fuga y Presto, sin embargo en la Siciliana se da un giro hacia su relativo Si \flat Mayor. Resulta interesante que en la armadura de esta sonata solo aparece el si bemol, lo cual podría sugerir al modo Dórico. Esta forma de escribir la armadura “incompleta” era común a principios del siglo XVIII debido a que varios músicos, incluyendo los alemanes, creían que los antiguos modos eclesiásticos eran la base de la música moderna, y también porque entre los músicos había desacuerdos sobre las alteraciones que pertenecían a la armadura de

³² Joel Lester, *Bach's Works for Solo Violin: Style, Structure, Performance* (Nueva York: Oxford University Press, 1999), 9.

³³ Schweitzer, *op. cit.*, 157.

³⁴ Lester, *op. cit.*, 8-11.

las tonalidades menores. Inclusive en la Siciliana, el si bemol continua apareciendo como la única alteración en la armadura, como si fuera el modo Lidio. No obstante, esto no significa que la Sonata esté escrita en los modos eclesiásticos y no en las tonalidades mayor y menor, pues en la Siciliana el mi bemol está constantemente presente como parte de la tonalidad.³⁵ El primer movimiento (*Adagio*) comienza precisamente con el acorde de la tónica. Las cuerdas más graves del violín: Sol y Re, que corresponden a la tónica y dominante respectivamente, sugieren el pedal del bajo que queda más esclarecido en la Fuga, y brindan a la pieza una sonoridad profunda y estable, así como un comportamiento serio que es aliviado durante la Siciliana, el único movimiento que como ya se mencionó, no está en Sol menor.

1.3.1 Análisis Musical

Siciliana

“Una Siciliana o Canzonetta es una canción breve [...] Las canzonettas sicilianas son como gigas cuyo metro es casi siempre 12/8 o 6/8.”³⁶

“Siciliana” es un término comunmente usado a finales del siglo XVII, y siglo XVIII para referirse tanto a un tipo de aria como a un movimiento instrumental de naturaleza popular y dancística. Hay dos usos tradicionales del término que son aparentemente distintos uno del otro, pues desde el siglo XIV hasta principios del XVII la palabra denotaba el canto o la recitación acompañada de una forma poética particular: el *strambotto siciliano*; por otra parte desde finales del siglo XVI hasta el XVIII, el término se refería a una danza comunmente considerada como una forma de giga lenta. Vincenzo Gustiniani en *Discorso sopra la musica dei suoi tempi* (1628) señalaba que cada área de Sicilia tenía su propia forma de declamación de la siciliana.³⁷ Las obras tituladas “aria siciliana” o “aria de cantar siciliano” tienen en común la estructura poética de los textos: ocho líneas endecasílabas con el esquema de rima *abababab*, que se ajustaban a la forma siciliana catacerística del *strambotto*. Aunque en los ejemplos que sobreviven se aprecian ciertos patrones armónicos, parece que no hubo una

³⁵ *Ibidem*, 13-14. Interpretando y escuchando la obra se puede apreciar la definición de la tonalidad.

³⁶ Frase de Johann Gottfried Walther tomada por Lester, *op. cit.*, 87.

³⁷ Meredith Ellis Little, “Siciliana,” en *The New Grove .Dictionary of Music and Musicians*, vol. 23, 350.

progresión estándar o línea del bajo para la *aria siciliana*, como sí sucede en el *aria di Ruggiero* o el *aria di Fiorenza*.³⁸

En *La piazza universale di tutte le professioni del mondo* (1599), Tomasso Garzoni incluyó a la Siciliana como danza junto con otras formas conocidas como la pavana o la galliarda. Por su parte, Sébastien de Brossard en el *Dictionnaire de musique* (1703), describió a la “canzonetta siciliana” como un tipo de giga, con el compás de 6/8 u 12/8, con la forma característica de corchea con puntillo-semicorchea-corchea, y remarcando que usualmente estaba en la forma rondó o da capo.³⁹ Johann Gottfried Walther, en su obra *Musicalisches Lexicon*, considera a la Siciliana como un tipo de Canzonetta. Al definir dicho término el autor establece una clasificación: Canzonettas Napolitanas y Canzonettas Sicilianas, las últimas como si fueran gigas.⁴⁰

Las Sicilianas están generalmente escritas en tonalidad menor, en un solo movimiento, y usualmente terminan con la repetición de la primera parte. Se pueden tocar a un tempo caminado pero no como una Pastoral.⁴¹ De hecho, se utilizaban para los movimientos lentos de las Suites y Sonatas, como es el caso del tercer movimiento de la *Sonata No. 1 para violín solo* de Bach, que es precisamente una Siciliana, pero ahora en tono mayor. Este cambio de tonalidad se relaciona con el uso de las cuerdas abiertas de Sol y Re, extendiendo la sonoridad del Adagio y Fuga, y permitiéndole al instrumento producir una sensación diferente. Bach usa este cambio también para enfatizar la Siciliana como género de danza popular cantada. Walther decía que la Siciliana es una canción que comparte el afecto de la giga en toda la obra, con sus ritmos de danza y con una construcción más ligera de una serie de secciones paralelas, en la que “cada sección vuelve a trabajar materiales temáticos similares mientras aumenta constantemente los niveles de actividad y cada sección termina con una fuerte cadencia.”⁴²

³⁸ *Ibidem*, loc. cit.

³⁹ *Ibidem*, 351.

⁴⁰ William Barclay Squire, “Siciliana,” en *Grove’s Dictionary of Music and Musicians*, vol. 4, 449. Se puede ver una edición de *Musicalisches Lexicon* en: http://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/e/e7/IMSLP59687-PMLP122319-Walther_Musicalisches_Lexicon_3_CAM-DES_203.pdf

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Lester, *op. cit.*, 87-88.

Estructura

Es un movimiento lento que recuerda el estilo del primer movimiento de la sonata con muchos acordes, los cuales representan varias voces que se conjuntan para continuar el tema cantabile y crear un respiro después de los dos movimientos anteriores. Se distinguen **dos secciones: del compás 1-8 y del 9-18**, y una **parte conclusiva de dos compases (19 y 20)** en la que se repite el tema de la **primera sección**. Ambas secciones son similares aunque modulen, pues comparten características en común de ritmo y melodía, desarrollando el tema principal de manera ingeniosa y variada. Se destaca el ritmo representativo de la siciliana de un octavo con puntillo más dieciseisavo y octavo.



La primera sección de ocho compases se divide a su vez en **dos partes**:

La primera parte, que abarca 4 compases y medio, comienza con el tema y se produce una conversación a tres voces, a veces distinguiéndose más el bajo y la soprano pero sin perder el ritmo de siciliana que está también presente en la voz de en medio (segundo compás). Aquí se observa que tanto en la primera como en la segunda frase, el bajo tiende a un movimiento descendente hasta que aparece el arpeggio de la dominante (Fa Mayor) en el compás 3, que lleva hacia la resolución en la tónica para comenzar con la **segunda parte** de esta primera sección.

La segunda parte (compás 5) también comienza con el tema, pero ahora con el acorde de la tónica. No es completamente igual a la primera parte pero se deriva de ella. Hay varios grupos de notas en forma de progresión en los compases 5 y 6, manteniendo un re en el bajo a manera de pedal (compás 7), para preparar la modulación hacia Sol menor. Las figuras a manera de escala, de forma ascendente y descendente, aparecen cuando se va a resolver hacia la siguiente frase o sección de la obra. En esta **segunda parte** se reafirma más el ritmo de siciliana que distingue al tema.

La segunda gran sección comienza en el compás 9 en Sol menor (la tonalidad principal de la Sonata) pero pronto se mueve hacia otras tonalidades con una armonía compleja. El tema principal se amplía a manera de progresión y es más polifónico debido al aumento de voces sugeridas por acordes. Esto ofrece una gran riqueza armónica, brindando varias opciones de modulación e inflexión. Desde el compás 11 se va preparando el regreso a Sib Mayor, que resuelve hasta la segunda mitad del compás 13, donde el tema pasa a la soprano y comienza la **segunda parte** de esta sección. Se aprecia el gran ingenio y dominio compositivo de Bach pues las voces se van contestando entre sí con sus melodías propias, pero al mismo tiempo se conjuntan formando parte de un todo. Un ejemplo de ello es el compás 14, donde en una sola línea melódica se escucha el diálogo de dos voces.

En el compás 15 el tema se reafirma aún más pasando del bajo a la soprano, como si se contestaran. El bajo tiene una gran línea melódica que lleva hacia la sección conclusiva, que recuerda al inicio (2 últimos compases) pues se presenta nuevamente el tema como en el compás 4, con el acorde de la tonalidad. Pasa por el quinto grado y finalmente resuelve a la tónica de manera suave y sutil.

Presto

Es una de las primeras designaciones de tempo en la música, definida como rápido. En el siglo XVII se denominó como la alternativa del tempo lento y hacia mediados del siglo XVIII era frecuentemente usado como *allegro*. Se considera de manera general como el equivalente de *tempo giusto*, contrario al *adagio*. James Grassineau (1740) definió el *presto* como “rápido, alegre, pero sin tanta velocidad.”⁴³

El último movimiento de la Sonata es precisamente un Presto, que contrasta con el tempo de la Siciliana. Es de carácter concluyente y está dividido en dos partes (forma binaria) por medio de una barra de repetición en el compás 54. Aquí se regresa a la tonalidad de Sol menor que ha prevalecido en casi toda la sonata, pero se mueve por varias tonalidades cercanas como Si \flat Mayor, por el IV y V grados. Es una pieza impresionante en todo sentido, pues con un instrumento “solo” se distingue una melodía y un bajo. Aunque casi no hay cuerdas dobles y pareciera una misma línea, se pueden escuchar dos voces que están juntas dialogando. Esto es lo interesante y complejo, pues la melodía va pasando por todas las cuerdas del violín de manera continua. Es un entretejido musical en el que cada frase está completamente conectada con la siguiente.

Estructura

En la partitura, Bach escribió entre cada línea de compás una línea corta, no una barra de compás completa.⁴⁴ Por ello, para el análisis de las frases se ha tomado en cuenta

⁴³ David Fallows, “Presto,” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 20, 306.

⁴⁴ Esto se observa en el manuscrito original, que puede consultarse en *Anexas*, 116-118 o en: Johann Sebastian Bach, “Sonata 1ma a Violino Solo senza Basso: Siciliana y Presto,” de *Sei solo á Violino senza Basso accompagnato. Libro Primo. da Joh: Seb: Bach. ao. 1720*. Autograph manuscript, 1720, disponible en web: http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/5d/IMSLP512539-PMLP04292-Partitur_D-B_Mus.ms_Bach_P_967.pdf. La edición del análisis musical también conserva esta estructura.

esta estructura o agrupación, así como los dibujos melódicos que se forman. La **primera parte** comienza con una primera frase que establece de manera sólida la tonalidad de Sol menor por medio de un grupo de arpeggios descendentes, que recorren cada una de las cuerdas del violín. Continúan varias frases formadas por grupos de progresiones: primero del compás 4 a la primera nota del 9 (donde se modifica el modelo) y después del compás 9 al 11. En el compás 12 se conecta un pasaje también en forma de progresión que se dirige hacia Si \flat Mayor, y cuya combinación de saltos entre intervalos permite escuchar dos voces que se van contestando, como si fueran bajo y soprano. El bajo forma una gran línea melódica en las cuerdas graves del violín y las ligaduras permiten la fluidez en todo el movimiento.

Presto

Hay muchos conjuntos de progresiones pero todos son variados, como se aprecia en la frase de los compases 17-24, que resuelve a Si \flat M en el compás 25. Aquí hay un contraste con el material anterior debido a la combinación de ligaduras y notas separadas (golpes de arco) que crean un diálogo entre dos voces hasta el compás 32, donde continúa otra parte en la que se prepara la modulación hacia el V grado.

De los compases 32-34 se siente como si cambiara el ritmo debido a la agrupación de cuatro notas por ligadura, uniéndose con la siguiente frase que también está a manera de

progresión descendente (compases 35-42).⁴⁵ Continúa un conjunto de arpeggios en progresión (compases 43-46) que dan paso a una **frase conclusiva** en el compás 47 que de manera ascendente aumenta la intensidad para finalmente resolver a Re Mayor en el compás 54.



La **segunda parte**, es una contraparte que tiene una estructura similar a la primera pero es más amplia y compleja. Comienza en el compás 55, también con un arpeggio como en el compás 1, pero ahora en Re Mayor y de manera ascendente, como si fuera un espejo. Las primeras frases son muy similares a las de la **primera parte** en cuanto a su construcción pero algunas veces invierten su movimiento, haciendo que la obra se vuelva aún más interesante. Los compases 59-66, correspondientes a los compases 4-8, cambian en la dirección de movimiento (ahora es descendente) y los golpes de arco, apareciendo primero las ligaduras y después las notas separadas.



Los compases 67-69, que corresponden a los compases 9-11, son prácticamente iguales, sólo que están a una quinta de diferencia. La siguiente frase con los saltos de intervalos (compases 70-75) corresponde a la frase de los compases 12-17, pero ahora está en Do menor y el bajo va descendiendo. A partir del compás 75 las frases no son estrictamente iguales respecto de la **primera parte**, pues algunas son más largas o no están en el mismo orden. Por ejemplo, la frase del compás 75 al compás 82 se parece a la de los compases 25-32, sólo que la ligadura es más amplia.

⁴⁵ Deben cuidarse los cambios de arco para evitar que resulten bruscos y se cambie el fraseo.

Del compás 83 al 100 sigue una parte que recuerda a la frase de los compases 17-24 pero más desarrollada y extensa. El orden de las notas en los arpeggios es diferente y del compás 89 al 100 hay dos frases en movimiento contrario como si fueran un espejo. En la primera (compases 89-94) el bajo realiza una línea melódica ascendente, mientras que en la segunda (compases 95-100) es descendente. Se va regresando a Sol menor.

Del compás 101 al compás 120 continúa una parte correspondiente a los compases 29-42 pero está más variada y ampliada, conservando la combinación de *legato* y *detaché*. Se observa otro ejemplo de inversión en la dirección de movimiento de los compases 101 a 104. Y los compases 117-120 recuerdan el movimiento de los compases 32-34.

En el bajo se crea una gran línea melódica que podría considerarse independiente, pero se perdería el carácter y toda esa energía sin la parte de la soprano, que casi siempre está representada por una sucesión de notas que se conectan y salen después del impulso del bajo. Por ello, no se pueden estudiar como dos elementos aislados, pues son un todo.

Se llega a la **parte conclusiva**, que es parecida a la de la **primera parte**. En la frase de los compases 121 a 128 la línea melódica del bajo va en movimiento contrario

a la de la **primera parte** (compases 43-46), sucediendo lo mismo en el compás 134, respecto del 52. Pero la frase del compás 129, que corresponde al compás 47, es muy similar, así como los compases finales que tienen la misma estructura y son contundentes con sus acordes; la **primera parte** en el V grado y la **segunda** en la tónica, un procedimiento usual para Bach en las danzas de suites y partitas.

1ra. parte

2da. parte

1.4 Interpretación

El estilo de violín representaba para Bach el estilo universal. Dice que cuando componía lo hacía para el violín, o para un instrumento que tuviera el poder del sonido del órgano y la flexibilidad de fraseo del violín. Al analizar con atención sus temas para órgano, parecen de acuerdo con la estructura de la frase, haber sido creados para el violín y al imaginarse la ejecución con el arco, emerge el fraseo natural. (Schweitzer, 2000, 160).

En el libro *Baroque Music: Style and Performance*, se establece que en las obras barrocas, un elemento que le da significado a la música es la configuración de la línea. Para darle forma a esta línea, el flujo del sonido debe mantenerse evitando incrementarlo, disminuirlo, o interrumpirlo sin ningún significado. Este flujo se moldea con el fraseo, la articulación, dinámica, y ritmo, formando patrones significativos. La melodía (cuyo soporte está en la línea del bajo), así como la imitación de la línea melódica por medio del contrapunto, son elementos fundamentales de la textura de la

música barroca. La armonía genera la fuerza de conducción detrás de la melodía, y el contrapunto con su impulso, produce tensiones y áreas contrastantes de tonalidad. El ritmo enriquece y diversifica el material temático, tiene su propia serenidad o urgencia. Todo lo que lleva a la realización de una composición barroca es la calidad de la línea.⁴⁶

El movimiento y fraseo

La articulación distingue las notas individuales o en grupos, y junto con el fraseo determina el flujo del sonido por medio de la separación en unidades. Johann Joachim Quantz decía en 1752 que se debía tener cuidado en no separar lo que está junto, y tampoco unir lo que compromete más de una idea y por lo tanto debe estar separado. Carl Philipp Emmanuel Bach en 1753 decía que en general, la vivacidad de los allegros es expresada por las notas separadas, y el sentimiento de los adagios por las notas ligadas.⁴⁷ Otra postura es la de Schweitzer, quien estableció ciertas “reglas” sobre el movimiento y fraseo.⁴⁸ Algunas de ellas son:

1. Es necesario retener el movimiento a medida que el diseño musical se complica y estar presto a retomar el tiempo libre en cuanto se simplifica.
2. La cadencia de Bach, tan distinta a la moderna, tiene solidez y decisión que no soporta ser debilitada por un *rallentando*; esta regla se aplica también para la cadencia final del trozo. Pero tampoco hay que llegar a la cadencia sin señalarla, se debe hacer presentir por medio de un pequeño *ritenuto*.
3. Se debe conocer en dónde cae el acento principal, pues el ritmo de los temas de Bach no siempre es sobre el tiempo fuerte, sino por el contrario, está en cierto antagonismo con el ritmo normal del compás, recayendo algunas veces en un contra-tiempo, y ésta es la nota característica que debe ponerse en evidencia.
4. Respecto a los intervalos bruscos y los que intervienen en el final de la frase, hay que evitar quebrar el tema con un *decrecendo* fuera de lugar.⁴⁹

⁴⁶ Robert Donington, *Baroque Music: Style and Performance. A Handbook* (Nueva York: W. W. Norton & Company, 1982), 29.

⁴⁷ *Ibidem*, 30.

⁴⁸ Hay que señalar que Schweitzer formuló estas reglas antes de que se replanteara la interpretación renacentista y barroca con criterios históricos.

⁴⁹ Schweitzer, *op. cit.*, 333-335. Una muestra de la forma cómo deben frasearse y acentuarse ciertos temas de Bach la provee el aria de La Pasión según San Mateo.

El planteamiento de Schweitzer es un poco rígido en comparación con el de los músicos comprometidos con el criterio historicista acerca de la música del tiempo de Bach, como Donington. Sin embargo, se puede encontrar cierta relación entre ambas visiones. Por ejemplo, en la regla dos de Schweitzer se establece que una cadencia no debe tener un *rallentando*, sino hacerse sentir por medio de un *ritenuto*. Donington explica que la música barroca está construida por muchas cadencias, algunas transitorias y otras con mayor peso en la progresión de la armonía y el movimiento del bajo, las cuales no significan que por fuerza tengan un *rallentando*, sino que se reconocen de manera audible como un relajamiento del tempo de manera natural y no mecánica.⁵⁰ De la misma manera sobre la regla tres, Donington menciona que la acentuación es la que moldea la forma de la línea melódica, y que en la mayoría de las frases puede sentirse como si se fuera a una determinada nota, la cual a menudo aunque no siempre, corresponde a la parte superior de la frase, y de la cual decrece. Esto puede compararse con un crescendo o diminuendo.⁵¹

Dinámica

Respecto a los contrastes de dinámica, en el libro de Donington se cita a Alessandro Scarlatti, quien decía que los *pianos* y *fortes* de los instrumentos son como “la luz y la sombra que hacen agradable cualquier canto o interpretación.”⁵² Por su parte Johann Joachim Quantz mencionó que el volumen de cada acorde se incrementaba o disminuía de acuerdo con el grado de disonancia o consonancia, pero que también un buen juicio y la sensibilidad del alma forman parte de las dinámicas. Según C. P. E. Bach, no se podían describir los contextos indicados o adecuados para el *forte* o *piano*, pero estaba de acuerdo en que “las disonancias se interpretaban más fuertes y las consonancias más suaves.”⁵³ Esto se entiende sobre todo en las resoluciones, que son normalmente más suaves porque dan el ascenso y descenso natural de la progresión. Los matices deben emerger por naturaleza, no por artificio. El distinguir las partes es una sensible precaución pues evita la indefinición de la forma como resultado de alguna momentánea vacilación. Schweitzer estableció que “la música de Bach es un dibujo nítido, no una

⁵⁰ Donington, *op. cit.*, 20.

⁵¹ *Ibidem*, 38.

⁵² *Ibidem*, 32.

⁵³ *Ibidem*, *loc. cit.*

pintura musical con líneas borrosas y huidizas.”⁵⁴ El camino está abierto a las más variadas combinaciones que deben ser íntegramente experimentadas con el fin de descubrir aquella que sea más natural y de mayor relieve plástico a la expresión.

Técnica violinística

Ya que se ha entendido cómo se construye la música de Bach, se deben aplicar estos conocimientos a la Siciliana y Presto de la *Sonata No. 1 para violín solo*. Son movimientos contrastantes, debido a que la obra completa sigue el patrón de la sonata da chiesa de cuatro movimientos (lento-rápido-lento-rápido). En el primero y tercero (Siciliana), el intérprete debe proveer soporte armónico a una línea declamatoria o cantabile; el segundo siempre es una fuga, frecuentemente en tres o cuatro partes; y el movimiento final es un Allegro o Presto, donde no hay dobles cuerdas, excepto ocasionalmente en las cadencias.⁵⁵ Esta alternancia de dos movimientos diferenciados constituye una particularidad del estilo de Bach.⁵⁶ Cada movimiento tiene su propio carácter, por ello no se deben exagerar los tempos. En un movimiento como un allegro o presto, estabilizar el tempo permite apreciar los matices del fraseo (que son los que hacen más por la música) y se produce un discurso más claro para la audiencia, en lugar de gran velocidad que solo produce un efecto de brillantez.⁵⁷ Como Quantz estableció en 1752: “la interpretación deber ser fácil y flexible, sin rigidez ni limitación.”⁵⁸

Serge Blanc realizó una edición muy interesante de las obras para violín solo de Bach en la que recolectó indicaciones técnicas e interpretativas de lo que Georges Enescu llamó “El Himalaya de los Violinistas: las Sonatas y Partitas para violín solo de Johann Sebastian Bach”. En este texto se explica que en el Presto debe entenderse el ritmo indicado en la medida de 3/8, que es la estructura base, y destacar la secuencia de frases que están indicadas para que los inicios y finales se conecten sin interrupciones y cambios de tempo. Así se evita la banalidad de las notas rápidas y desprovistas de

⁵⁴ Schweitzer, *op. cit.*, 343.

⁵⁵ Boyd, *op. cit.*, 97.

⁵⁶ Schweitzer, *op. cit.*, 334.

⁵⁷ Donington, *op. cit.*, 28.

⁵⁸ *Ibidem*, 20.

sentido artístico en la estructura musical. También hay que realizar las dinámicas indicadas pues siguen el ascenso y descenso de las curvas melódicas.⁵⁹

Son obras de alta dificultad, por lo que hay que dominar todos los aspectos violinísticos como las cuerdas dobles, particularmente predominantes en las sonatas de Bach, para resaltar la polifonía que caracteriza estas obras y representa la esencia espiritual del compositor. Se deben estudiar a detalle y de manera constante, pues cada vez se descubre algo distinto, una nueva forma de interpretar una frase, un sonido más cálido o brillante. Se sugiere realizar un estudio mental, imaginando la estructura, las frases, los sonidos y matices, para que al momento de tomar el instrumento, tengamos claro lo que queremos transmitir y sea más fácil ponerlo en práctica, evitando así la repetición sin sentido. En una interpretación de calidad “el oyente no ha tener la impresión de que estamos tocando lo que hemos aprendido. Tiene que haber penetrado en nuestra esencia y haberse convertido en parte de nuestra personalidad.”⁶⁰ El recurso de la tecnología es bastante útil para conocer distintas propuestas de interpretación, pues no existe una grabación como tal de ese tiempo. Es de gran retroalimentación escuchar diversas obras, como las compuestas en Köthen, así como las de otros compositores anteriores a él, pues se comprende la línea de evolución en la forma composicional.

Finalmente, se resalta el ejemplo de Johann Sebastian Bach, el maestro, quien dedicó toda su vida a dominar el arte, a estudiar y vencer los obstáculos durante su progreso. Es un camino largo, pero quien tiene la energía en sí mismo, lo logrará y se dará cuenta que es el camino más gratificante.

“Solo el que conoce mucho, puede enseñar mucho. Solo aquél que se ha familiarizado con los peligros, se ha encontrado a sí mismo y los ha vencido, puede puntualizarlos y enseñarle exitosamente a sus seguidores como vencerlos. Éste fue Bach, cuya enseñanza fue la más instructiva, la más adecuada y la más segura que se haya conocido.”⁶¹

⁵⁹ Serge Blanc, *J. S. Bach. Violin Sonata No. 1 in G minor BWV 1001. Educational Edition: With technical indications and comments by Georges Enescu, s.d.*, 14. Se puede consultar la versión online en: <http://www.sergeblanc.com/#sonates>

⁶⁰ Nikolaus Harnoncourt, *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música* (Barcelona: Acantilado, 2006), 79.

⁶¹ David & Mendel, *op. cit.*, 328.

CAPÍTULO 2. Antonín Dvořák: Concierto para violín en La menor, Op. 53, primer movimiento

“Antonín Dvořák, músico tangible, fiel a su sentir y pensar, cuya entrega fue completa y sincera.”

Después de analizar distintas fuentes de información, la imagen que se tiene de Antonín Dvořák y se desea transmitir es la del compositor y violinista checo, pero sobre todo la del músico honesto, que plasmó en cada una de sus obras todo lo que él era, su personalidad, sus pensamientos, emociones, el orgullo y amor por su patria. Es enriquecedor para la interpretación del primer movimiento del *Concierto para violín en La menor* acercarse a las distintas facetas del compositor, su evolución, y el arduo trabajo que realizó para crear obras maravillosas que transmitieran sus ideas, reflejaran su estilo propio y contaran algo de su vida misma, que era la música. En esta aproximación integral se abarcan datos biográficos, contexto histórico, las obras que compuso en el mismo año del Concierto y también algunas anteriores, que muestran la dirección que el compositor siguió hasta llegar a la creación de esta obra.

2.1 Dvořák, un músico leal

Antonín Leopold Dvořák nació el 8 de septiembre de 1841 en Nelahozeves, al norte de Praga. Desde su infancia escuchó en su hogar canciones populares y algunos de sus antecesores tocaban instrumentos musicales, lo cual era común en las aldeas y pueblos bohemios en ese tiempo. Sus tíos Jan Křtitel y Josef tenían la reputación de tocar el violín bastante bien, y su padre Frantisek, cuyo oficio era el de carnicero y posadero, tocaba la cítara e incluso llegó a escribir para el instrumento.⁶² Su madre, Anna Zdenková, venía de una familia de administradores de bienes en Uhy. Fue el mayor de ocho niños y recibió su primera educación musical en 1847 al ingresar a la escuela del pueblo, donde el maestro y kantor Joseph Spitz le enseñó canto y violín. Al poco tiempo participó de la vida musical del lugar, tocando en la iglesia y en la banda de músicos que se presentaba en la posada de su padre, por lo que su repertorio musical abarcaba

⁶² John Clapham, *Antonín Dvořák: Musician and craftsman* (Londres: Faber, 1996), 3-4.

música tanto ceremonial como popular, incluyendo polkas, mazurkas, marchas y valsos.⁶³

Después de haber pasado seis años en la escuela, en 1853 sus padres lo enviaron al pueblo de Zlonice con el hermano de su madre, Antonín Zdeněk, para que continuara aprendiendo alemán (esencial en Bohemia en ese tiempo), además de su educación musical con el maestro de coro Joseph Toman y con el kantor Antonin Liehmann, quien le enseñó además de violín, piano, órgano, bajo continuo y teoría musical. Fue aquí donde compuso en 1854 su primera obra: *Polka pomněnka* (No me olvides, en Do). En *The New Grove* se refuta la idea establecida en las biografías del siglo XIX de que Dvořák había sido enviado a Zlonice para aprender el oficio de su padre y fuera aprendiz de carnicero por más de dos años, pues se comprobó que el supuesto certificado de aprendiz fechado el 2 de Noviembre de 1856 era una falsificación.⁶⁴ Después asistió a la escuela alemana municipal y estudió órgano y teoría musical con Franz Hanke en el pueblo bohemio Česká Kamenice (1856).

Un año más tarde entró a la Escuela de Órgano de Praga, teniendo entre sus maestros a Josef Krejci, Josef Leopold Zvonar y Josef Foerster. Ahí estudió materias como: continuo, armonía, modulación, corales, improvisación, y contrapunto; de hecho algunos de sus ejercicios han sobrevivido. El Conservatorio de Praga se especializaba en formar intérpretes, pero la escuela de órgano era más apropiada para los que deseaban ser compositores.⁶⁵ También participó como violista en los conciertos de la Sociedad de Santa Cecilia, dirigidos por Anton Apt, cuyos programas incluían obras de Beethoven, Mendelssohn, Sphor, Schumann, Raff y Wagner. Su amigo Karl Bendl le permitió usar su extensa colección de partituras y practicar en su piano, ampliando así sus conocimientos musicales.⁶⁶ Terminó sus estudios en la Escuela de Órgano de Praga en julio de 1859 y egresó como un organista formado. La obra más temprana de la que se tiene registro oficial (opus) es su *Quinteto en La menor para cuerdas* del año 1861 en el que se aprecia una gran influencia de Beethoven, a quien admiraba mucho.⁶⁷ Sin

⁶³ Klaus Döge, “Dvořák, Antonín (Leopold),” en *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, segunda edición, editado por Stanley Sadie, vol. 7 (Londres: Macmillan Publishers Limited, 2001), 777.

⁶⁴ *Ibidem, loc. cit.* Döge, establece que la historia debe verse como un “mito para obscurecer el hecho de que los padres de Dvořák reconocieron el talento musical de su hijo desde el principio e hicieron todo lo que pudieron para alentarlos.”

⁶⁵ Clapham, *op. cit.*, 5.

⁶⁶ Döge, *op. cit.*, 778.

⁶⁷ Olga Humlová, *Antonín Dvořák*, (Praga: Orbis, 1954), 6.

embargo, como se mencionó previamente, Dvořák ya había compuesto algunas obras antes de esa fecha como la *Misa en Si bemol Mayor* (1857-9), *Preludios y Fugas* (1859), y *Polka en Mi* (1860).⁶⁸

Destacó como violista principal en la banda de Karel Komzák que se presentaba en restaurantes y posadas de Praga, y que después se convirtió en el núcleo de la orquesta del Teatro Provisional (el primer teatro checo en Praga), inaugurado el 18 de Noviembre de 1862. El director era Johann Nepomuk Maýr y después fue Smetana, quien difundió las obras de compositores checos: Sébor, Bendl, Blodek y la suya propia, así como la producción de los compositores eslavos Glinka y Moniuszko.⁶⁹ Dvořák también participó en conciertos ofrecidos por la Academic Reading Union, y en 1863 tocó en tres conciertos dirigidos por Wagner en la sala de conciertos Zofín.

En 1870 compuso su primera ópera *Alfred*, y un año más tarde compuso la segunda *El Rey y el Carbonero*, cuya obertura fue presentada en 1872 por Smetana. También compuso su cantata patriótica *Himno: los herederos de la montaña blanca*, que fue presentada con gran éxito por Bendl en 1873. Eso lo motivó a producir su segunda ópera completa con el Teatro Provisional, pero debido a la gran demanda de músicos requeridos y las capacidades del escenario, no se pudo presentar. A partir de ahí, Dvořák decidió orientar su trabajo hacia nuevas direcciones y destruyó muchas obras que había compuesto entre 1866 y 1871, periodo que él mismo denominó como “disparatado”. Empezó su numeración de opus nuevamente y “se alejó de la moderna influencia alemana, volviéndose hacia un nuevo clasicismo en la forma y contenido, con elementos del folclore eslavo, del que hizo un estudio especial.”⁷⁰ Durante este periodo de transición compuso los *Cuartetos No. 5, 6 y 7*, así como la segunda y completamente renovada versión del *Rey y el Carbonero*. La ópera ahora contenía entonaciones de canciones populares y algunas partes estaban basadas en dos danzas populares: el vals lento y la polca.⁷¹ Era una obra “nacional más que Wagneriana” como el mismo Dvořák dijo, la cual tuvo gran éxito en su estreno el 24 de Noviembre de 1874.⁷²

⁶⁸ Döge, *op. cit.*, 803, 806.

⁶⁹ *Ibidem*, 778.

⁷⁰ *Ibidem*, 779.

⁷¹ Humlová, *op. cit.*, 8-9.

⁷² Döge, *op. cit.*, *loc.cit.*

En 1873 Dvořák contrajo matrimonio con Anna Cermáková, joven culta, inteligente y de buena familia, quien fue su compañera hasta sus últimos días.⁷³ Dejó su trabajo en el teatro para ocupar el puesto de organista en la iglesia de San Adalberto, una de las más antiguas de Praga, y en 1874 solicitó la beca estatal de Austria para artistas, la cual se le otorgó unos meses después. Recibió este apoyo durante algunos años, siendo uno de los jurados Johannes Brahms, quien quedó asombrado con el talento de Dvořák y recomendó a su editor Franz Simrock la publicación de los *Dúos Moravos* (1876), entablándose así una gran amistad entre ambos compositores. En 1875 compuso la *Sinfonía no. 5 en Fa Mayor*, en la que se aprecia una mayor individualidad y claridad de pensamiento.⁷⁴ También resultó una gran innovación su *Concierto en Sol menor para piano y orquesta* (1876), debido a que la parte orquestal no se limitaba a un mero acompañamiento, sino que tenía el mismo valor que el instrumento solista.⁷⁵ Durante este tiempo Dvořák y su esposa pasaron por un periodo muy difícil debido al fallecimiento de sus tres primeros hijos, lo cual influyó en la creación de su obra coral *Stabat Mater op. 58* compuesta de 1876 a 1877. A finales de 1879 Hans Richter le solicitó a Dvořák una sinfonía para Viena (la sexta), Joseph Hellmesberger pidió un cuarteto de cuerdas (op. 61), y Simrock sugirió la composición de un concierto de violín para Joseph Joachim (op. 53). Dvořák se convirtió en el compositor comisionado para ocasiones especiales en Praga.⁷⁶

El empleo de los elementos de la danza popular era un factor importante en la música clásica checa, siendo un ejemplo de ello las *Danzas Eslavas*, las tres *Rapsodias Eslavas*, y la *Suite Checa op. 39* que expresan la fuerza, el optimismo, y la fraternidad de los pueblos eslavos. El *Concierto para violín y orquesta op. 53* (1879), mencionado arriba, también desborda fervientes sentimientos checos y es considerado como uno de los más bellos conciertos de este género. El tema de la naturaleza era importante para Dvořák, ya que durante su juventud pasó varios años en el campo y después compró una estancia en el pueblo de Vysoká en la Bohemia Central, donde se sentía tranquilo y disfrutaba de hablar con gente sencilla como los campesinos y mineros. Aquí compuso las *Piezas románticas para violín y piano*, la *Misa en Re Mayor op. 86*, *Ensueños*

⁷³ Dvořák conocía a la familia de Anna debido a que en 1865 le dio clases de piano a ella y su hermana Josefina (actriz), por quien en un principio tuvo un gran interés y lo llevó a componer su ciclo de canciones *Cypresses*. Clapham, *op. cit.*, 6

⁷⁴ Clapham, *op. cit.*, 7-8. En 1887 Dvořák realizó una revisión de esta obra, dedicándola a Hans von Bülow, director de orquesta muy famoso en aquella época. Tomado de Humlová, *op. cit.*, 13

⁷⁵ Humlová, *op. cit.*, 13.

⁷⁶ Döge, *op. cit.*, 780.

poéticos para piano op. 85, la ópera *El Jacobino* (terminada en 1888, en la que retrató varias escenas de su propia vida, de su infancia y de su pueblo) y sus tres oberturas “En la naturaleza”, “Carnaval” y “Othello”, que unidas en trilogía llevan por nombre *La Naturaleza, la Vida y el Amor*.⁷⁷

En 1889 Dvořák fue invitado por Tchaikovsky a ir a Rusia para dirigir su propia música en conciertos de la Sociedad Musical Rusa; desde un año antes Dvořák había ya entablado una gran amistad con el compositor ruso cuando éste estuvo en Praga. La actuación de Dvořák en Moscú y Petrogrado fue todo un éxito como se atestiguó en los artículos publicados en la prensa.⁷⁸ La relación checo-rusa era profunda, evidenciándose desde 1881 con la primera ópera checa de tema ruso *Dimitri* compuesta por Dvořák. Fue maestro de composición, instrumentación y teoría de la forma en el Conservatorio de Praga (1890), donde uno de sus alumnos más destacados fue Josef Suk (violinista y compositor).⁷⁹ Tuvo varios reconocimientos como el título de doctor *honoris causa* otorgado por la Universidad de Cambridge en 1891, y recibió la Orden de la Corona de Hierro, distinción concedida en pocas ocasiones por el emperador de Austria.⁸⁰

La vida de Dvořák dio un giro cuando Jeannette Thurber, presidenta del Conservatorio Nacional de Música en Nueva York, le ofreció en junio de 1891 el puesto de director artístico y maestro de composición. La oferta surgió debido a que en Estados Unidos ya se conocía a Dvořák como un compositor nacionalista, interpretándose sus obras desde 1879, y precisamente Thurber soñaba con la creación de un estilo musical americano nacionalista.⁸¹ Fue una decisión difícil pero Dvořák finalmente aceptó, dejando Praga el 15 de septiembre de 1892 junto con su esposa, su hija Otilie y su hijo Antonín; llegó a Estados Unidos el 26 de Septiembre. Le dieron la bienvenida en el Conservatorio Nacional el primero de octubre, y realizó su primera aparición como director en el Carnegie Hall el 21 de octubre para estrenar su obra *Te Deum*, donde Thomas Wentworth Higginson dijo en su discurso que Dvořák “podría ayudar a incorporar el nuevo mundo de la música al continente que Colón encontró.”⁸² Y

⁷⁷ Humlová, *op. cit.*, 24.

⁷⁸ *Ibidem*, 25-26.

⁷⁹ Döge, *op. cit.*, 782.

⁸⁰ José Ma. Parramón (ed), “Dvorak” en *Dvorak/Debussy: su vida, su música, su tiempo, su obra, sus contemporáneos, su discografía*, Colección “Música y Músicos” (Barcelona: Instituto Parramón Ediciones, S. A., 1982), 16-17.

⁸¹ Döge, *op. cit.*, *loc. cit.*

⁸² *Ibidem*, 783.

ciertamente lo logró con la composición de la obra que le dio fama mundial y se le reconoce hasta el día de hoy: *La Sinfonía del Nuevo Mundo*.

El 16 de Abril de 1895 Dvořák volvió definitivamente a su patria y a dar clases en el Conservatorio; realizó viajes como director de orquesta y siguió componiendo. En 1896 compuso cuatro poemas sinfónicos: *Vodnik*, *El Hada del Mediodía*, *El Torno de Oro*, y *La Palomita* (op. 107-110), los cuales expresan el mundo de la fantasía checa. También compuso en 1898-1899 la ópera *El Diablo y Catalina*, destacándose su fidelidad a la legendaria tradición eslava. En 1900 Dvořák creó otra ópera importante: *Rusalka* donde plasmó todo lo humano, bello y puro que había en él. La música expresa el encanto de la eterna lucha del amor y del bien contra el mal, es un poema sobre el potente sentimiento humano que todo lo vence. En 1901 fue nombrado director del Conservatorio de Praga y compuso de 1902 a 1903 su última ópera *Armida*, pues el primero de mayo de 1904 falleció debido a un ataque de apoplejía. Toda la nación checa se hundió en una pena inmensa y fue un duelo nacional.⁸³

2.2 Contexto histórico socio-musical

Dvořák vivió en la época del despertar nacional checo, en la que se desarrollaron luchas de los pueblos por su independencia nacional y política, así como la realización de sus ideas nacionales y sociales. En las obras de Dvořák se encuentra toda la tradición del pueblo checo, de su música, y el legado de su gran representante y antecesor: Bedrich Smetana.⁸⁴ Checoslovaquia fue uno de los países europeos que asumió los ideales nacionalistas de la Revolución Francesa de 1789 y de los movimientos de 1848. También influyó la transformación de la burguesía y la aparición del pueblo en la escena política en los terrenos del arte. Fue el descubrimiento del pueblo como destinatario del hecho musical, surgiendo el nacionalismo musical como consecuencia de dichos movimientos y alcanzando mayor proyección a partir del área eslava en todo el occidente europeo. Los compositores se enfocaron en las músicas nacionales, volviendo a los cantos de los ambientes rurales, a su poesía y sus melodías, a las danzas

⁸³ Humlová, *op. cit.*, 32-39.

⁸⁴ *Ibidem*, 3-4.

populares y aires sencillos llenos de vitalidad.⁸⁵ Además de Dvořák, Smetana y Leoš Janáček, aparecieron compositores nacionalistas en otros países tales como Borodin y Mussorgsky en Rusia, Grieg en Noruega, Elgar en Inglaterra, y Sarasate en España.⁸⁶

Dvořák tuvo diferentes etapas de desarrollo que se vieron influenciadas por el contexto cultural, social y político que le tocó vivir. En primer lugar, la vida musical en Praga le dio a Dvořák la oportunidad de escuchar a Liszt dirigir sus propias obras en marzo de 1858, y de asistir a conciertos donde se presentaban Clara Schumann y Hans von Bülow (1859). También conoció a Wagner, cuyos principios de declamación, armonía y tratamiento lo influenciaron en sus primeras obras. Después destacó el periodo eslavo de 1870 a 1881, en el cual compuso el *Concierto para violín*.⁸⁷ Su música, que era variada, compleja y versátil, adquirió un firme color nacionalista. También se reconocen las *Danzas Eslavas*: primera serie (p. 46, 1878) y segunda serie (op. 72, 1886), así como las tres *Rapsodias Eslavas* que relatan la Edad Media en Bohemia y Moravia, con sus acontecimientos de caza, amor y baile. En 1879 compuso la *Suite Checa op. 39*, que hace alusión a las danzas, la aldea checa y el campo, así como la *Marcha para un Festival*, la *Polonesa en Mi bemol*, el *Cuarteto de cuerdas No. 10 en Mi bemol Mayor* y *Mazurek op. 49 para violín y pequeña orquesta* (un tipo de danza eslava con dos temas muy expresivos y contrastantes). La parte del solo de *Mazurek* fue dedicada a Sarasate, y la obra se interpretó en Praga el 29 de Marzo de 1879 en la misma ocasión del estreno mundial de las *Escenas de mi Vida* de Smetana.⁸⁸ A la par de estas obras, Brahms compuso la *Rapsodia en Sol menor para piano*; Tchaikovsky la ópera *Eugene Onegin* y el *Capricho italiano*; y Richard Strauss la *Obertura en La menor*.⁸⁹ En 1880, Dvořák compuso su Sexta Sinfonía.

Ya en los años 1880's adoptó un nuevo lenguaje musical menos impregnado del tono eslavo y más dramático, oscuro y agresivo en lugar del despreocupado que manejaba antes. Usó este lenguaje en el *Cuarteto de Cuerdas en Do op. 61*, el *Scherzo Capriccioso op. 66*, la *Balada en Re menor para violín y piano*, y la *Séptima Sinfonía*.⁹⁰

⁸⁵ Parramón, *op. cit.*, 31-33. Un dato interesante sobre las tradiciones checas es que en los siglos XVIII y XIX las orquestas checas recorrían las calles de la Bohemia.

⁸⁶ *Ibidem*, 36.

⁸⁷ Döge, *op. cit.*, 786.

⁸⁸ Paul Stefan, *Anton Dvořák*, traducido por Y. W. Vance (Nueva York: Da capo Press, 1971), 103.

⁸⁹ Parramón, *op. cit.*, 44.

⁹⁰ Döge, *op. cit.*, 781.

Fue un periodo turbulento de conflictos políticos y sociales que afectaron a los teatros y salas de concierto. Contempló el sentimiento anti-Checo en la presentación en Viena de su tercera Rapsodia Eslava, y de hecho estuvo en un dilema cuando le fue sugerido componer música para un libreto alemán que se presentaría en Viena, pues se sentía desleal con su nación. Por toda esta situación, le solicitó a Simrock que las portadas de sus composiciones se imprimieran en alemán y checo, y que el texto de sus obras vocales estuviera en ambos idiomas. Quería que su primer nombre se imprimiera como “Ant”, una abreviación neutral para ambos idiomas (“Anton” en alemán y “Antonín” en checo). Dvořák siempre mostró amor y lealtad por su patria, como se aprecia en la siguiente frase escrita a Simrock: “Yo solo quería decirte que un artista también tiene una patria en la que debe tener una fe firme y por la que debe tener un cálido corazón.”⁹¹

Fueron tan fuertes sus influencias nativas que incluso durante sus primeros años en Estados Unidos, donde a pesar de ser atraído por los *spirituals* negros y adquirir una fachada americana, aún permanecía siendo un compositor checo.⁹² Escuchó y analizó la música nativa americana, y probablemente estudió el libro de Theodore Baker: *Über Die Musik Der Nordamerikanischen Wilden*, pues creía que un estilo americano debía basarse en elementos tradicionales de la música, entre los que incluyó pentatonismo en la línea melódica, cadencias plagales y fuertes ritmos sincopados para crear la *Sinfonía No. 9*.⁹³ Sin embargo, Dvořák hizo énfasis en que seguía siendo música checa pues expresaba las impresiones causadas por América en un hombre checo y su deseo de regresar a su Patria.

Como se mencionó anteriormente la naturaleza era un elemento fundamental para la creación musical de Dvořák. Por ello, en una excursión al Niágara trazó el tema del Adagio de su *Sonatina en Sol Mayor para violín y piano, op. 100*, terminada después en Nueva York y dedicada a sus hijos. Tuvo periodos de vacaciones en Vysoká y al regresar a América saturado de recuerdos de su país, compuso el *Concierto para violonchelo y orquesta* (1894-95) con gran innovación.⁹⁴ Era un músico leal, noble y con un profundo sentir.

⁹¹ Clapham, *op. cit.*, 11

⁹² *Ibidem*, 52.

⁹³ Döge, *op. cit.*, 783

⁹⁴ Humlová, *op. cit.*, 31

El concierto

En el siglo XIX la forma del concierto empezó a variar con la intención de expresar las ideas de manera monumental. Beethoven fue muy admirado y sirvió de inspiración para el desarrollo del concierto en esa época; la interacción entre orquesta y solista, sobre todo el timbre de la orquesta con la línea del solo del violín, fue un modelo y punto de referencia para las siguientes generaciones. El virtuosismo fue característico de los conciertos a principios del siglo, abarcando todo el rango técnico del instrumento solista. El modelo de tres movimientos era la oportunidad para que el solista demostrara: velocidad, destreza, gracia y exactitud en el final; lirismo y gran expresividad en el movimiento de en medio; y gran poder dramático, profundidad y una amplia paleta de sonidos y registros en el primero. Había gran influencia del *bel canto* como en los conciertos de Paganini y Chopin.⁹⁵

Hacia mediados de siglo, la influencia de Liszt y la búsqueda romántica de la música instrumental como medio de expresión de lo poético, épico y dramático, dio como resultado el concierto narrativo, cuya forma era algunas veces de un solo movimiento. También se desarrollaron conciertos de diseño programático, particularmente dirigidos a evocar características nacionales. Proveían al compositor, intérprete, y al público de un paradigma formal ideal de la música, como un espejo de la lucha por la individualidad y la expresión subjetiva en el contexto contemporáneo social y económico. Los estados de ánimo, la expresión, las agitaciones del alma y la sensación de melancolía podían ser realizados por un solo instrumento que resistía y triunfaba sobre el sonido orquestal. El concierto para instrumento solista era una metáfora del compromiso individual con el conflicto entre la libertad y el orden.⁹⁶

Uno de los conciertos más influyentes de mitad de siglo que resolvió el conflicto entre el virtuosismo y la seriedad compositiva fue el de Mendelssohn. No solo omitió la introducción orquestal, también unió los tres movimientos de forma continua como un todo, y desplazó la cadenza de manera que precediera a la recapitulación. Demostró que el uso de un solo instrumento podía crear una forma Romántica única en la que el solista se convertía en el protagonista de las ideas musicales. Otros dos conciertos que redefinieron la técnica del violín, contemporáneos del concierto para violín de Dvořák,

⁹⁵ Leon Botstein, "Concerto: 4. The 19th Century," en *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, vol. 6, 251-252.

⁹⁶ *Ibidem*, 252.

fueron los de Tchaikovsky y Brahms. Eran altamente de naturaleza sinfónica y gran virtuosismo, sin embargo la demostración de habilidades iba más allá de la expectativa técnica. Por ello, en la segunda mitad del siglo se redefinió el virtuosismo convencional al estilo de Paganini. Algunos de los compositores que realizaron esto fueron Dvořák (cuyo concierto fue influenciado por el “Concierto Húngaro” de Joachim), Saint Saëns, Max Bruch y Goldmark. La inventiva armónica y la compleja elaboración temática proporcionaron nuevas vistas al instrumento.⁹⁷

2.2.1 Estilo de composición

Antonín Dvořák, con un carácter puramente musical, ha sido considerado como el continuador más destacado de la obra de Smetana. “Poseía una de las cualidades más genuinas de los grandes artistas: el dolor de su corazón humano herido lo transmitía por medio de sus obras a todos. Y aun más: sabía vencer el dolor, sabía hallar siempre un tema conteniendo claridad y alegría, y ésta la donaba generosamente a la Humanidad.”⁹⁸ La música constituía su vida. Sabía interpretar y sentir el contenido de las letras de las canciones populares y darles una expresión adecuada a su espíritu y ambiente. Buscó ejemplos a seguir en Schubert, Wagner y Liszt para sus composiciones, y gustaba mucho de Chopin. Pero poco a poco adquirió su propio medio de expresión a través del sentimiento nacional.⁹⁹ Destacó su carácter democrático y popular.

Su carrera musical tuvo varios contrastes y cambios. En sus primeros años de composición dispuso de los ejemplos de Mozart y Beethoven, componiendo obras que se movían de la pequeña escala a formas más grandes como el *Quinteto de Cuerdas en La menor op. 1*, los Cuartetos nos. 1-4, las primeras dos Sinfonías (1856), el ciclo de canciones *Cypresses* y el *Concierto en La para chelo con acompañamiento de piano* (1865).¹⁰⁰ Estaba más cercano a los estándares de aquella época, con un diseño formal y la técnica de separación y variación del tema bien desarrollada. Sin embargo, él mismo decía que no tenía la técnica suficiente para expresar todo lo que estaba en él.¹⁰¹

⁹⁷ *Ibidem*, 253.

⁹⁸ Humlová, *op. cit.*, 41.

⁹⁹ *Ibidem*, 7.

¹⁰⁰ Döge, *op. cit.*, 778.

¹⁰¹ *Ibidem*, 785.

De 1865 a 1872 (periodo denominado “Nueva fase Alemana” en *The New Grove* por Klaus Döge) su estilo se caracterizó por unidades temáticas cortas que eran constantemente cambiadas, moldeadas y desarrolladas, determinando una estructura melódica que se movía cada vez más lejos de frases con igual duración y su tradicional metro acentuado. Un constante movimiento a tonalidades distantes, ambigüedad tonal y el debilitamiento de las funciones tonales familiares (como el Cuarteto No. 4 en Mi menor que termina en Si Mayor) marcaron la armonía en este estilo avanzado que se movía entre extremos musicales y contenía un alto grado de expresividad subjetiva.¹⁰²

El gran impacto de Wagner y Liszt fue contrarrestado por su admiración a los clásicos vieneses y su amistad con Brahms. Tomaba lo que le parecía mejor para ciertos campos, como los principios clásicos que infundía con un espíritu romántico, y por otro lado el nuevo poema sinfónico de Liszt, y el leitmotiv y la armonía de Wagner. Sin embargo en los años siguientes comenzó a alejarse de este estilo y sus temas fueron resaltados y desarrollados de forma tradicional. La invención melódica era expresada en frases iguales en extensión y repetición, y las modulaciones que a veces recordaban a Schubert eran más moderadas, convencionales y fáciles de comprender. Al mismo tiempo empezaron a permear en su lenguaje musical elementos del folclore eslavo, estilo que aprendió de Smetana y sus amigos (Janáček), y del estudio de colecciones folclóricas como las de František Sušil y K. J. Erben. Por medio de elementos tradicionales como las frases pentatónicas, el cuarto grado sostenido en menor, el ritmo fuertemente sincopado derivado de las danzas como la polka y la mazurka (tercer movimiento de la Sexta Sinfonía), y contrastes derivados de la dumka (canción popular eslava- segundo movimiento del *Sexteto de cuerdas*), creó algo original.¹⁰³

Hubo una gran afinidad entre Dvořák y Franz Schubert, pues ambos poseían un talento similar en el desarrollo motivico y el ritmo, y prevalecía en su música un espíritu optimista. Dvořák escribió un artículo sobre él, y puede apreciarse algo de Schubertiano en sus obras en la forma de comenzar repitiendo una frase melódica en el modo opuesto.¹⁰⁴ Ambos tenían la habilidad de hacer parecer la complejidad, densidad y riqueza de su música como si fuera poco complicada y espontánea, solamente expresando el simple placer de hacer música.

¹⁰² *Ibidem, loc. cit.*

¹⁰³ *Ibidem, 785-786.*

¹⁰⁴ Clapham, *op. cit.*, 53.

Los grandes dones musicales de Dvořák eran de diferente orden en comparación con otros compositores de su tiempo, pues su música abarcaba un amplio rango emocional pero no tenía la inclinación de sostener un estado de ánimo a la manera clásica como lo hacía Brahms. Y aunque tenía menos control en el crecimiento y diseño de su música, su colorido y dones melódicos y rítmicos eran más grandiosos. El nivel de su arte es muy elevado, su música es natural, bella. La dinámica y el color parten del carácter de la idea, así como del instrumento correspondiente.¹⁰⁵ Aunque no todas sus obras tengan un sentido programático, poseen un contenido poético y sentimental, probablemente basado en algún acontecimiento vivido por el compositor. Reflejan su amor por la naturaleza, el hombre, la patria y los fervientes sentimientos nacionales; expresan la añoranza por su país y la alegría de la vida:

“La obra de Antonín Dvořák habla al hombre con palabras de verdad y de honradez. Reflejando la verdad de la vida, impregnada de fe en el hombre y en la victoria del bien, la obra inmortal del compositor checo es vigorosa, es exaltante e imperecedera. Es por ello que la admira y la aprecia el mundo entero”.¹⁰⁶

Respecto a su forma de componer, el primer requisito era el tema. Una vez que lo encontraba, permitía que creciera naturalmente y sugería otras ideas; si hacía algún movimiento en falso, se detenía para remediar el error. Solía introducir nuevos temas pronto y de manera abrupta, por lo que se vio en la necesidad de expandir sus primeras ideas substancialmente y hacer transiciones más satisfactorias, lo cual no siempre se lograba en el primer intento.¹⁰⁷ Si le venía un tema a la mente, escribía de inmediato parte de la melodía o ciertos ritmos, dependía de lo que considerara más importante de recordar y realizaba varias versiones hasta llegar a la definitiva. Se tiene registro de los esbozos de algunas obras donde se observa el desarrollo del tema, como la *Sinfonía del Nuevo Mundo*. Dvořák trabajaba arduamente hasta estar satisfecho con haber escrito lo que deseaba comunicar, por ello tardaba varias semanas en concluir una obra.¹⁰⁸

Desarrolló ampliamente la melodía y su armonía está llena de frescor, y es compleja por sus combinaciones y cambios inesperados. “Su contrapunto es florido, expresivamente rico.”¹⁰⁹ Sus melodías poseen una línea principal, mientras que las

¹⁰⁵ Humlová *op. cit.*, 43.

¹⁰⁶ *Ibidem*, 44.

¹⁰⁷ Clapham, *op. cit.*, 35.

¹⁰⁸ *Ibidem*, 27-34.

¹⁰⁹ Humlová, *op. cit.*, 43.

voces de en medio están dotadas de modulaciones y gran expresividad, y los bajos son inquietos y vivos. Las modulaciones de mayor a menor eran una rutina para Dvořák, completándolas a veces en tres acordes, o incluso sin ninguna preparación. En algunas obras utilizó el cambio de tonalidad para repeticiones secuenciadas o parciales como en el “Finale” del concierto para piano. Usaba frecuentemente la sexta menor en una tonalidad mayor, así como la alternancia de dominantes auxiliares. Realzaba las disonancias por medio del uso de pedales en combinación con las apoyaturas, y la inflexión cromática de notas descendentes hacía referencia a los cambios de modo. Todos estos recursos eran para extender la tonalidad y brindar variedad de colores y estados de ánimo o ambientes.¹¹⁰ Es usual la gran resistencia en las dinámicas como consecuencia de impulsivos *crescendos* que van de *p* a *f* sin el tiempo necesario, o en los *diminuendos*. Esta volatilidad natural de Dvořák resulta también en rápidos cambios emocionales y veloces transiciones de un estado de ánimo a otro.¹¹¹

Se recuerda una frase de Dvořák donde se aprecia su actitud artística comprometida con la premisa estética de que el tratamiento de una idea tiene prioridad sobre la idea misma:

“Tener una buena idea no tiene nada de especial. La idea viene de sí misma, y si es buena y grandiosa, no es por la persona que la tiene. Pero para desarrollar la idea bien y hacer algo grandioso, esa es la parte más difícil- eso es arte!”¹¹²

2.3 Concierto para violín y orquesta en La menor, primer movimiento

Hubo dos periodos de composición del concierto para violín y orquesta, debido a que Dvořák realizó dos versiones. La primera fue compuesta del 5 de Julio hasta mediados de Septiembre de 1879. Como ya se ha mencionado, fue un año exitoso debido a la publicación de varias de sus obras por parte de Simrock, quien sugirió la creación de este concierto, dedicado a Joseph Joachim, gran violinista húngaro de ese tiempo, quien revisó la obra durante algunos años y realizó diversas observaciones que Dvořák tomó completamente en consideración. Joachim ya había hecho esta labor con otros

¹¹⁰ Clapham, *op. cit.*, 40-42.

¹¹¹ *Ibidem*, 50.

¹¹² Döge, *op. cit.*, 788 (traducción de la autora).

compositores como Max Bruch, y conocía otras obras de Dvořák como el Sexteto de Cuerdas, el cual interpretó en Noviembre de ese año en Berlín.

La obra fue compuesta durante su estadía en el castillo de Sychrov con su amigo Alois Göbl, secretario del Príncipe de Rohan; ahí pudo trabajar sin distracciones. Cuando terminó el manuscrito de la partitura, se lo mandó a Joachim quien de acuerdo con una carta de Dvořák enviada a Ludevít Procházka (15 de Enero de 1880), había prometido tocar el concierto tan pronto se publicara. Joachim analizó el trabajo y sugirió una revisión de toda la obra, lo cual se constata en una carta que Dvořák le escribió a Simrock el 9 de Mayo de 1880 y que dice lo siguiente:

De acuerdo con el deseo del Sr. Joachim trabajé más cuidadosamente en el concierto completo, sin olvidar ningún compás. Él seguramente estará complacido por ello. Yo pongo el mayor esfuerzo en esto. El concierto completo ha sido transformado. Además de retener temas yo escribí muchos nuevos. La completa concepción del trabajo, sin embargo, es diferente. La armonización, la instrumentación, el ritmo, el completo rumbo de la obra es nuevo. Lo tendré listo lo más pronto posible y se lo daré inmediatamente al Sr. Joachim en Berlín.¹¹³

Dvořák destruyó esta versión del concierto y compuso otra en 1880, del 4 de Abril al 25 de Mayo. Se la envió a Joachim pero su revisión tardó dos años más. En una carta enviada a Simrock en Septiembre de 1882, Dvořák cuenta que se reunió con Joachim en Berlín y trabajaron juntos en el concierto. Joachim reconoció la genuina belleza en la obra pero le aconsejó a Dvořák aligerar la instrumentación. Revisó también la parte solista, y deseaba organizar para Noviembre un ensayo con la orquesta en la Universidad¹¹⁴

Robert Keller, asesor de Simrock, criticó el que Dvořák hubiera unido los dos primeros movimientos y quería que se cambiara, pero el compositor le escribió a Simrock el 16 de Diciembre de 1882 mostrando su descontento y decisión de mantener los movimientos como estaban, pues el mismo Simrock y Sarasate opinaban que así debían quedarse.¹¹⁵ Finalmente en 1883 Simrock publicó la partitura como Op. 53 y la obra fue presentada por primera vez por el violinista checo Franz Ondříček el 14 de

¹¹³ Clapham, *op. cit.*, 100 (traducción de la autora).

¹¹⁴ La carta puede consultarse en: Otakar Šourek, *Antonín Dvořák: Letters and Reminiscences* [en línea], traducido del checo por Roberta Finlayson Samsour (Praga: Artia, 1954), 65, disponible en web: <https://archive.org/details/antonindvoraklet001860mbp/page/n9/mode/2up>

¹¹⁵ Clapham, *op. cit.*, *loc. cit.*

Octubre en Praga, y nuevamente en Diciembre con la Orquesta Filarmónica de Viena, dirigida por Hans Richter. Joachim nunca tocó el concierto en público, aunque sí se había planeado que lo estrenara durante la primera visita que Dvořák realizó a Londres, pues el violinista iba a tocar un concierto de Mozart en el Crystal Palace y se había preparado para añadir el concierto de Dvořák en la presentación. Para ello se insistió en que el compositor dirigiera su propia obra, pero la Sociedad Filarmónica se opuso debido a que habían sido los primeros en invitarlo y por lo tanto debía presentarse con ellos antes de dirigir cualquier otro concierto, así que no se realizó el estreno con Joachim. John Clapham comenta que Joachim al ser un músico tan conservador, quien se oponía a Liszt y sus seguidores, probablemente tuvo ciertas reservas con el concierto, sobre todo del primer movimiento corto, pues después de revisar el manuscrito y hacer observaciones, consideró no aparecer en público con este concierto.¹¹⁶

Aunque no es el propósito aquí ahondar en la discusión sobre el estreno del Concierto, vale la pena señalar que si se desea obtener más información sobre el tema, se puede analizar la correspondencia de Dvořák con Simrock y el violinista Ondříček, en la que se establece un discurso en torno a la obra y su proceso de creación y presentación. El libro de Otakar Šourek: *Antonín Dvořák: Letters and Reminiscences* brinda una recopilación de cartas entre las que se encuentran dos bastante interesantes entre el violinista checo y el compositor. La primera es enviada por Ondříček a Dvořák defendiendo el concierto y brindándole su apoyo para estrenarlo en los próximos meses, y mostrando su desacuerdo hacia la negativa de Joachim por presentar la obra.¹¹⁷ Sin embargo, en la respuesta de Dvořák hacia el violinista se aprecia el noble carácter del compositor, quien le explicó el conflicto en Londres con la Sociedad Filarmónica.¹¹⁸ Así que realmente no se puede asegurar lo que pasó, pero ciertamente es un reflejo de los cambios que estaban surgiendo y las diversas visiones que existían sobre los diferentes estilos compositivos. También se debe recordar que antes del Concierto para violín de Dvořák ya se habían compuesto otros con estructuras menos formales como el Concierto de Mendelssohn o el de Max Bruch, que se asemeja en el tratado de la forma del primer movimiento. Además, Dvořák quería expresar al máximo sus ideas por medio de diversos temas que probablemente no hubiera podido plasmar de manera estricta.

¹¹⁶ *Ibidem*, 101.

¹¹⁷ Otakar Šourek, *op. cit.*, 71-72.

¹¹⁸ *Ibidem*, 80.

Características de la obra

El Concierto para violín y orquesta está conformado por tres movimientos:

- I. Allegro ma non troppo
- II. Adagio ma non troppo
- III. Finale. Allegro giocoso, ma non troppo

Es una obra sumamente interesante, compleja, con un carácter fuerte, a veces serio y sinfónico pues la parte de la orquesta es muy poderosa en sonoridad. Sin embargo, la parte solista resalta sobre la orquesta de forma cantabile y virtuosa, sin dejar de estar conectada con la obra como un todo: el violín está integrado en la textura sin perder su identidad. Mantiene diálogos con todos los instrumentos, y a veces sólo con dos o uno. Los alientos tienen un papel importante junto con el solista al tener en su melodía varios de los temas y motivos característicos de este primer movimiento. Es un concierto de gran riqueza musical, que tiene carácter, es virtuoso, honesto y profundo.

En los tres movimientos se observa una forma extremadamente individual y frecuentemente rapsódica, recordando muchas veces a las improvisaciones enérgicas. Se distingue por su diversidad de temas, su riqueza armónica con muchos cambios de tonalidad y por su gran expresividad con tintes nacionalistas, sin perder el estilo cantado que caracteriza a Dvořák. El trabajo del solista es de una gran exigencia expresiva como técnica.

Los orígenes eslavos son desplegados por el primer tema principal del rapsódico y formalmente irregular primer movimiento, el cual está entrelazado con el segundo movimiento en Fa Mayor, donde se revela la esencia lírica del concierto como si fuera un poema a la Naturaleza, y al mismo tiempo se alza la voz nacionalista. “Todo el movimiento es un testimonio de la incansable inventiva melódica de Dvořák.”¹¹⁹ El tercer movimiento, en forma de rondó, incorpora ideas melódicas de derivación folclórica.¹²⁰ Evidencia el carácter checo con la jubilosa síncopa de la *furiant* (danza), que es interrumpida por la *dumka* con diversos ritmos rebosantes de alegría.

¹¹⁹ “Formal structure and content,” *Antonín Dvořák*, <http://www.antonin-dvorak.cz/en/concerto-for-violin>

¹²⁰ Robin Stowell, “The Concerto,” en *The Cambridge Companion to the violin* editado por Robin Stowell, (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 159.

2.3.1 Análisis musical

El primer movimiento del Concierto para violín tiene una estructura peculiar, si se considera en el sentido estricto de la forma del concierto. “Está usualmente descrito como una curiosa combinación de sonata y principios de rondó.”¹²¹ Tomándose en cuenta la forma sonata, común en los primeros movimientos de los conciertos, cuya estructura es exposición-desarrollo-recapitulación, Dvořák compuso una recapitulación muy corta que pasa directamente al segundo movimiento. Esto es lo que precisamente causó tanto asombro y cuestionamiento cuando se compuso el concierto. Sin embargo, Dvořák sabía lo que tenía en mente y planeaba decir con una estructura distinta pero atractiva. Sale de lo formal para poder expresar sus raíces nacionalistas y su propia personalidad con una variedad de temas compartidos por la orquesta y el solista.

Dentro de cada gran sección del primer movimiento hay partes con temas diversos que brindan contrastes y diferentes sonoridades. Por ello, se ha tomado en cuenta también la estructura marcada por letras en la partitura, y se ha analizado la parte orquestal que es la original, así como la del piano, pues es la versión que se interpretará. La armonía, que tiene gran impacto en la sonoridad al moverse por varias tonalidades cercanas a la tonalidad principal, permite ya sea por inflexión o modulación crear muchos contrastes que enriquecen la pieza y le brindan un carácter único.

De forma general, si se analiza el primer movimiento de acuerdo con la forma sonata, la *exposición* se desarrolla del compás 1 al compás 105; la *elaboración o sección media* del compás 106 al 216; la *recapitulación o reexposición* corta, del compás 217 hasta el 252; y del compás 253 al 265 sigue un pasaje pequeño en tempo “Quasi Moderato” que da paso al segundo movimiento. La reiteración de temas también hace pensar en una forma rondó, por ello el siguiente análisis no es tan estricto en la definición de la estructura.

En el inicio, la orquesta prepara por medio de una frase introductoria el tema principal que va a ser interpretado por el violín solista, y que será escuchado varias veces durante la obra. Esta parte que va del compás 1 al 28 está formada por dos grupos melódicos prácticamente iguales: el primero en la tónica y el segundo en la subdominante. El violín interpreta el tema con un acompañamiento ligero de la orquesta e incluso se queda solo hacia el final de las frases.

¹²¹ “Formal structure and content”.

La menor
Allegro ma non troppo

6 *(molto vibrato)* III sul G
cresc.

14 *in tempo* Tutti Solo IV

21 *(molto vibrato)* La menor sul D
ii₆

La parte “A” (compás 29) está conformada por varios grupos melódicos. Comienza solamente la orquesta con una ampliación tonal del tema, moviéndose por varias tonalidades cercanas: desde La menor, pasando por Si \flat Mayor, hasta llegar a una frase en Fa Mayor (compases 33-36). Por medio de unos compases en re menor se conecta con la siguiente parte que es mucho más cantabile y suave (compás 43), yendo de Si \flat Mayor a La menor.

30

34 VII°₂ / Si \flat * I / Si \flat M * vii°₇ / Fa * I₆ / Fa M *

I₆ / Fa M *

Hay dos temas en contrapunto entre clarinete y fagot junto con los violines. Mientras los violines tienen una línea melódica tranquila, las maderas se mueven más, y hacia el compás 46 el clarinete cede el tema a la flauta, a la que se une el oboe sustituyendo al fagot en el compás 50, para ampliar el tema en forma de progresión hasta el compás 54. Es una parte importante, muy movida, con varios contrastes y cuyos temas serán interpretados después por el violín solista.

En el compás 55 entra de manera contrastante el violín solista con el **primer tema** (compás 1-4) pero ahora en la dominante de La menor. Se reitera dos veces más: en la tónica (compás 60) y después modula a Re menor (compás 65), con un pedal en los timbales hasta llegar con gran intensidad a la **parte “B”**, donde se prepara un nuevo material con mucho movimiento armónico y gran expresividad del instrumento solista.

La **parte “B”** (compás 70) es tonalmente muy movida, con una armonía más compleja. Comienza con un diálogo entre el solista y la orquesta donde se escucha el

motivo principal. En los compases 72-73, por medio de la enarmonización del sol# por lab, se prepara la armonía para resolver a Mi bemol Mayor en los compases 76-77. Esto conecta con la siguiente frase, cuya melodía es muy cantabile y va descendiendo por tono (compases 78-87).

Hay varios contrastes, como en el compás 90 que tiene dobles cuerdas y un *fortísimo* que disminuye hacia el compás 95 para poder continuar con un pasaje virtuoso, a manera de puente, que tiene la función de regresar a la tonalidad principal de La menor y así continuar a la siguiente parte.

La parte “C” recuerda varios de los temas anteriores, con una estructura similar. Comienza en el compás 106 con el tema de la introducción (compás 5), ahora con mayor soporte de la orquesta. La primera frase mantiene la misma estructura, pero la segunda varía al resolver en Do Mayor para ampliar el tema por medio de progresiones y así resolver a Fa Mayor (compases 117-123).

Del compás 123 al 129 el violín solista interpreta un pasaje virtuoso, con una escala cromática (compás 126) que tiene el mismo acompañamiento del compás 40, y llega al compás 130 donde se vuelven a escuchar los temas en contrapunto, del compás 43, en Si bemol Mayor. El oboe, con la indicación de *solo*, interpreta la melodía que realizaron el clarinete y fagot, mientras el violín solista interpreta la otra melodía que realizaron los violines con una indicación de *dolce e dimin.*

Ya en el compás 134, el oboe le cede su tema al violín solista, quien lo continúa hasta las progresiones que la flauta había interpretado antes. Las cuerdas regresan a interpretar el segundo tema que había comenzado el violín solista para seguir acompañándolo, y las maderas se contestan entre sí.

En el compás 143 (“D”) se prepara el **segundo gran tema** de este movimiento, caracterizado por ser muy cantado y alegre, que se desarrolla en Do Mayor del compás 148 al 168. Es un tema de gran expresividad que en el compás 162 se amplía y enriquece con un carácter más vivo, al tener varios adornos en la melodía y la indicación de *scherzando*, y pizzicato en el acompañamiento de las cuerdas. El oboe va siguiendo la melodía del violín de manera conjunta y se escuchan los cuernos con notas tenidas. Aunque es un tema nuevo, que no se había escuchado antes, dura relativamente poco porque se conecta en el compás 169 (“E”) con un pasaje de progresiones a manera de puente, donde se escucha en el acompañamiento el motivo del tema del inicio.

145
dim.
dolce
I/Do M
150
161
V7/Do
scherzando
V(am Froseh)
(a.d.Sp)(ganzer Bg)
166
I/Fa M

En el compás 175 se regresa al tema de la **parte “B”** (compás 70) pero mucho más desarrollado y con un giro interesante en Fa menor, dirigiéndose hacia Mi bemol menor en el compás 179. De nuevo se cambia a otra tonalidad por medio de la enarmonización, de mi \flat a re \sharp con la aparente intención de regresar a La menor, pues pasa por la dominante (Mi M) en el compás 185 donde se escucha en el violín solista el motivo del principio. Se conecta con el siguiente pasaje (compás 189) en el que la flauta (o en este caso el piano) interpreta el tema del solista del compás 57, mientras el violín lleva un acompañamiento de arpeggios que van modulando por medio de acordes de dominante hasta llegar a Do Mayor (relativo de la) en el compás 197 (**“F”**).

187
pp
V6/La
V7/Do

La **parte “F”** (compás 197) funciona como una cadenza con acompañamiento debido al virtuosismo de la parte solista, con recursos como las octavas ligadas que aumentan la intensidad hasta el compás 208. En ese punto comienza una escala ascendente que se conecta con un grupo de arpeggios en la dominante de La menor, con la intención de resolver finalmente a la tonalidad principal en la **parte “G”** que es la “recapitulación”.

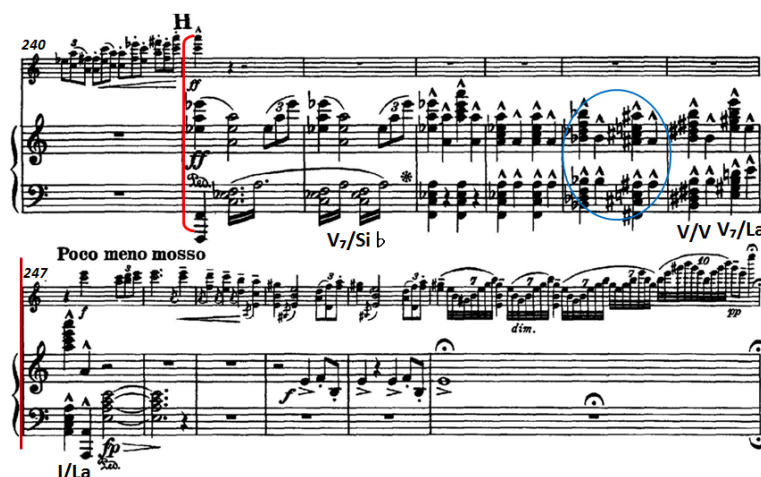
209
VI
211
V7/La

Recapitulación

La **recapitulación** es breve (217-252) y variada, pero conserva relación con el inicio, comenzando en La menor con una **introducción** de la orquesta en la que se entona el **tema principal** (como en los primeros compases), el cual es continuado en el compás 224, donde se da un giro a la dominante de Re menor, y entra el violín solista de manera grandiosa y con una dinámica de *ff*. Del compás 231 al 234 se conecta la frase que corresponde al tema ampliado de la **parte “A”** (compases 33-36) en Fa Mayor, pero ahora es interpretado por el solista; la intensidad aumenta con otra frase virtuosa y modulante, que crea mucha tensión y se dirige hacia la siguiente parte.



. En el compás 241 **(“H”)** la orquesta continúa con gran carácter entonando el motivo del tema principal y una serie de acordes que enarmonizados resuelven a la tónica La menor en el compás 247, para que el solista en el **Poco meno mosso** interprete el tema de manera concluyente a lo largo de 6 compases, donde se queda el corno con una sola nota mientras el violín por medio de arpeggios disminuye la dinámica hasta *pp*.



Finalmente en el compás 253 culmina este primer movimiento con el **Quasi Moderato** que reitera el estilo dulce y noble representativo de Dvořák, donde el violín interpreta un tema reminiscente del inicio del movimiento en la cuerda más grave con

un acompañamiento melódico de las maderas y posteriormente de las cuerdas, yendo de La menor a Fa Mayor para dar paso al segundo movimiento.

253 Quasi Moderato
 y molto espressivo
 pp
 I/La m
 259
 espress. ritard.
 pp
 ii/Fa M I/Fa M
 attacca

2.4 Interpretación

Dvořák estuvo inmerso en un periodo musical de gran variedad compositiva, de diversos estilos y gran riqueza musical; surgieron los grandes conciertos para violín que hasta el día de hoy se consideran de gran dificultad técnica e interpretativa. Pero a diferencia por ejemplo de Brahms, Dvořák compuso un concierto cuyo virtuosismo está definido por su estilo propio nacionalista, y está orientado a la expresividad de ideas por medio de diversos temas. Sale de lo convencional y del estilo creado para el lucimiento de los intérpretes, pues los conciertos eran cruciales para el progreso de las carreras de los virtuosos.¹²²

Esto no significa que el concierto de Dvořák no sea de gran dificultad, pues tiene los aspectos técnicos profesionales de una obra virtuosa como dobles cuerdas, octavas, arpeggios y escalas que abarcan toda la extensión del instrumento, gran destreza y velocidad. Pero están pensados como un recurso para la expresividad profunda de ideas honestas y nobles, que no necesitan de la gran pirotecnia característica de las obras virtuosas de su tiempo, convirtiéndose así en música trascendente y compleja. Muchas veces el virtuosismo puede opacar el principal mensaje de las obras, pues se presta más atención al desarrollo de habilidades técnicas que a la esencia de la interpretación.

¹²² Botstein, *op. cit.*, 253.

El concierto de Dvořák es complejo por la variedad de temas, la combinación de contrastes y el diálogo con la parte orquestal. Así que para la interpretación del concierto, y específicamente la del primer movimiento, hay que comprender la obra como un todo y al mismo tiempo destacar los diversos temas representativos dentro de las partes. En este concierto se debe prestar mucha atención a la parte orquestal, ya que no funciona como un mero acompañamiento, sino que se conjunta con la parte del solista. Si solamente se tomara en cuenta la parte del violín, la tonalidad no quedaría definida con claridad debido a que su melodía no siempre se desenvuelve en el 1er grado del acorde. Esto sucede precisamente porque forma parte de una textura armónica variada que enriquece el movimiento creando grandes contrastes. Los alientos tienen una participación importante al destacar los temas varias veces en su melodía o junto con el violín solista. Por ello, si se tiene conocimiento de lo que sucede cuando el solista está tocando, se tendrá mayor noción del seguimiento de frases y conexión de las partes, incluso si el acompañamiento lo realiza el piano, pues aunque sea una reducción se mantiene lo esencial.

El primer movimiento es *Allegro ma non troppo*, lo cual significa que es un tempo Allegro pero no tan rápido. Tiene momentos de mucha destreza y otros cantables, por lo que hay que encontrar un balance para no acelerar en los dieciseisavos y no decaer en los pasajes *legatos*. Es un concierto de carácter virtuoso donde las notas deben escucharse claramente y no verse comprometidas por ir demasiado rápido, pero por otro lado es una obra fuerte y resonante así que no hay que llegar al extremo de interpretarlo lento. Las dinámicas marcadas en la partitura son una guía para los diferentes estados de ánimo. El rango de sonoridad es amplio, yendo de *pp* hasta *ff*. Hay muchos *crescendos* y *diminuendos* que conectan todas las partes, así que deben ser claros para mostrar los diferentes contrastes y evitar que el diálogo y la expresión de ideas quede plana. La dinámica de *ff* puede ser la más complicada al tener que sobrepasar la voz de la orquesta o el piano, por eso debe buscarse una gran resonancia en el instrumento.

Se deben distinguir los diversos temas que expresan el sentir nacionalista de Dvořák, así como su propio carácter dulce, cantado y noble. Debe destacarse el motivo característico con el que empiezan varias de las frases, como en el tema introductorio del violín solista, pues está presente durante todo el movimiento, así como resaltar los otros temas en común con la orquesta, pues eso le permitirá al oyente recordarlos

cuando vuelva a escucharlos y podrá distinguir la estructura de la obra. Deben cuidarse los diferentes estados de ánimo como los pasajes con ligaduras que son muy cantados y continuos, y las partes de dobles cuerdas que son fuertes y resonantes. Son cambios drásticos que deben conectarse adecuadamente para lograr los diferentes efectos de sonoridad. Se puede recrear en la mente aquellos hermosos paisajes de la patria de Dvořák que tanto amaba y añoraba cuando estaba lejos, y que lo inspiraron para componer sus obras. Era un hombre sencillo, sincero, que amaba la música y trabajaba mucho para lograr su cometido de expresión de ideas.

La tecnología con la que se cuenta actualmente permite al intérprete acercarse al estilo del compositor. Se puede aprovechar esta herramienta y escuchar varias obras de Dvořák de diferentes periodos y géneros, como sus sinfonías y su música de cámara. Por supuesto se recomienda escuchar las obras en torno al concierto para violín, que corresponden al periodo eslavo, porque nos ponen en contexto de manera más directa con las características particulares de este periodo de composición. Y se pueden buscar obras de otros compositores de esa época para apreciar los distintos estilos compositivos que influyeron o permitieron crear el estilo propio de Dvořák.

El realizar un estudio profundo de los aspectos más importantes y relevantes del concierto proporcionó una visión muy diferente a la que se tenía cuando se abordó inicialmente la obra. Sin un contexto y análisis podría caerse en la confusión y poco entendimiento de la estructura, de las características melódicas de los temas y del estilo. Podría parecer que varios fragmentos aparecen de repente con cambios de tonalidad drásticos, pero al entender los propósitos del compositor de crear diferentes matices con temas variados, la imagen se vuelve más clara, con muchos detalles y colores. Hay que apropiarse de la obra, primero resolviendo todos los aspectos técnicos violinísticos, y después analizándola musicalmente e históricamente, para entonces ser libres de expresar las ideas y lograr que se transmitan al oyente.

“Conoces la sensación cuando alguien saca la palabra de tu boca antes de que tengas tiempo de formarla? Esa siempre fue mi experiencia en la compañía de Dvořák. En él su persona y su trabajo eran intercambiables. Y entonces sus melodías eran como si él las hubiera tomado de mi corazón. Tal vínculo nada en la tierra lo puede romper.” Leoš Janáček¹²³

¹²³ Šourek, *op. cit.*, 14 (traducción de la autora).

CAPÍTULO 3. Pablo de Sarasate: Danzas españolas Op. 26, No. 7: Vito y No. 8: Habanera

El gran violinista español Pablo de Sarasate fue también compositor. En él resalta la conjunción del intérprete virtuoso con el creador musical, quien en este caso conserva la esencia de la tradición folclórica española. Su estilo compositivo destaca por su brillantez y destreza generalmente orientado al violín, que rescata y eleva los cantos y danzas populares. Las fuentes sobre Sarasate a las que se tuvo acceso no son tan numerosas como las de los compositores anteriores, pero afortunadamente se puede reconstruir una sonoridad aproximada de su música ya que existen grabaciones donde él mismo interpreta tanto sus propias obras como las de otros compositores. Es una ventaja única contar con este recurso que permite admirar su gran destreza, tocada con aparente simplicidad y sencillez. Sarasate fue un compositor único que utilizaba el virtuosismo como un recurso de interpretación, pues el lucimiento venía por añadidura.

3.1 Sarasate, el violinista español

Pablo Martín Melitón de Sarasate y Navascués nació el 10 de Marzo de 1844 en Pamplona. Su padre Miguel Sarasate, violinista y director de la banda del regimiento, fue quien lo acercó al instrumento, además de estar siempre rodeado de música. Comenzó a tocar el violín a los 5 años de edad y cuando su familia se trasladó a Santiago de Galicia, tomó clases con su primer maestro: José Courtier, quien tenía 17 años y acababa de obtener la plaza de primer violinista en la Catedral Compostelana. Al poco tiempo tuvieron que irse a la Coruña donde tomó clases con el violín concertino de la Orquesta del Teatro de la Coruña, Blas Álvarez.

Dio su primera presentación pública a los ocho años y causó tanta admiración e interés que recibió un apoyo de la Condesa de Espoz y Mina para estudiar en Madrid con Manuel Rodríguez Sáez. A los doce años de edad junto con su madre, emprendieron un viaje rumbo a París para continuar con sus estudios musicales. Pasaron por Pamplona, San Sebastián y después llegaron a Bayona donde verían al Maestro Delphin Alard, pues le llevaban cartas de recomendación. Lamentablemente en Bayona, la madre de Pablo enfermó y falleció, dejando un gran sufrimiento en el pequeño

violinista. Sin embargo al poco tiempo Ignacio García y Echeverría, banquero y cónsul de España en Bayona, lo tomó bajo su tutela y volvió a encaminarlo en su educación musical: lo llevó a París y con el apoyo de la Reina Isabel en 1856, comenzó a estudiar en el Conservatorio de París con Alard, ganando un año después el Premier Prix en violín y solfeo, así como un premio de armonía en 1859. El comentarista de la *France Musicale* estableció que raramente se ha encontrado en un instrumentista tal exactitud y pureza de sonido.¹²⁴

Realizó una gira de conciertos con la que se hizo famoso en varios países de Europa, así como en el Norte y Sur de América. Su primera aparición en Londres fue en 1861, regresando en 1874 para tocar en un concierto de la Sociedad Filarmónica y la Unión Musical, y en 1877 en el Crystal Palace. En 1867 apareció por primera vez en el continente americano, obteniendo gran éxito en Boston, Nueva York y Buenos Aires.¹²⁵ Sarasate atrajo la admiración y amistad de muchos compositores famosos, quienes le dedicaron algunas de sus obras como: el *Concierto para violín No. 2* de Max Bruch; los *Conciertos no. 1 y 3*, así como *Introducción y Rondo Capriccioso* de Saint-Saens; el *Concierto para violín* de Lalo; las *Variaciones para violín y orquesta* de Joachim; el *Concierto No. 2* de Wieniawski; y *Mazurek op. 49* de Dvořák. Sarasate incorporó estas obras a su repertorio interpretándolas magníficamente. Después de su debut en Viena en 1876 tuvo gran éxito en Alemania, presentándose en Leipzig y Berlín.

En 1877 conoció en Frankfurt al pianista Otto Goldschmidt quien fue su agente musical durante más de treinta años, y cuya esposa Bertha Marx fue su pianista acompañante desde 1885, participando en sus giras por Europa, México y Estados Unidos. Pablo realizó incontables conciertos, presentándose como solista y tocando música de cámara.¹²⁶ En 1878 se presentó en Estocolmo y luego en Rusia en 1879, donde se le reconoció hasta sus últimos días. De hecho, en 1902 realizó una gira por Rusia, que incluyó ciudades como Kiev, Moscú y Odesa. En 1889-1890 hizo una gira por América, donde fuera su última aparición en Estados Unidos y la única visita a

¹²⁴ Luis G. Iberní, "Sarasate Navascués, Pablo Martín Melitón," en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, vol. 9 (España: Sociedad General de Autores y Editores, 2000), 826.

¹²⁵ *Ibidem.*

¹²⁶ *Ibidem.*

México (1890), donde se le recibió con gran cariño y admiración.¹²⁷ Fue condecorado con la *Gran Cruz de Isabel la Católica* en 1886 y la *Legión de Honor* de Francia en 1892, entre otros múltiples reconocimientos. Fue miembro honorario de varias sociedades filarmónicas: de Londres, Milán, la Ciudad de México, Estocolmo, Río de Janeiro y Bonn, entre otras.

Sarasate es el ejemplo perfecto de intérprete-compositor, pues su destreza era tal que interpretaba tanto las obras de distintos compositores como Beethoven, Mendelssohn, Mozart, como las obras dedicadas a él y sus propias composiciones. Gustaba mucho de la música de cámara, interpretando obras de Schumann, Schubert, Goldmark y Brahms. Como violinista era admirado por su pureza y transparencia de sonido. De acuerdo con Luis Villalba, el tono de su violín era vigoroso, lleno y redondo, sin estridencias; la cuarta cuerda adquiría una sonoridad grandiosa y enérgica, mientras que la primera era limpia y clara. Sus armónicos siempre sonaban y los golpes de arco eran exactos, con una asombrosa seguridad. Se consideraba que su talento era natural pues su técnica estaba muy bien desarrollada y según Arbós jamás le oyó estudiar, ni intensamente ni de modo regular y metódico.¹²⁸

Fue consciente de la situación por la que pasó su país, sobre todo a finales del siglo XIX, por lo que realmente formó parte de los músicos que trataban de lograr cambios, de estudiar las grandes obras y rescatar la esencia de la música tradicional de España. Una muestra de esta labor sucedió después de la guerra civil en 1878 cuando lo nombraron Presidente de la Sociedad “Santa Cecilia”, representando un primer paso para el Renacimiento de Pamplona. A partir de entonces cada año se ofrecieron ahí diversos conciertos con personalidades como Manuel Pérez, Ruperto Chapí y los maestros navarros Emilio Arrieta, Dámaso Zalbaza, Gayarre y por supuesto Sarasate.¹²⁹

Sus presentaciones en España fueron memorables, pues cada año era tradición que se presentara en la conmemoración de San Fermín en Pamplona. Era tan apreciado y reconocido que incluso en una carta al alcalde de la ciudad en 1902 solicitó lo siguiente: “que se me deje entrar en Pamplona como uno más de los que van a admirar

¹²⁷ Para mayor información sobre su visita a México, consultar Julio Altadill y Arturo Campión, *Memorias de Sarasate* [en línea] (Pamplona: Imprenta de Aramendía y Onsalo, 1909), 78-94, disponible en web: <https://archive.org/details/memoriasdesarasa00alta/page/n7/mode/2up> donde se relata una anécdota interesante con un vendedor de violines.

¹²⁸ Iberni, *op. cit.*, 827.

¹²⁹ Altadill & Campión, *op. cit.*, 302-306.

los festejos de mi querida ciudad natal; nada de recibimientos y ceremonias a mi llegada a Pamplona; me basta saber, y éste es el mayor honor y la mayor gloria para mí, que además de ser su hijo Predilecto soy su hijo querido”.¹³⁰ En 1908 Pablo de Sarasate dio su último concierto y se le hizo un gran homenaje.¹³¹ Al terminar la gran celebración en su honor, Sarasate se encaminó hacia su “Villa Navarra” en Biarritz, Francia donde el 20 de Septiembre falleció, llenando de gran tristeza a todo su pueblo español y a las naciones que lo escucharon y vieron transmitir música viva que representaba su identidad nacional propia. Desde 1897 se originó el Museo Sarasate en Pamplona, al que Sarasate durante sus años de vida estuvo ofreciendo un buen número de pertenencias, obsequios y recuerdos de su vida artística, depositándolos en el Ayuntamiento.¹³² Sarasate legó sus dos violines Stradivarius, el de 1724 al Conservatorio de Paris y el de 1713, el “violín rojo”, al Conservatorio de Madrid.¹³³

Obra musical

Las obras de Sarasate fueron pensadas para tocarlas él mismo y de acuerdo con sus propios criterios musicales. Hanslick afirmaba que poseía un gran número de piezas de su propia inspiración como *Jota Aragonesa*, *Muñeira*, el *Zapateado*, *Aires Bohemios*, el *Canto del ruiseñor*, y su serie de fantasías sobre motivos de ópera como *Carmen*, *Don Juan*, *Fausto*, *Fuerza del destino*, entre otras. También compuso obras basadas en canciones y danzas tradicionales, así como de otros compositores. Las obras de Sarasate llegan hasta el opus 54, siendo editadas primero por Bartholf Senff y Simrock, y después por Zimmermann en Leipzig (desde el op. 39). Su catálogo se puede dividir en tres categorías:¹³⁴

1. Fantasías sobre temas operísticos
2. Composiciones varias: composiciones de circunstancias, obras de salón, transcripciones y piezas de corte folclórico como: *Les Adieux*, la *Priere et Berceuse* (que compuso a los 17 años), *Aires escoceses*, *Canciones rusas* y la transcripción del *Nocturno* de Chopin.

¹³⁰ Iberní, *op. cit.*, *loc. cit.*

¹³¹ *Ibidem*, 379-387.

¹³² *Ibidem*, 323.

¹³³ Altadill & Campión, *op. cit.*, 512.

¹³⁴ Iberní, *op. cit.*, 829.

3. Piezas características de color hispano: Obras inspiradas en la música popular española, especialmente las danzas que van de la jota a la petenera, pasando por la habanera.

Sarasate buscó en los recuerdos de su país motivos folclóricos españoles y melodías inspiradas en giros populares para sus composiciones, sin hacer a un lado las dificultades de una obra concertística. Sus jotas y habaneras se abrieron camino en el nacionalismo español con el uso de temas populares, vistos a través de un espíritu romántico. Estuvo también muy relacionado con compositores como Arrieta y Chapí, que fueron protagonistas del cambio de actitud hacia la música nacional.

Sarasate era famoso por ser compositor de música virtuosa para violín. Las más conocidas de sus 54 opus son: *Zigeunerweisen (Aires gitanos)* y los cuatro libros de danzas españolas: Op. 21, 22, 23 y 26, en las cuales hizo uso de melodías populares en arreglos elegantes. Su fantasía de *Carmen* Op. 25 es ingeniosa y técnicamente muy difícil. Y sus dos últimas danzas españolas (Op. 26), están construidas sobre temas ajenos: *La partida* de Fermín María Álvarez y la habanera de *La gallina ciega* de Manuel Fernández Caballero.¹³⁵

3.2 Contexto histórico, político y social

En el siglo XIX España estuvo inmersa en una serie de conflictos políticos, sociales y económicos que afectaron directamente al campo de la música. Fue un tiempo de crisis comenzando con las guerras napoleónicas por el trono de España, que se resolvieron con el regreso al poder de Fernando VII (1814) durante cuyo periodo absolutista derogó la constitución de Cádiz. Al fallecer el rey continuó la regencia de su esposa Maria Cristina hasta 1843, cuando ascendió al trono su hija Isabel II. Sin embargo, la inestabilidad volvió con el exilio de la reina en 1868, la instauración de la primera república que duró poco tiempo, y la restauración en 1874 con Alfonso XII, hijo de Isabel II. El siglo terminó con la regencia de la esposa del rey, quien también se llamaba

¹³⁵ Boris Schwarz y Robin Stowell, “Sarasate (y Navascuéz), Pablo (Martín Melitón) de,” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, segunda edición, editado por Stanley Sadie, vol. 22 (Londres: Macmillan Publishers Limited, 2001), 282.

Maria Cristina. A estos sucesos se sumó la pérdida de las colonias desde principios de siglo, como en el caso de la Independencia de México en 1810.¹³⁶

Es comprensible que varios músicos abandonaran España, ya sea por “liberales” o por buscar una formación fuera de su patria. También la Iglesia sufrió cambios por la desamortización de los bienes eclesiásticos y el Concordato de España, el cual impuso que los Maestros de Capilla y organistas debían ser clérigos para obtener los beneficios. Esto conllevó a la reducción de las orquestas y coros de la Iglesia, así como la renuncia de varios músicos.¹³⁷ Sin embargo, Maria Cristina durante su regencia permitió el regreso de los desterrados, quienes venían empapados de doctrinas románticas provenientes de Francia e Inglaterra, con la idea de la liberación de la vida y el deseo de recuperar el tiempo perdido. Era una sociedad donde se había instaurado el nuevo estado burgués y centralista, con el que se terminaba el aislamiento. Esto permitió conocer y entender el adelanto de otras naciones, pues el romanticismo llegó a España cuando ya se estaba desarrollando en Europa.

Con este panorama más amplio, los músicos españoles tuvieron dos opciones: enorgullecerse de sus diversidades regionales, o ver en este color el atraso de España respecto de Europa. La última generó la imitación de la moda extranjera para salvar la distancia cultural, mientras que la primera se preocupó por estudiar y dejar constancia de las características de la España tradicional antes de que sucumbieran a la europeización.¹³⁸ Por ello en un primer momento hubo rechazo hacia la producción de ópera italiana, pues se deseaba crear un género de identidad nacional, el cual tomó fuerza hacia la segunda mitad del siglo: la nueva zarzuela. Era una respuesta de la vida musical a la situación de inestabilidad, la cual no pudo impedir que el arte floreciera. Se creó un romanticismo hispánico que se desarrolló en una línea parecida a la de América, donde el gran piano de concierto se convirtió en el instrumento de salón y el lied se transformó en canción. Incluso la música religiosa que estaba en decadencia, se mantuvo debido a que aún muchos músicos se dedicaban a ella.¹³⁹

¹³⁶ Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González, *La música española en el siglo XIX* [en línea] (Gijón: Universidad de Oviedo, 1995), 19, disponible una previsualización en web: <https://books.google.com.mx/books?id=0y0cHLzR1GUC&lpg=PP1&pg=PP1#v=onepage&q&f=false>

¹³⁷ *Ibidem.*

¹³⁸ Carlos Gómez Amat, *Historia de la música española 5. Siglo XIX* (Madrid: Alianza Editorial, 1984), 30.

¹³⁹ Casares & Alonso, *op. cit.*, 18.

Aunque el romanticismo se amoldó perfectamente a las inclinaciones y carácter españoles, no significa que España no estuviera presente en el romanticismo europeo, pues gracias a los viajes de artistas como Juan Crisóstomo Arriaga, Pedro Albéniz, Melchor Gomis y Manuel García (generador del españolismo en Francia), España aportó al espíritu del romanticismo tipologías y formas de comportamiento que serían posteriormente de inspiración para otros artistas. Algunos ejemplos son: *Rapsodia Española* de Liszt, *Carmen* de Bizet, *Una noche en Madrid* de Glinka, *Fantasia sobre motivos españoles* de Gevaert, *Capricho Español* de Rimsky Korsakov y la *Sinfonía española* de Édouard Lalo. "España era un país romántico en su forma de vivir, una nación inspiradora de actitudes románticas".¹⁴⁰

Otro factor determinante para la música española romántica fue el nacionalismo. Era la fuerza más trascendental del siglo, una expresión musical que por un lado era una cualidad natural española y por otro surgió como un intento de salir de la situación crítica musical; era una búsqueda de identidad en las artes folclóricas del pueblo.¹⁴¹ El nacionalismo dejó de considerarse como una opción estilística para convertirse en una constante de la manifestación del espíritu musical nacional. Es una "vuelta a los valores patrios, considerados imprescindibles para recuperar una mayoría de edad musical".¹⁴² El empleo de elementos populares, como los ritmos de bailes fijos y muy conocidos, dieron como resultado un producto en el que el autor se amparaba en materiales familiares, renunciando un poco a varios aspectos creativos. Pero a cambio le daba al público algo de fácil asimilación que ya conocía. Las músicas nacionalistas conectaban con el sentimiento musical del oyente.¹⁴³

Desarrollo musical español

Desde inicios del siglo surgió un grupo de músicos muy intelectualizado, representado por Eslava, Saldoni, Hernando, Arrieta, Inzenga, Barbieri, Bretón, Chapí, y Pedrell. Eran músicos que recogían las mejores cualidades del movimiento romántico, como la preparación intelectual, la comprensión de Europa, el conocimiento de la historia musical, y un fuerte espíritu de lucha capaz de realizar el cambio. Por otro lado, el

¹⁴⁰ *Ibidem*, 16.

¹⁴¹ *Ibidem*, 24.

¹⁴² *Ibidem*, 26.

¹⁴³ Gómez Amat, *op. cit.*, 229.

espíritu popular había penetrado en la tonadilla, considerada como una de las primeras manifestaciones de nacionalismo musical español.¹⁴⁴ Se desarrolló la canción española, que tiene su procedencia en la tonadilla, y a principios del siglo se reconocía la labor del último tonadillero: Blas de Laserna. Prosiguió Manuel García, cuyas canciones triunfaron en Europa, así como Sebastián Yradier, compositor de la habanera *La paloma*, y *El arreglito* que se volvieron sumamente conocidas. Habría que añadir a Fermín María Álvarez, compositor de *La Partida*, quien estaba en el justo medio entre el andalucismo elaborado y la romanza de salón.¹⁴⁵

Para la música popular fueron tiempos de reconcentración. “De nuevo volvió a sentirse el espíritu lírico del pueblo conturbado y sin orientaciones definidas”.¹⁴⁶ Esto contribuyó a refugiarse en lo íntimo de la conciencia popular y a que en los sitios alejados de la lucha política viviera ese germen de música que constituía la característica hispana. Los antiguos reinos también continuaban estableciendo la conservación de la música popular, lo cual mantuvo la riqueza de variedades líricas en todo el territorio. En el texto *Música Popular Española* se explica el desarrollo de la música popular dividiendo a España en grandes demarcaciones: el norte de Galicia y los países vascos; el nordeste y levante de Cataluña y Valencia; el centro de Aragón y Castilla; y el sur de Andalucía. Se menciona que España ha sido un país de trabajadores de la tierra, por lo que su música podría clasificarse en tres grupos: música en el campo, música en la vida doméstica, y música en la vida externa de relación.¹⁴⁷

El género de la canción era muy importante, pues “es flor del alma y liberación del sentir: añoranzas, confidencias, alegrías, la vida toda”.¹⁴⁸ En las regiones levantinas perduró la influencia oriental, debido a que aún había familias de moriscos. Las canciones tenían una forma libre donde precedía a la copla una vocalización *ad libitum*, mientras que en Murcia y Andalucía aparecía el canto de adormecer al niño. De las canciones que se cantaban en agrupaciones de gentes, estaban por un lado las melodías sin acompañamiento instrumental, de espíritu religioso, y por otro las canciones que acompañaban los bailes como sevillanas, boleros, fandangos y jotas. La Jota tuvo

¹⁴⁴ Casares, *op. cit.*, 33.

¹⁴⁵ Gómez, 94.

¹⁴⁶ Eduardo López Chavarri, *Música Popular Española* (Barcelona: Editorial Labor, S.A., 1927), 94.

¹⁴⁷ *Ibidem*, 95-96.

¹⁴⁸ *Ibidem*, 96.

singular vida en Aragón principalmente, así como en tierras vascas, en Navarra, en parte de Castilla, y en Valencia.

La zarzuela, que ya existía desde antes, tomó un papel importante en esta época, siendo llamada la “nueva zarzuela”. Se caracterizaba por la alternancia de escenas cantadas y declamadas, pero sobre todo por un carácter completamente español que resistió a la fuerte influencia italiana. El españolismo de la zarzuela proviene del folclore campesino pero en el género chico. “La zarzuela recibe la contribución del canto y la danza populares, y luego hace retornar al pueblo todo un tesoro de melodías y ritmos, que éste acepta como suyos y asimila sin dificultad”.¹⁴⁹ Arrieta decía que la zarzuela era lo que en Francia y Alemania se denominaba “ópera cómica”, por ello no siempre se le llamaba zarzuela, ya que era en realidad la ópera española. Algunos compositores posteriores como Chapí utilizaron indistintamente ambos términos, incluso le denominaron “drama lírico”.¹⁵⁰ Fue una época en la que la zarzuela tomó forma y fuerza con compositores como Gatzambide, Barbieri, José Inzenga (*Ecos de España*), Cristóbal Oudrid (precursor del género chico), y Sebastián Yradier.¹⁵¹

A pesar de los conflictos que hubo en el siglo XIX, los españoles lograron relacionarse con el mundo cultural que los rodeaba por medio de sus viajes. Pablo de Sarasate fue un músico que precisamente realizó diversas giras por varios países y conoció a grandes personalidades del medio musical; era un músico con un panorama internacional y un bagaje musical amplio. Le tocó la época de gran lucimiento por parte del intérprete en Europa, realizándolo de manera extraordinaria. Se le llegó a comparar con Joachim, sobre todo en la interpretación del concierto de Beethoven, y también destacaban otros violinistas españoles como Jesús de Monasterio (alumno de Charles de Bériót), quien diera grandes aportes a la música española con sus composiciones y su labor pedagógica. Pero el estilo único de las obras de Sarasate, que interpretaba de manera magistral, le dio gran popularidad y admiración, llegando a convertirse en leyenda. Era un violinista excepcional, con una técnica impecable y cuya identidad nacional estaba siempre presente en sus obras, por ello es que al igual que Antonín Dvořák se le ha considerado nacionalista.

¹⁴⁹ Gómez, *op. cit.*, 132.

¹⁵⁰ *Ibidem*, 134.

¹⁵¹ El origen del término proviene de un pequeño palacio del Real Sitio del Pardo, que después se llamó “de la Zarzuela” porque en ese lugar había zarzas. Tomado de Gómez Amat, *op. cit.*, 133.

3.3 Danzas españolas Op. 26

Como se mencionó previamente, Pablo de Sarasate compuso cuatro libros de Danzas españolas, cada uno conformado por un par de obras:

- **Libro 1:** Danzas españolas Op. 21, No. 1 y 2: Malagueña y Habanera
- **Libro 2:** Danzas españolas Op. 22, No. 3 y 4: Romanza Andaluza y Jota Navarra
- **Libro 3:** Danzas españolas Op. 23, No. 5 y 6: Playera y Zapateado
- **Libro 4:** Danzas españolas Op. 26, No. 7 y 8: Vito y Habanera

Las danzas que conciernen a esta investigación son las Op. 26: Vito y Habanera, compuestas en 1882 en Berlín.¹⁵² Fueron dedicadas a su amigo Leopold Auer, una leyenda en la enseñanza del violín.¹⁵³ Son danzas inspiradas en canciones y danzas populares de España. Algunas ya existían por tradición como el Vito, y algunas son de otros compositores del mismo tiempo de Sarasate. Tienen un estilo muy similar, donde el violín desarrolla una melodía tradicional de manera virtuosa, con un acompañamiento del piano que marca el ritmo característico de cada danza.

3.3.1 Danza española No. 7: Vito

El Vito es un baile popular de Andalucía, que se canta y baila acompañado de guitarra. Su canto es métrico como las peteneras o las seguidillas-sevillanas. Su compás es de 3/8 y es muy animado. El Vito sevillano era uno de los más populares al sur de España en la segunda mitad del siglo XIX. Sobre el origen del nombre se dice que proviene del “baile o mal de San Vito”, enfermedad causada por la picadura de un insecto (probablemente la tarántula) que provocaba convulsiones, por lo que la gente se encomendaba a “San Vito”. Sin embargo hay otras teorías sobre el término, como que proviene de “vivo”, o la que hace referencia a un torero sevillano conocido con este nombre al que se le dedicaban coplas, sevillanas y pasodobles.¹⁵⁴

¹⁵² Schwarz & Stowell, *op. cit.*, 282.

¹⁵³ Altadill & Campión, *op. cit.*, 526. Algunos de sus alumnos más destacados, de renombre son: Mischa Elman, Jascha Heifetz y Nathan Milstein.

¹⁵⁴ Gemma Salas Villar, “Vito,” en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 10, 977.

La melodía se caracterizaba por el ritmo ternario sobre un esquema tonal-modal. Comúnmente lo bailaba una mujer sola, y se dice que María Cazuela fue la primera en hacerlo. A finales del S. XIX el baile del Vito se transfirió a la música culta, con distintas adaptaciones para voz con acompañamiento o para piano solo.¹⁵⁵ Se localizaron dos partituras en la *Biblioteca Digital Hispánica*, una que es cantada con guitarra, de Tomás Damas de 1871, y otra de Fernando J. de Obradors para voz y piano dentro de su obra *Canciones Clásicas Españolas*, de 1930. La letra es muy similar en ambas pero se presenta la de Tomás Damas que es anterior a la de J. de Obradors:

Una vieja vale un real
y una muchacha dos cuartos,
y yo como soy tan pobre
me voy a lo más barato.

Con el vito vito vito
con el vito vito va.
Con el vito vito vito
con el vito vito va.
No me jaga ustedé cosquillas,
que me pongo colorá.¹⁵⁶

Sarasate tomó la melodía del Vito para la Danza No. 7, que se registró con ese nombre. Sin embargo, esta melodía se escucha solamente en algunos compases de la sección media, pues en realidad la obra está basada en la canción popular *La Partida*, compuesta por Fermín María Álvarez para voz y piano, con texto de Eusebio Blasco. Al realizar una búsqueda de la partitura de *La Partida* se encontraron varias ediciones con fechas de publicación distintas, la más antigua es de 1871. La obra alcanzó gran popularidad, siendo traducida al italiano y publicada por la casa Ricordi de Milán. El texto dice lo siguiente:

Sierras de Granada,
montes de Aragón
campos de mi patria,
para siempre adiós,
para siempre adiós.

De la Patria los últimos ecos
resonando en mi pecho estarán,
y mis ojos llorando pesares
sus dolores, ¡ay!
sus dolores al mundo dirán.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ Tomás Damas, *El Vito [Música notada] / arreglado para canto y guitarra* [en línea] (Madrid: Antonio Romero, 1871), disponible en web: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000069696&page=1> . También se incluye la partitura en *Anexos*, 119-121.

A destierro y ausencia constante,
me condenan tiranos de amor,
unos ojos del alma enemigos,
mensajeros, ¡ay!
mensajeros de un pecho traidor, ah!

Cuando a tus playas vuelva,
suelo adorado,
las aguas del olvido
me habrán curado
y si así no sucede,
¡triste de mí!...
a la patria que dejó
vendré a morir¹⁵⁷

Fermín María Álvarez (1833-1898), nacido en Zaragoza, fue un destacado músico-compositor de salón del S. XIX. Vivió un tiempo en Cuba y después se estableció en Madrid.¹⁵⁸ Fue promotor de jóvenes artistas y en su casa de Fuencarral se llevaban a cabo conciertos, audiciones y representaciones teatrales, donde se daban a conocer intérpretes de gran prestigio. Dentro de sus invitados figuraban cantantes, poetas, periodistas, pintores, músicos y literatos conocidos; uno de ellos fue Eusebio Blasco. Álvarez cultivó la romanza, la *romance* francesa, la habanera, el nocturno, la canción española y andaluza, entre otros.¹⁵⁹ El andalucismo se detecta en sus canciones por la sencillez melódica-armónica, ritmo ternario y formas poéticas populares.

Análisis musical

La Danza No.7 en La menor toma gran parte del material de *La Partida*, por lo que su estructura es similar a la de la canción. Se distinguen tres secciones: la **primera** en La menor (compases 1 al 65), donde se escuchan las melodías de la primera estrofa; la **segunda** (compases 66-209) que está en La Mayor y es más amplia debido a que corresponde a las siguientes tres estrofas, destacándose la cuarta por tener el tema de “El Vito”. Y la **tercera** (compases 210-245), que es la sección conclusiva, donde se regresa a la tónica con el tema de la primera sección pero es más corta.

¹⁵⁷ Fermín María Álvarez y Eusebio Blasco, *La partida [Música notada]: canción española / poesía de E. Blasco; por F.M. Álvarez* [en línea] (Madrid: A. Romero, 1884), disponible en web: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000108765&page=1>. La edición de 1871 está incompleta, por lo que se tomó en cuenta una reimpresión de la versión de 1871, que es la que se encuentra también en *Anexos*, 122-131

¹⁵⁸ Gómez *op. cit.*, 98.

¹⁵⁹ Celsa Alonso, “Álvarez Mediavilla, Fermín María,” en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 1, 373- 376.

La **primera sección** comienza con una introducción del piano de 18 compases, que es casi idéntica a la de *La Partida*, y en el compás 19 entra el violín interpretando lo que sería la parte de la voz. Sarasate adaptó las melodías de manera que lucieran en el violín, con un registro más agudo y algunos adornos y recursos propios del instrumento, sin perder la esencia de lo que representa el texto.

La menor
Allegretto. Pablo de Sarasate. Op. 26.

Violine. *Allegretto.*

Piano. *p*

5

10

IV₆ K₄ V₇ i V₆ i V_{2/IV}

Del compás 19 al 46 se interpreta lo que corresponde a la **primera estrofa** de la canción: “Sierras de Granada”. Los tres primeros versos tienen la misma melodía, diferenciándose el segundo (compases 29-37) por estar una octava abajo, y el tercero (compases 38-42) por estar más adornado, de manera virtuosa.

Allegretto. 18 *Più lento.*

Tempo I.

dim. *f* *i* *i* *ii°_{7m}* *i*

dim. *V* *i* *p* *harmonique* *4^{me}me Cords*

ii°₂ *ii°_{7d}* *4^{me}me Cords*

i *VI* *III*

Los versos 4 y 5 tienen una melodía diferente a la de los versos anteriores y duran casi cuatro compases (43-46). Después se escuchan los últimos 5 compases de la introducción del piano pero con un pequeño giro, pues comienza en el homónimo mayor y resuelve a La menor hasta el compás 50, donde sigue un pasaje formado por arpeggios que se dirigen hacia la segunda sección, y que en la versión original son realizados por el piano.

La **segunda sección** tiene la armadura de La Mayor y corresponde a las siguientes dos estrofas de la canción española. Comienza con cuatro frases de ocho compases que representan los versos de la **segunda estrofa**: “De la Patria los últimos ecos”. Del compás 66 al 83 se escuchan las melodías de los dos primeros versos.

Después sigue el tercer verso (compases 84-91) con una melodía similar al primero pero una octava más abajo; y luego los versos 4 y 5 se unen en una sola frase del compás 92 al 99 para resolver al tercer grado: Do# menor.

Del compás 100 al 117 hay una **parte diferente** a todo lo anterior con figuras punteadas, conformada por dos frases. Comienza en Do# menor y después se dirige en la segunda frase hacia Fa# menor (relativo de La) para resolver en el compás 118 a la tónica. No se parece a la versión original cantada pero conserva el aire español, sobre todo con la figura de los compases 109 y 110.

Este pasaje se conecta con el tema de la **tercera estrofa**: “A destierro y ausencia constante” (compases 118-145), regresando a la estructura de la canción española nuevamente en La Mayor y prácticamente con el mismo tema de la **segunda estrofa** pero casi dos octavas abajo, produciendo un sonido más lleno y cálido en las cuerdas graves del violín, con una dinámica de piano.

Después debería seguir la melodía de la **cuarta estrofa**, pero Sarasate en su lugar introdujo del compás 147 al 168 el tema de **“El Vito”**, el cual es reconocible de inmediato y encaja perfectamente con toda la obra. Se desarrolla en Fa# menor, jugando entre V y I, hasta resolver en el compás 168 en el cuarto grado, donde por medio de una escala cromática se retoma el material de *La Partida* (compás 169) con una parte conformada por arpeggios.

Los compases 169-172 recuerdan a los compases 52-54, y en el compás 173 continúa otra parte virtuosa en Fa# menor con varias frases del acompañamiento. Los compases 173-188 son similares a la parte del piano de los compases 80-83.

La frase de los compases 189-196 es parecida a la de los compases 33-36 del acompañamiento, y en la versión de Álvarez, ésta parte equivaldría a los 13 compases

previos a la recapitulación del primer tema en tonalidad menor y que tiene la indicación de “Vivo”.¹⁶⁰



Sarasate aprovechó estas frases para lucimiento del violín, con el uso de armónicos y posiciones muy altas. Es una parte muy virtuosa que continúa en Fa# menor y concluye en su V grado en los compases 205-209 para pasar a la última sección.

La **tercera sección** retoma el inicio, con la introducción del piano en La Mayor del compás 210 al 214. Sin embargo, en el compás 215 hay un cambio de armadura a La menor y entra el violín con el tema de la **primera estrofa** más adornado; aquí solamente se escuchan las melodías de lo que serían el tercer, cuarto y quinto versos (compases 215-223).



En el compás 223 se desarrolla la **parte conclusiva**, que es una ampliación de la versión cantada, pues vuelve a escucharse la introducción del piano en La Mayor en los compases 223-227, pero en lugar de terminar la obra como en la versión original, continúa como si fuera el inicio con una frase parecida al compás 51 pero ahora pasando por Sib Mayor (Napolitano de La) en el compás 228, y jugando un poco con la triada del homónimo mayor para resolver finalmente en el compás 239 a la tónica de La menor y concluir la danza de manera sutil con un conjunto de armónicos.

¹⁶⁰ Puede observarse este pasaje “Vivo” en la página 8 de *La Partida*, que se encuentra en los Anexos.

3.3.2 Danza española No.8: Habanera

La Habanera es una danza y canción con elementos provenientes desde Europa y África, pues tiene antecedentes en el *country dance* tradicional inglés. Aunque fue importada por los españoles, no se afianzó en Cuba sino hasta finales del siglo XVII e inicios del XVIII, cuando llegaron refugiados franceses de las rebeliones de Haití, trayendo la contredanse o contradanza, que era una versión estilizada francesa de la *country dance* tradicional inglesa. En su forma básica consistía en dos secciones de ocho compases cada una, repetida por un total de 32 veces, siendo la segunda parte más animada que la primera. Los músicos negros transformaron los ritmos regulares de la contredanse en los ritmos sincopados y punteados de la contradanza habanera o simplemente la habanera.¹⁶¹ La danza y la contradanza fueron de los géneros favoritos para los creadores cubanos y ocuparon el mayor índice de la música editada dentro y fuera del país en el siglo XIX. Varios de sus elementos como la métrica de 2/4, las voces a distancia de terceras y sextas, la estructura, el ritmo, así como el adicionar textos a los géneros danzables (moda en Europa en la primera mitad del siglo XIX), se fijaron en la tradición cubana a lo largo de los años, funcionando como antecedentes de la canción cubana, incluyendo la habanera. El ejemplo más antiguo que sobrevive es la contradanza “San Pascual Bailón” de 1803.¹⁶² Fue en Cuba donde la habanera se consolidó y adquirió la forma, ritmo y estilo que regresó a Europa, especialmente a

¹⁶¹ Frances Barulich, “Habanera: 1. The dance,” en *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, vol. 10, 633.

¹⁶² Ma. de los Ángeles Alonso, “Habanera: II. Cuba,” en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 6, 177-178.

España, donde tomó fuerza y fue absorbida dentro de la zarzuela. También se trasladó a otros países como Argentina y Uruguay hacia finales del siglo XIX e inicios del XX. Se debe tomar en cuenta de igual manera que el término se relaciona con el nombre de la capital de Cuba: La Habana.

En Cuba, la habanera más antigua que se conoce es la publicada en *La Prensa* en 1842, titulada *El amor en el baile*, de autor desconocido y considerada como “nueva canción habanera”. A partir de ahí, las habaneras empezaron a adoptar las características de la canción de salón, abandonando los textos humorísticos o referidos al baile. Se acercaron más al tratamiento de la romanza y las arias de ópera, donde la línea melódica era de gran lucimiento para los cantantes solistas por el uso de textos poéticos, sin perder los elementos sedimentados por la contradanza. Así, la danza popular fue transmutada en una forma de arte a través de la música de piano de Manuel Samuel Robredo, y después por Ignacio Cervantes. La exótica personalidad de la danza atrajo a muchos compositores cuando fue re-exportada a Europa en el siglo XIX. Varios ejemplos son: *La Paloma* de Sebastián Yradier, y *Tú* de Eduardo Sánchez de Fuentes.

Como canción, la Habanera es parte de la cultura de ida y vuelta entre Cuba y La Costa Brava (España) a través del comercio marítimo y la armada. Las canciones hablan sobre relaciones románticas (la mayoría con la idealizada mulata: mujer cubana de sangre africana e hispana), de tristes despedidas y soledad en el mar, temas que respaldan la idea de que muchos hombres tenían familias tanto en España como en Cuba.¹⁶³ La música absorbió las influencias de la migración a Cuba de andaluces y gente de las Islas Canarias, del estilo vocal italiano del bel canto, y otros elementos mediterráneos; de síncopas afro-cubanas, y de algunas tradiciones de Mallorca y Menorca en las Islas Baleares. La Habanera era cantada en pueblos de Castilla y en Cataluña, donde siempre ha mantenido una forma popular, mientras que en Cuba se nutrió dentro de la tradición de la trova y su fuerza yace en las manifestaciones populares-clásicas con las influencias del bel canto.¹⁶⁴

¹⁶³ Jan Fairley, “Habanera: 2. The Song,” en *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, vol. 10, 633-634.

¹⁶⁴ “Como dato curioso, por aquel tiempo la habanera gozó de una gran popularidad en México donde se le conocía simplemente como “danza””. Comunicación personal del Dr. Antonio Corona (04/02/2020).

Sarasate tomó para su Danza No. 8 la “Habanera” de la zarzuela *La Gallina Ciega* de Manuel Fernández Caballero con texto de Miguel Ramos Carrión.¹⁶⁵ Es una zarzuela cómica en dos actos y en prosa, con 5 personajes, estrenada el 3 de Octubre de 1873 en el Teatro de la Zarzuela en Madrid.¹⁶⁶ El libreto completo y una edición musical de A. Romero con algunas partes, pueden encontrarse en la *Biblioteca Digital Hispánica*.¹⁶⁷ En la portada de la Obertura se aprecian los diferentes números de la Zarzuela, ubicándose la Habanera como la número 3, con el título *Duo, (Habanera) de Baritono y Bajo: “De la patria del cacao”*.¹⁶⁸ Con esta información se busca en el libreto la tercera parte musical, tomando en cuenta la obertura, y la Habanera corresponde a la Escena IX, que comienza con un diálogo cantado entre los personajes Cleto y Venancio para después de algunas frases continuar con lo que serían las estrofas.¹⁶⁹ Aunque de esta edición musical falta precisamente la partitura del número 3, hay un arreglo con guitarra de Tomás Damas (cuya edición también es de Romero) que permite acercarse a la versión original.¹⁷⁰

Manuel Fernández Caballero (1835-1906) nació en Madrid y comenzó su formación musical a temprana edad con el violinista Julián Gil. Aprendió a cantar y tocar otros instrumentos, y desde los doce años compuso obras religiosas, pasodobles, valeses, danzas y arreglos de piezas de ópera. Estudió en el Conservatorio de Madrid y compuso diversas zarzuelas, siendo la primera *Tres madres para una hija* (1854). Su etapa de formación y composición se dio cuando viajó a Cuba en 1864, donde dirigió una compañía de zarzuela. Al regresar a Madrid compuso más zarzuelas de gran éxito como *La Gallina Ciega*, y *La Marsellesa*. Ramos Carrión colaboró en otras zarzuelas, pues poseía una gran habilidad teatral y empleaba la técnica de la vieja zarzuela.¹⁷¹

¹⁶⁵ Gómez Amat, *op. cit.*, 69.

¹⁶⁶ Miguel Ramos Carrión, *La gallina ciega [Texto impreso]: zarzuela cómica en dos actos y en prosa*, (Madrid: Imp. de José Rodríguez, 1873), 2da ed., 1, disponible en web: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000174479&page=1>

¹⁶⁷ *Biblioteca Digital Hispánica*, Biblioteca Nacional de España, <http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html>.

¹⁶⁸ Fernández Caballero y Ramos Carrión, *La gallina ciega. N. 1. Obertura [Música notada]: zarzuela en 2 actos* [en línea] (Madrid: Antonio Romero, 1874), disponible en web: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000046817&page=1> . También se incluye la portada en *Anexos*, 132

¹⁶⁹ Ramos Carrión, *op. cit.*, 15.

¹⁷⁰ Tomás Damas, *La gallina ciega. Dúo de baritono y bajo [Música notada] / música de M. Fernández Caballero; arreglado para guitarra por T. Damas* (Madrid: A. Romero, 1874), disponible en web: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000043264&page=1> . Se incluye la partitura en *Anexos*, 133-136

¹⁷¹ Luis G. Iberní, “Fernández (III): 1. Fernández Caballero, Manuel,” en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 5, 28-29.

Sobre el libreto de la Escena IX de La Gallina Ciega, hay un detalle en el texto de la primera estrofa “De la Patria del Cacao”. En la versión de la *Biblioteca Digital Hispánica* está la palabra “guayaba” en el segundo verso, mientras que en la biblioteca virtual *Internet Archive* (donde también se encuentra el libreto completo) la palabra es “chocolate”.¹⁷² Revisando la parte musical de Tomás Damas también aparece la palabra chocolate, pero en un video realizado por una producción de ópera en Madrid que recopila varias partes de la zarzuela, incluyendo la habanera, se escucha la palabra guayaba.¹⁷³ Es una pequeña diferencia que podría atribuirse a alguna reedición y es por ello que la partitura que se incluye en los Anexos difiere del libreto que se presenta a continuación (versión de la *Biblioteca Digital Hispánica*).¹⁷⁴

ESCENA- IX.¹⁷⁵

D. CLETO y VENANCIO

MÚSICA.

VEN. Cleto!

CLETO. Venancio!

VEN. Aprieta!

CLETO. Aprieta. (Se abrazan.)

VEN. Vaya otro abrazo, (id.)

CLETO. Vayan cincuenta.

VEN. Desde que no nos vemos
has mejorado!

CLETO. Tú también según veo
has engordado!

VEN. Cleto!

CLETO. Venancio!

VEN. Aprieta!

CLETO. Aprieta!

VEN. Venga otro abrazo! (Se abrazan.)

CLETO. Vayan cincuenta! (id.)

Dí, por el otro mundo,
qué tal te ha ido?

VEN. Malo, mediano y bueno,
de todo ha habido.

¹⁷² Libreto disponible en web: <https://archive.org/details/lagallinaciegaza473caba/page/n3/mode/2up>

¹⁷³ Fernando Poblete Garrido, “La Gallina Ciega. Zarzuela formato de cámara escénico”. Video de Youtube. Publicado el 2 de febrero de 2019. <https://youtu.be/jGGMuyWHuBM>

¹⁷⁴ Comunicación personal del Dr. Antonio Corona (01/06/2020): “Da la impresión que la sustitución de “chocolate” por “guayaba” sería posterior, a juzgar por el título de la canción. No se trata de la patria de la guayaba y habría que cuestionarse si la procedencia de esta fruta era conocida en general, mientras que la asociación de México con el chocolate (y por lo tanto con el cacao) era común ya desde el siglo XVI. Hay que reconocer, sin embargo, que el diccionario de la RAE de 1838 define al guayabo como un árbol de las Indias, y a la guayaba como su fruto”.

¹⁷⁵ Ramos, *op. cit.*, 15-17.

VEN. Cleto!
CLETO. Venancio!
VEN. Aprieta!
CLETO. Aprieta!
VEN. Venga otro abrazo! (id.)
CLETO. Vayan cincuenta! (id.)

Dime qué dejas
por Ultramar,
cuántame cosas
de por allá.

VEN. Pronto tendré que concluir,
pues el que hoy viene de Ultramar,
si es que trae algo que decir
traerá muy poco que contar.

De la patria del cacao
de la guayaba y del café,
vengo, amigo, enamorado
y acaso pronto volveré.

Las mujeres que hay allí
en otra parte no hallarás;
buenas son las que hay aquí,
pues son aquellas mucho más.
Si te gustan las rubias
las hay de *miflor*;
si prefieres morenas
aún mucho mejor:
y hay mulata que tiene
pintada la piel
de color de canela,
que no hay más que ver.

CLETO. Ay, por Dios te lo pido,
no me hables así,
que á pesar de mis años...
aún me hacen tilin!

VEN. Te lo digo de veras
las hembras de allí,
á pesar de mis años
aún me hacen tilin!

VEN. Brilla el fuego tropical
de su mirada en el ardor,
y en sus labios de coral
hay la sonrisa del amor.
De su cuerpo á la esbeltez
nada hay que puedas comparar,
y su dulce languidez
tiene un encanto singular.

Ellas sólo pronuncian
palabras de miel;
ellas son las mujeres
que saben querer.

Si te dice que *nones*
alguna de allí,
á la vez con los ojos
te dice que sí.

CLETO. Ay, por Dios te lo pido, etc...
VEN. Te lo digo de veras, etc...

Análisis musical

La Danza No. 8 conserva gran parte de la estructura de la versión original cantada de la “Habenera” de Fernández Caballero. Respeto los temas de las estrofas y los adorna violinísticamente con cuerdas dobles, armónicos y trinos. El texto es de gran ayuda para entender el carácter de la pieza y los cambios entre una estrofa y otra. Al ser una zarzuela, es cómica, viva y alegre.

La tonalidad es Do Mayor aunque tiende a irse hacia su relativo La menor, y respecto a la estructura se distinguen tres grandes secciones. La **primera sección**, del compás 1 al 119, corresponde a las primeras tres estrofas, que están organizadas en forma de periodos. Es una parte que juega un poco entre Do Mayor y La menor para crear diferentes contrastes o estados de ánimo, que van de acuerdo con el texto. La **segunda sección** (compases 120-188) está en Re Mayor y no pertenece a la obra cantada; en ella se aprecian varios de los recursos virtuosos característicos de Sarasate. Y la **tercera** regresa a Do Mayor, recapitulando los temas de la primera y segunda sección para culminar la obra.

En la **primera sección** hay cuatro diferentes partes con frases regulares, que la mayoría de las veces se repiten como si fuera un periodo doble. Cada parte corresponde a una estrofa, a excepción de la cuarta que se conecta con la segunda sección. Comienza con una introducción del piano de 8 compases para dar paso al violín en el compás 9 con la melodía del primer verso: “De la patria del cacao”.

1 Allegro moderato.

Violine.

Piano.

f

vii°_4/Do

$V_7/La\ m$

El tema de la **primera estrofa** se presenta del compás 9 al 20 con dos frases (que corresponden a dos versos cada una) que se mueven entre Do Mayor y La menor, repitiéndose en los compases 21-31 como si fuera un periodo doble pues son prácticamente iguales, solo que la melodía del violín está más adornada, y la cuarta frase resuelve a la tónica de Do Mayor, reafirmando la tonalidad principal.

Musical score for the first stanza, measures 6 to 20. The score is in 3/4 time and consists of three systems. The first system (measures 6-11) features a violin melody with trills and grace notes, and a piano accompaniment with eighth-note patterns. The second system (measures 12-16) continues the violin melody and piano accompaniment, with a red vertical line at measure 16. The third system (measures 17-20) concludes the first phrase with a red vertical line at measure 20. Chord symbols are provided below the piano part: I₆/Do, IV, K₆, V₇, and V₇/La. Performance markings include *a tempo*, *a piacere*, *f*, and *p*.

Del compás 31 al 46 sigue una parte más viva con dobles cuerdas, formada por dos frases contrastantes que corresponden a la **segunda estrofa** que es más larga: “Las mujeres que hay allí”. La primera frase (compases 31-39) está en Do Mayor y la segunda (compases 39-47) pasa por el sexto y cuarto grados para después regresar a la tónica. Si se revisa el texto de esta parte se podrá observar que es muy divertido y pícaro, por lo que hay que conservar ese carácter.

Musical score for the second stanza, measures 30 to 46. The score is in 3/4 time and consists of three systems. The first system (measures 30-33) features a violin melody with triplets and a piano accompaniment with double basses. The second system (measures 34-38) continues the violin melody and piano accompaniment, with a red vertical line at measure 38. The third system (measures 39-46) concludes the second phrase with a red vertical line at measure 46. Chord symbols are provided below the piano part: I/Do, V₇, V₇/vi, vi *dim.*, IV, I, and V₇. Performance markings include *a tempo*, *mf*, and *f*.

El tema de la **tercera estrofa**: “Ay, por Dios te lo pido” (48-80) está en Do Mayor, se estructura en dos frases de 8 compases y es más cantabile, lo cual se logra en el violín por medio de las ligaduras. La primera frase (compases 48-56) está en un registro grave que le da una sonoridad más cálida, mientras que la segunda (compases 56-63) se vuelve más ligera con el uso del staccato ligado.

Todo este tema vuelve a repetirse de los compases 64-80 como si fuera un periodo doble, una octava más arriba y con una sonoridad más llena y fuerte con las dobles cuerdas. El acompañamiento del piano hace alusión al ritmo de habanera en toda la pieza.

De los compases 81-120 hay una **cuarta parte** con un carácter más fuerte y movido con dobles cuerdas y acordes que contrasta con lo anterior pero conserva la estructura y el estilo que hasta ahora se había presentado en la obra. Se conforma por dos frases similares (compases 81-96), la segunda más adornada mediante el recurso de la octava ascendente (esto implica desplazar la mano a un registro muy agudo, lo cual le da brillantez).

Se repite el tema de forma variada de los compases 97 al 112, pues ahora se da un giro interesante a Re menor. También hay dos frases similares (con dos semifrases), en las que se destaca el unísono de ambos instrumentos en las segundas semifrases.

Esta sección culmina con una frase virtuosa del compás 112 al 120 con armónicos ligeros y volátiles. Se utilizan acordes de dominante y séptima para así preparar el cambio hacia su homónimo Re Mayor en la segunda sección.

Así se da paso a la **segunda sección**, donde cambia la armadura a Re Mayor, y se distingue por ser muy viva y virtuosa. Se conserva el mismo manejo en la construcción de las frases, comenzando con dos muy similares en Re Mayor y con una dinámica en *p* (compases 122-137), donde la segunda frase está más variada y adornada.

Estas frases contrastan con la siguiente (compases 138-145) que tiene una dinámica de *ff* y donde el violín también hace alusión al ritmo de habanera. Se pasa por el sexto grado: Si menor y resuelve a la dominante (La Mayor).

Toda esta parte se vuelve a repetir de los compases 146 al 169 pero con algunos detalles diferentes. La primera frase está igual, pero en la segunda cambia el orden de las últimas dos notas de los dieciseisavos. La tercera frase está más llena, es más poderosa y se conecta de manera sencilla pero magistral con el tema de la **tercera estrofa**, ahora en Re Mayor (compases 170-185), y con el cual se da paso a la recapitulación.¹⁷⁶

En el compás 185 el violín y piano interpretan juntos la introducción para presentar la **tercera sección** (189-243) que regresa a la armadura de Do Mayor y retoma los temas de las dos estrofas de la primera sección (compases 9-46) pero más enriquecidos. La **primera estrofa** (compases 189-210) es casi igual, con algunas modificaciones en la melodía, y el tema de la **segunda estrofa** está más lleno, adquiriendo con la indicación de *Piu Presto* un carácter más vivo (compases 210-225).

¹⁷⁶ Al no encontrarse la partitura original de la “Habanera”, y debido a que la versión de Tomás Damas es un arreglo, podría suponerse que parte del material previo podría equivaler a las siguientes estrofas, pues se observa que después se regresa al tema de la tercera estrofa, tal como aparece en el libreto. Sin embargo, se recuerda que Sarasate acopló esta pieza, como lo hiciera en la danza VII con *La Partida*, y realizó su propia creación con su estilo característico.

Violine.

185 *ff* *a piacere* *a tempo*
 V₇/Sol I/Sol V₄/Do M I₆
 192 V₇/la i/la

Se conecta con la tercera frase de la **segunda sección** (compás 138) pero ahora en Do Mayor, de los compases 226 al 237, para concluir la obra de manera grandiosa, con una frase de arpeggios y armónicos que culminan en un sonoro acorde de tónica.

Tema de la segunda sección

234 I/Do iv I V
 239

3.4 Interpretación

Las obras de Pablo de Sarasate se distinguen por la destreza y brillantez del violín. Conservan ese aire español y muestran la personalidad propia del compositor, quien tenía gran facilidad para el instrumento. Sus obras parecen sencillas en comparación con las grandes obras y conciertos de otros compositores de su tiempo, pero en realidad están llenas de dificultad técnica, que es usada como recurso para resaltar esos bellos cantos tradicionales y marcar los ritmos característicos de las danzas folclóricas.

Como se mencionó anteriormente, las *Danzas españolas* Op. 26 están basadas en canciones y danzas populares, por lo que es indicado analizar las partituras originales. En la adaptación de Sarasate, las melodías están perfectamente desarrolladas para que el violín pueda lucirse sin perder la esencia de la canción, cuyo texto es de gran importancia para transmitir la idea musical. Debe recordarse que con las músicas tradicionales se acercaba al público, y que en las presentaciones de Sarasate no podían faltar sus propias obras. Por ello, estas danzas requieren de mucho trabajo en la cuestión técnica para así poder interpretar lo que en esta versión no se dice de manera literal con el texto, pero que con el violín se puede expresar perfectamente.

Es de gran enriquecimiento que existan grabaciones de Sarasate y que con la tecnología actual se puedan escuchar. Esto permite apreciar su estilo de interpretación, que era tan alabado por su dulzura y pureza de tono, producida por golpes de arco libres. Su técnica era segura, su afinación: precisa (especialmente en las posiciones altas), su uso de portamento era frecuente y variado, y toda su forma de tocar era tan fluida que parecía casual. Sarasate era un virtuoso de su tiempo, le tocó vivir el momento en que el intérprete se estaba liberando del compositor, lo cual se demostraba en sus programas. Arbós, que era alumno de Joachim, decía que Sarasate “ha sido una de las más grandes personalidades del violín”.¹⁷⁷ Por su parte Carl Flesch reconocía su aportación virtuosa afirmando que era el exponente de la tendencia moderna de lograr precisión técnica y confiabilidad, pues emplear los brazos sin esfuerzo representaba un tipo de violinista completamente nuevo. “Las puntas de los dedos de su mano izquierda se mueven con suavidad y sin rigidez; se apoyan sobre el diapasón de manera normal, sin martilleos y sin describir arcos excesivos. Su vibrato es más amplio de lo habitual”.¹⁷⁸ De acuerdo con el profesor Branermand, poseía un sentido muy desarrollado de la hermosura del sonido y manejaba el arco sin dejar sentir su cambio sobre las cuerdas.¹⁷⁹

En este texto se pueden observar varios aspectos a considerar para una interpretación acorde con el estilo del compositor que sonaba tan natural, como el empleo de los brazos y el mecanismo de las manos sobre el diapasón para poder tocar con fluidez y sin tensión. Si se escuchan algunas de sus grabaciones se puede notar esa ligereza y precisión que realizaba de una forma tan “sencilla”. Son obras que requieren de un buen estudio para tener la afinación y todo lo técnico en su lugar, y así lograr esa destreza orgánica. Hay grabaciones de *La Partida* de Fermín María Álvarez que se pueden escuchar, pero es incluso más recomendable cantar las melodías para que al momento de tocar se busque ese fraseo y significado que brindan los textos.

La Danza No. 7 está en 3/8 y tiene la indicación de *Allegretto*, al igual que en la *La Partida*, por lo que es un tempo tendiente a lo tranquilo. Se aprecian cambios de dinámicas y tempos, con varios *ritardandos* que van de acuerdo con la versión cantada. Tiene un carácter más serio, patriótico, que representa la situación de ese tiempo. Su

¹⁷⁷ Iberní, “Sarasate Navascués, Pablo Martín Melitón,” 828.

¹⁷⁸ *Ibidem*, *loc. cit.*

¹⁷⁹ *Ibidem*, 827. La cita completa puede consultarse en Julio Altadill y Arturo Campión, *Memorias de Sarasate*, *op. cit.*, 49-50. Sin embargo, no se proporcionan más datos sobre el profesor.

sentir es más profundo, intenso, e incluso nostálgico al recordar lo bello de la patria, sus cantos y bailes tradicionales como el Vito. Si no se tuviera noción de todo este contexto, se interpretaría la pieza de manera muy plana y podría parecer incluso un estudio por todo el desarrollo técnico. Es una obra expresiva, de gran lirismo, por ello deben realizarse las indicaciones y conectar los cambios como si se estuviera cantando, con respiraciones y presionando un poco los tempi. Hay frases muy similares, así que se tiene que dar un sentido distinto a cada una. La parte del Vito debe distinguirse aunque tenga la indicación de *pp*, pues se recuerda que es un elemento contrastante al no pertenecer a la canción de *La Partida*.

En la secuencia original las danzas vienen seriadas con la intención de crear un contraste. Por ello, la Habanera (Danza No. 8) tiene un espíritu que se enlaza muy bien con la danza anterior, como si fueran un todo, pero cada una con su carácter distintivo. La parte del piano es un soporte para el violín, sobre todo en la Habanera, donde se hace alusión al ritmo característico de esta danza, el cual le da ese carácter vivo y alegre. A diferencia de la otra danza, ésta tiene un texto más cómico y divertido, al ser parte de una zarzuela. Si se observa el video de la representación de la *Gallina Ciega*, se puede apreciar ya en escena el estilo de esta obra. Tiene la indicación de *Allegro moderato* y está en 2/4, por lo que es un poco más rápida que la danza precedente. También tiene cambios de tempo y diversas dinámicas, así como varios ritmos punteados en los que se debe distinguir lo ligado y lo separado. Esta danza tiene mayor dificultad por la destreza y el uso de las dobles cuerdas que están presentes en casi toda la pieza y en las que se debe escuchar la melodía principal; es más extensa y virtuosa.

En ambas danzas se presentan diversos cambios de técnica, por lo que deben prepararse bien para que sean claros. Estos recursos no opacan lo que el texto expresa, al contrario, lo resaltan; es por eso que debe trabajarse en no perder el fraseo y la intención de cada parte o estrofa. De hecho, se puede notar que en las dos danzas hay un cambio de tonalidad en la sección media que las enriquece. Finalmente, como intérpretes es importante conservar el estilo del compositor, al que se le ha considerado como un representante del nacionalismo español. El amor a su patria, sus tradiciones y su gente están presentes en todas sus obras, por lo que debe recrearse ese color español que lo hace único.

CAPÍTULO 4. Simón Tapia Colman: Sonata para violín y piano “El Afilador”

Simón Tapia Colman fue un violinista español y mexicano que dejó grandes aportes a la música de México en diferentes ámbitos como la pedagogía y la composición. Vivió un momento de lucha en España, de donde pudo absorber todas las nuevas tendencias musicales que estaban surgiendo en Europa, y trasladar todo su conocimiento a la nueva patria para crear un estilo propio. Aunque se realizó una intensa búsqueda de información sobre el también compositor, las fuentes son limitadas y se considera que se requieren más investigaciones, pues el material no es suficiente para poder explicar con mayor amplitud toda su gran labor. A pesar de ello, este apartado contiene información relevante, con un enfoque dirigido a contemplar a Tapia Colman como músico completo: intérprete y también compositor, quien seguramente interpretó sus propias obras. Por lo tanto, es aún más importante su Sonata “El Afilador”, pues es autobiográfica. En su obra está presente el sentir español, pero ha sido complementado con una nacionalidad nueva que le permitió mantener sus raíces, y al mismo tiempo aprender y evolucionar su música.

4.1 Tapia Colman, un violinista español-mexicano

Simón Tapia Colman nació en la villa aragonesa de Aguarón, Zaragoza, el 24 de marzo de 1906. Se inició en la música con su padre, quien era clarinetista aficionado y le enseñó solfeo. Al mismo tiempo comenzó sus estudios de violín con el único maestro del pueblo “el tío Hilario”. Después su familia se trasladó a Zaragoza donde tomó clases con el maestro Latre y posteriormente fue becado en la Escuela Municipal de Música de Zaragoza con Celso Díaz Garrido (violín). Estudió piano con Santiago Carvajal, y armonía y composición con Ramón Borobia. Dio su primer concierto como violinista a los once años de edad en el Teatro Parisiana de Zaragoza, interpretando *Aires bohemios* de Sarasate y el *Capricho No. 13* de Paganini. Más tarde, a los catorce años, estrenó en ese mismo lugar un cuarteto de cuerdas.¹⁸⁰ Luego se trasladó a Madrid donde ocupó la plaza de violín concertino en el Teatro Apolo, perfeccionando su técnica con Julio Francés y estudiando composición con Conrado del Campo y con Calés. También cursó

¹⁸⁰ Simón Tapia Colman, *Música y músicos en México* (México: Panorama Editorial, 1991), 247.

estudios de filosofía en Madrid.¹⁸¹ En 1924 obtuvo una beca para estudiar composición en París con Vincent d'Indy y Paul Hindemith, y al regresar formó el Cuarteto Colman, que derivó en la Orquesta Colman, la cual perduró hasta antes de la Guerra Civil Española, viajando por Europa y el norte de África.¹⁸² De estos viajes surgió su poema sinfónico “Una noche en Marruecos”.

Militó con los anarquistas y luchó en el frente, perteneciendo al movimiento libertario cuando estalló la guerra. El 18 de julio de 1936 al regresar a Zaragoza fue sorprendido por la contienda, significando la dominación de la ciudad por parte de los militares sublevados y el asesinato de muchos republicanos, socialistas, anarquistas y comunistas que fueron traicionados por el general Cabanellas. Sin embargo, logró huir y fue reclutado para transportar material bélico de Barcelona a Madrid. Fue nombrado Instructor de Tiro en los Cuarteles “Fermín Salvochea” de Barcelona para organizar las columnas de la Confederación Nacional del Trabajo (CNT), y en 1937 ingresó en la Federación Barcelonesa de la Federación Anarquista Ibérica (FAI). En 1939 abandonó España por la frontera francesa, pensando que en Francia terminaría su odisea, pero fue internado en el campo de concentración de Saint-Cyprien; escapó pero volvió a ser internado ahora en el de Agde. Por medio de la gestión de Fernando Gamboa, Tapia Colman fue liberado y se trasladó a México.¹⁸³

El 7 de julio de 1939 llegó a Veracruz e inmediatamente se integró a la vida musical como lo hicieron Rodolfo Halffter, Adolfo Salazar, Samber y Rosita García Ascot, entre otros. Naturalizado mexicano, fue violinista de la Orquesta Sinfónica de México bajo la dirección del maestro Carlos Chávez, maestro del Colegio Ruiz de Alarcón, y fundador del Coro México y el Coro de la CFE. En 1956 se convirtió en el primer compositor mexicano a quien la BBC de Londres le estrenó mundialmente una obra sinfónica: *Leyenda gitana*, con la Orquesta Sinfónica de Manchester.¹⁸⁴ Impartió Historia de la música y Organología en el Conservatorio Nacional de Música, donde fue director de 1971 a 1972, año en el que se le nombró investigador del INBA.¹⁸⁵ También

¹⁸¹ María Consuelo Roy Pueyo, “Simón Tapia Colman: pensamiento pedagógico-musical y reforma de la educación musical en México (1939-1993)”, tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 2017, vol. 1, 137.

¹⁸² Emilio Casares Rodicio, “1. Tapia Colman, Simón”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio (Sociedad General de Autores y Editores, 2002), vol. 3, 160.

¹⁸³ Roy, *op. cit.*, 139-143.

¹⁸⁴ Tapia, *Música y músicos*, 248.

¹⁸⁵ Gabriel Pareyón, *Diccionario enciclopédico de música en México* (Jalisco: Universidad Panamericana, 2007), vol. 2, 1002.

dio clases de historia en la Universidad Iberoamericana y actividades estéticas en la Universidad La Salle. Fue miembro del Instituto Mexicano de Ciencias y Humanidades, y de la Academia Nacional de Historia y Geografía, así como director del programa radiofónico *Música de España*, transmitido por la XEW, y de la Orquesta de Ballet de Ana María.

Desde que llegó a México se adaptó a la situación. Decía que nunca se consideró extraño y que actuaba como si fuera un mexicano más. En 1991 recibió la Medalla Mozart por su destacada labor musical dentro y fuera del país; el 13 de Febrero de 1993 falleció en la Ciudad de México. Escribió varios textos como: *Reflexiones e ideas sobre la problemática musical en México*, *Técnica abreviadísima del violín*, *Cultura musical*, *La música en la historia del mundo hispánico*, *La música en la historia y en las relaciones humanas*, *El solfeo en nueve lecciones*, y *Música y músicos en México*.¹⁸⁶

Obra musical

Simón Tapia Colman compuso diversas obras musicales, las cuales él mismo clasificó así en su libro *Música y Músicos de México*:¹⁸⁷

- **Música de cámara:** Sonata “El Afilador” para violín y piano; Seis caprichos para violín solo; Seis pequeños dúos para dos violines; “Sinfonía breve” para orquesta de violines; “Luz de noche”; Sonata para violonchelo y piano; “Trío prehispánico”, entre otras.
- **Música sinfónica y Música para solistas y orquesta:** “Estampas de Iberia”, suite sinfónica; “Retratos”, tríptico para guitarra y orquesta; “Suite española”, 6 danzas para violín y orquesta; “Núcleos” para orquesta de cuerdas; “Los días de la voz” para soprano y orquesta; “Una noche en Marruecos”; “Leyenda gitana”. “Sísifo” poema sinfónico.
- **Música para coro a capella y para solista y coro:** “Rapsodia aragonesa”; “Mi Mozuca”; “Humanidad”, poema coral; “Cantar del Yaqui, Xtoloob, Fantasía Seri (tres cantos prehispánicos)”; “Canta Jalisco”; “El palmero”; “Himno de la Cruz Roja Internacional”

¹⁸⁶ Humberto Musacchio, *Diccionario enciclopédico de México* (México: Ediciones Raya en el Agua, 2006), vol. 8, 2470.

¹⁸⁷ Tapia, *Música y músicos*, 248-250.

- **Obras inconclusas a finales de 1986:** “Poema elegíaco” para violonchelo y orquesta; Concierto para violín y orquesta; Concierto No. 2 para guitarra y orquesta; “Iguazú”, ópera en 3 actos; “El poeta de barro” para bajo, coro y orquesta.

4.2 Contexto histórico, político y musical

Simón Tapia Colman vivió en un siglo de grandes transformaciones, de conflictos históricos universales, y de nuevas tendencias musicales que se expandieron por todo el mundo. Las comunicaciones eran más eficientes y la facilidad de estudiar y perfeccionarse en otros países se volvió una necesidad para estar a la vanguardia. Es así que el contexto que rodeaba al compositor era muy amplio, desde Europa de manera general, pasando más específicamente por Francia donde realizó estudios, así como su vida en España y por supuesto en México. Por ello, se desea brindar información relevante sobre estos puntos geográficos que seguramente tuvieron gran influencia en su propio estilo compositivo.

La aparición y desarrollo de las tendencias más importantes del siglo XX como el impresionismo, expresionismo, nacionalismo o neoclasicismo está ligada a la presencia de grandes figuras como Schoenberg, Debussy, Ravel, Bartók y Stravinsky. El atonalismo y la politonalidad tuvieron gran influencia en la ruptura de la tonalidad.¹⁸⁸ Se destacó el dodecafonismo, la escala de tonos enteros y posteriormente el serialismo. La entrada de la “nueva música” a España fue difícil frente al romanticismo, a pesar del empeño de músicos tan influyentes como Falla y Salazar, pues hasta los años 20 no se aceptaba fácilmente el impresionismo. Sin embargo, con la visita de Stravinsky en 1921, llegó la tendencia del neoclasicismo que fue adoptada por Falla (1923-1926) y se convirtió en el estilo principal de los compositores de la llamada “Generación del 27”. Ya para los años treinta se había puesto de moda, mientras que en Francia se consideraba muy pasada y ambigua. Esto se demostró con la visita de Francis Poulenc a Madrid.¹⁸⁹

¹⁸⁸ Gotzon Aulestia, *Técnicas Compositivas del siglo XX* (Madrid: Editorial Alpuerto, S.A., 1998), vol. 1, 4.

¹⁸⁹ Yvan Nommick, *Música española entre dos guerras, 1914-1915* (Granada: Archivo Manuel de Falla, 2002), 40-47.

Así como el siglo XIX había sufrido varios conflictos políticos y sociales, el siglo XX marcó para varios músicos españoles un cambio definitivo en sus vidas. Tuvieron lugar los grandes sucesos de la historia del mundo que fueron las Guerras Mundiales, además de los conflictos internos que sufrió España, una continuación de la situación en que vivió Sarasate, pues Tapia Colman nació dos años antes del fallecimiento del violinista navarro. Se recuerda que en España al morir Alfonso XII, su esposa María Cristina asumió la regencia, para que posteriormente ascendiera al trono su hijo Alfonso XIII el 17 de mayo de 1902. Así comenzó el siglo, con la Restauración Alfonsina, asentándose la burguesía y calmándose los turbulentos sucesos decimonónicos españoles. Sin embargo esa paz se fue debilitando con el apoyo de una minoría hacia el rey y las consecuencias del desastre del 98 (Guerra Hispano-Estadounidense),¹⁹⁰ amenazando la estabilidad del país, el cual iba precariamente creando su industrialización. Un ejemplo de las fallas del sistema fue la Semana Trágica de Barcelona, además de que se permitió la instauración de la dictadura de Primo de Rivera.

Afortunadamente la neutralidad de España en la Primera Guerra Mundial evitó consecuencias mayores y permitió “una efímera euforia económica basada en su privilegiada posición”.¹⁹¹ Al caer la dictadura de Primo de Rivera se logró proclamar la II República (acogida por la mayoría) el 14 de abril de 1931, siendo elegido como presidente Niceto Alcalá Zamora el 9 de diciembre.¹⁹² Sin embargo, esto provocó unos años más tarde la Guerra Civil Española iniciada por el dictador Francisco Franco quien derrotó a los republicanos y permaneció en el poder desde 1939 hasta 1975.

Simón Tapia Colman vivió el primer tercio del siglo en España, época que también se ha denominado la “Edad de Plata” (1915-1939) y en el que la música española se construyó sobre los supuestos de una visión moderna del arte y la sociedad. Surgió la renovación del lenguaje, la deshumanización del arte y la europeización.¹⁹³

¹⁹⁰ El 10 de diciembre de 1898 se firmó el Tratado de Paz en París que ponía fin a la Guerra Hispano-Estadounidense, donde España renunciaba a sus derechos de soberanía y propiedad de Cuba, y cedía a Estados Unidos las islas Filipinas, la isla de Puerto Rico y la isla de Guam. Dato obtenido de Yvan Nommick, “La Edad de Plata de la música española en el contexto europeo: ¿Qué representó Francia para Manuel de Falla y los compositores españoles de su entorno?”, en *Música y cultura en la Edad de plata, 1915-1939*, Colección Música Hispana (Madrid: ICCMU, 2009), 412.

¹⁹¹ Tomás Marco, *Historia de la música española 6. Siglo XX* (Madrid: Alianza Editorial S.A., 1989), 22.

¹⁹² Simón Tapia Colman, *La Música en la Historia del mundo Hispánico* (México: s.e., s.d.), 294.

¹⁹³ Beatriz Martínez del Fresno, “Los lenguajes musicales de la Edad de Plata: modernidad, elitismo y popularismo en torno a 1927,” en *Música y cultura en la Edad de plata, 1915-1939*, 455.

Mientras tanto en Francia, que era un centro de estudio y desenvolvimiento musical para los españoles como Tapia Colman, coexistían estéticas diversas y distintas generaciones durante la Primera Guerra Mundial. Claude Debussy y Gabriel Fauré aún vivían, componiendo sus últimas obras al igual que Ravel. También destacó Erik Satie, quien trabajó con artistas como Pablo Picasso y que con su obra *Parade* causó gran polémica al utilizar ruidos de sirenas y máquinas de escribir, anticipando así la estética que seguiría después de la guerra. “Era el punto de partida del espíritu nuevo” como estableciera Guillaume Apollinaire.¹⁹⁴ Se introdujo el jazz en 1917, siguiendo los pasos de las bandas americanas; así es como se escucharon las primeras orquestas de jazz antes del final de la guerra. Un ejemplo de esta influencia es *Ragtime* de Stravinsky y el segundo movimiento “Blues” de la *Sonata para violín y piano* de Maurice Ravel.

La música francesa se caracterizaba por el color sonoro, el refinamiento tímbrico, las armonías sutiles e inesperadas. Se evocaban sensaciones sutiles, atmósferas misteriosas con la modalidad diatónica antigua, de escalas exóticas y de la escala de tonos enteros, así como de mezclas de tonalidad y modalidad. También hay emancipación de la tonalidad respecto de las funciones armónicas, paralelismos de acordes, acordes sin terceras superponiendo cuartas y quintas, uso extendido de la sexta napolitana, largas notas pedales, apoyaturas múltiples y disonancias no resueltas ni preparadas. Los compositores formados en la Schola Cantorum, bajo la fórmula de Vincent d’Indy, con quien tomara clases Simón Tapia, se impregnaron también de las cualidades de la música francesa. Se puede calificar la enseñanza de d’Indy, basada en el culto a la tradición y a las formas clásico-románticas, de rígida o inflexible.¹⁹⁵

Todo esto influyó en el desarrollo musical de España, siendo un periodo fecundo de la música española donde cupieron estéticas y estilos muy diversos que iban desde la zarzuela hasta el serialismo. Sin embargo, el trabajo de muchos artistas, sobre todo el de la Generación del 27 se vio interrumpido por la Guerra Civil, la cual concluyó en 1939 ocasionando su exilio. Es en este año cuando el gobierno de la II República fue derrotado por un golpe de estado liderado por el General Francisco Franco, cuyos ideales radicaban en construir una España nueva, estructurada bajo los fundamentos del

¹⁹⁴ Myriam Chimènes, “Un panorama de la vida musical en Francia durante la Primera Guerra Mundial y período de entreguerras,” en *Música y cultura en la Edad de plata, 1915-1939*, 432.

¹⁹⁵ Nommick, *op. cit.*, 419-420.

totalitarismo fascista, desatándose una ola de “revanchismo, represión y violencia”.¹⁹⁶ El gobierno de Franco tomó poder sobre la cultura y bombardeó el Museo del Prado, la Biblioteca Nacional, la Ciudad Universitaria de Madrid y la Residencia de Estudiantes.

Con este suceso, muchos españoles se vieron en la necesidad de huir de la dictadura, dirigiéndose a Francia donde buscaban asilo. Sin embargo, no recibieron sino prisión, muerte o exilio. En el diario *New Times and Ethiopia News*, la corresponsal de prensa inglesa Nancy Cunard publicó en un artículo de febrero de 1939 que había contabilizado unos quinientos escritores, músicos y artistas internados en el campo de concentración de Saint-Cyprien donde precisamente estuvo Tapia Colman. Así miles de españoles “acabaron de perder el último vestigio de fe que les quedaba, y el último rayo de esperanza.”¹⁹⁷ En otros textos no se manifiesta la dimensión de la situación de España como lo hace Simón Tapia Colman. Realmente fue un momento decisivo pues si México no hubiera intervenido, simplemente no se estaría escribiendo sobre esta obra o ninguna de los artistas exilados posterior a la Guerra Civil.

En México se recibió a los españoles con gran hospitalidad, brindándoles la oportunidad de continuar con la labor iniciada en España. Las aspiraciones progresistas de los refugiados españoles vieron su continuidad en los ideales de la Revolución Mexicana representada por el Gobierno de la República, y eran compatibles con la política llevada a cabo en ese momento por el Presidente Lázaro Cárdenas.¹⁹⁸ Otras naciones también recibieron a los españoles exiliados, pero México se destacó por su solidaridad y generosidad, recibiendo a personas de diferentes oficios, entre ellos los intelectuales y artistas: “al mediar la década de los años cuarenta, el ochenta por ciento de la inteligencia española vivía en el exilio: la mayor parte, en México.”¹⁹⁹

La actividad de los músicos se desarrolló en los años siguientes en diversos campos como la composición, la pedagogía, la crítica, la investigación musicológica, la

¹⁹⁶ Pablo Carriedo Castro, “Los hombres de Lázaro Cárdenas: apuntes sobre la ayuda mexicana al exilio español de 1939”, *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, vol. 22, núm. 2 (2009), 111, disponible en web: <https://revistas.ucm.es/index.php/NOMA/article/view/NOMA0909240111A>.

¹⁹⁷ Simón Tapia Colman, *La Guerra Civil Española (Breve ensayo histórico)*. Documento multicopiado (procedencia: archivo familiar, México, documento 42, 1965), 20, *apud* Roy, *op. cit.*, 27.

¹⁹⁸ José Luis Abellán, “México y el exilio español”, en *Los refugiados españoles y la cultura mexicana. Actas de las primeras jornadas* (Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1998), 14-15, *apud* Roy, *op. cit.*, 30.

¹⁹⁹ Consuelo Carredano, “Acordes electivos: la música en México y el exilio español,” en *La música en México. Panorama del siglo XX*, coordinado por Aurelio Tello (México, D.F.: Fondo de Cultura Económica y Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, 2010), pp. 556-568 (558).

interpretación de música popular, de concierto, de cine y radio. Fue en la capital del país donde se asentó la mayoría, contribuyendo a consolidar una infraestructura musical moderna. Simón Tapia Colman llegó en el buque *Ipanema*, que salió de Burdeos el 13 de junio de 1939 y llegó a México el 7 de julio del mismo año con 994 pasajeros.²⁰⁰ Se crearon organismos de auxilio para los refugiados como la Academia Hispano Mexicana, el Colegio Madrid y la Casa de España (hoy el Colegio de México), entre otros. Algunos españoles tenían en mente volver algún día a su patria, sin embargo era una incertidumbre que los llevó a expresar sus vivencias en el exilio y los recuerdos de su país.²⁰¹ Para 1940, el Presidente Lázaro Cárdenas ofreció la nacionalidad mexicana a todos aquellos que desearan adoptarla.²⁰²

Con el final de la Revolución Mexicana fue necesario un proyecto cultural que colaborase con el Estado en la construcción de la nueva nación, y con ello de una nueva nacionalidad. José Vasconcelos se encargó de elaborar un plan de regeneración a través de la cultura centrado en dos aspectos: la educación como factor de cohesión para establecer los vínculos nacionales, y el arte como la vía de salvación del país: “hacia 1921 los objetivos culturales de la Revolución incluían el impulso al arte nacional y la idea de que éste contribuyese al arte universal.”²⁰³ La Revolución cambió la visión que los compositores tenían de su propia función ante la sociedad, y del nuevo país en construcción. “México en ese momento se encontraba en una coyuntura de despegue económico con la nacionalización del petróleo, el crecimiento de la industria y la expansión de la banca, el comercio y el mercado hacia nuevos horizontes.”²⁰⁴ Era un momento de esplendor académico y de grandes figuras de las artes y las ciencias. Acababa de inaugurarse el Palacio de Bellas Artes en 1934 y se había convertido en el escenario nacional por excelencia de la música sinfónica, de cámara, la ópera y danza.

Había una gran actividad musical guiada por Carlos Chávez, figura dominante sobre la cual giró la música mexicana durante varias décadas, marcando rutas estéticas y

²⁰⁰ De Francia zarparon tres barcos: *Sinaia*, *Ipanema* y *Mexique*, denominados por Serrano Migallón como “Los barcos de la libertad”. Ernesto Vilches Lleó, *Un retrato de ida y vuelta “ires y venires de un exilio” (exilio español de 1939)* (Ciudad de México: Ateneo Español de México, A.C., 2016), 16.

²⁰¹ Vilches, *op. cit.*, 18.

²⁰² Roy, *op. cit.*, 41.

²⁰³ Consuelo Carredano y Victoria Eli (eds), *Historia de la Música en España e Hispanoamérica, volumen 8. La música en Hispanoamérica en el siglo XX* (Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2015), 93.

²⁰⁴ Roy, *op. cit.*, 42.

tendencias por las que avanzaron después otros compositores.²⁰⁵ Era director de la Orquesta Sinfónica de México, la cual surgió como un proyecto para impulsar la música mexicana y como parte del proceso de reconstrucción del país y el programa cultural revolucionario.²⁰⁶ Chávez ofreció trabajo a los españoles en la orquesta y sumó a su causa a críticos y musicólogos republicanos de prestigio como Adolfo Salazar y Jesús Bal y Gay, así como al compositor Rodolfo Halffter. También estaba Manuel M. Ponce, quien con una visión nacionalista difundió la música mexicana fuera de su territorio. Viajó a Cuba y Europa donde actualizó su técnica y contribuyó a la construcción de un estilo nacionalista, que fuera tomado por la mayor parte de los compositores mexicanos de la primera mitad del siglo XX, y también del “modernismo” fruto de sus lecciones con Paul Dukas y Nadia Boulanger.²⁰⁷ Completaba este grupo el violinista y compositor Silvestre Revueltas, quien tuvo mayor cercanía con el sentir de los exiliados, pues cuando fue presidente de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) viajó a España en 1937, durante la Guerra Civil, con un grupo de artistas en solidaridad con la República Española. Su contingente asistió al II Congreso de Escritores Antifascistas para la Defensa de la Cultura realizado en Valencia, y experimentó una gran pena por la situación de injusticia, muerte y dolor en España. Visitó el frente republicano de Pozoblanco en Córdoba, donde peleaban voluntarios mexicanos; motivado por esto escribió piezas cortas y marchas que son poco conocidas. Dirigió la Orquesta Sinfónica de Valencia para presentar sus obras *Janitzio* y *Caminos*; así como el *Homenaje a García Lorca* en Madrid.²⁰⁸ Otro dato interesante es que Revueltas también tiene una obra titulada “El Afilador” compuesta en 1924 para violín y piano. Fue una de sus primeras composiciones, realizando una versión para septeto de alientos en 1927.²⁰⁹

Después siguió una generación nueva, que recibió la herencia de los postulados nacionalistas de Ponce, Chávez y Revueltas, aunque después cada uno tomara su propio camino. Se distinguía a Luis Sandi, quien fuera también funcionario, y el Grupo de los Cuatro: Salvador Contreras, José Pablo Moncayo, Blas Galindo y Daniel Ayala, quienes provenían del taller de composición de Chávez en el Conservatorio (1931): “eran los

²⁰⁵ Carredano y Eli, *op. cit.*, *loc. cit.*

²⁰⁶ *Ibidem*, 94.

²⁰⁷ Aurelio Tello, *La música en México. Panorama del siglo XX*, 489.

²⁰⁸ Carredano y Eli, *op. cit.*, 127-128.

²⁰⁹ *EL AFILADOR [Versión para violín y piano]*, objeto digital: Biblioteca Digital Silvestre Revueltas (BDREV), en *Portal de datos abiertos UNAM* (en línea) (México: Universidad Nacional Autónoma de México), información proporcionada por el Departamento Editorial, Facultad de Música (FaM), disponible en web: <http://datosabiertos.unam.mx/FaM:BDREV:MU0>

herederos incuestionables de la “escuela mexicana de composición”.²¹⁰ En la segunda mitad del siglo XX se observa una evolución en la creación musical mexicana, derivada de la introducción del neoclasicismo, dodecafonismo y politonalidad de la década de 1940. Se exploraron desde 1960 las técnicas de la música concreta y la música electrónica, así como las técnicas postseriales. Surgió un movimiento vanguardista de ruptura, cuya figura representativa fue Manuel Enríquez (compositor y violinista mexicano). Por ello 1958, año de composición del “Afilador” y de la muerte de Moncayo, significa el fin de la corriente nacionalista.²¹¹

4.2.1 Estilo Composicional

Tapia Colman decía que recorrió las cimas de las montañas, penetró las selvas y convivió con lo más noble y puro del pueblo, cuyo espíritu trató de reflejar en la música en lugar de expresarlo con palabras. Esta información proviene de un documento del compositor, mencionado por Roy Pueyo: *La música en la historia, en el esplendor de algunos pueblos, en la decadencia de otros y su influencia entre los humanos*.²¹²

De acuerdo con Arturo Souto (pintor español exiliado), la trayectoria de Tapia Colman desde que llegó a México había ascendido cubriendo todos los aspectos del campo de la música: ejecución, composición, enseñanza crítica e historia.²¹³ Tan solo cuatro años después de su llegada ya era director del Ballet de Ana María. Roy Pueyo establece que su estilo de composición evolucionó a lo largo de su vida, partiendo de la tradición española hasta llegar al atonalismo por medio de un sistema que él mismo ideó.²¹⁴ Tuvo tres etapas de desarrollo composicional: la primera de música española, entroncada en la tradición; la segunda tuvo la influencia de Stravinsky, Debussy, Ravel e incluso Manuel de Falla. Siguió un momento de reflexión, en búsqueda de un estilo propio, en el que abandonó el nacionalismo dentro de un sistema tonal, cercano al impresionismo. Esto desembocó en su tercera etapa con la idea del “núcleo”, siendo completamente atonal.²¹⁵ Su trayectoria compositiva estuvo claramente definida “desde

²¹⁰ Tello, *op. cit.*, 496.

²¹¹ *Ibidem*, 516.

²¹² Roy, *op. cit.*, 165.

²¹³ *Ibidem*, 180.

²¹⁴ *Ibidem*, 198.

²¹⁵ *Ibidem*, 199.

principios severamente escolásticos y nacionalistas, hasta sus últimas obras de concepto universalistas y de un audaz modernismo.”²¹⁶

Según Rodolfo Halffter la etapa mexicana de Tapia se caracterizó por la evolución de su lenguaje de manera radical: perdió su primitivo acento español y logró expresarse en forma “latinizada”, en un idioma atonal de origen centroeuropeo.²¹⁷ Arturo Márquez, por su parte, considera que Tapia Colman hablaba el lenguaje tonal y atonal. El primero lo adquirió desde muy joven y fue la base de sus obras entre los años veinte a cincuenta, retomándolo incluso en algunas de sus obras de los últimos años. En este lenguaje está presente su nacionalismo, pues su música nace de las jotas y del cante jondo y gitano.²¹⁸

La *Sonata “El Afilador”* (1958) marcó un cambio en su quehacer compositivo y definió su segundo periodo creador en el que “sin liberarse aun de los presupuestos de una estética nacional, el sabor españolista queda en un segundo plano y nacen otras influencias más universalistas o mexicanas”.²¹⁹ También la sonata para chelo y piano anunciaba los abandonos de la tonalidad tradicional pues se mezclaban sonoridades que advertían los intereses del tercer periodo. Es su obra *Sísifo* la que ya marca el rumbo hacia el atonalismo, remplazando el concepto de “tema” por “núcleo”. El núcleo fue definido por Tapia Colman como un conjunto de elementos que conforman un todo. Decía que “para lograr ese todo se debía hacer uso de los elementos conocidos como: sonido, tiempo, tonalidad, atonalidad, timbre, intensidad, diferentes cuerpos sonoros, en fin, aprovechar todo sonido susceptible de ser convertido en Música”.²²⁰ Una vez que diseñaba el núcleo inicial, podía ampliarlo añadiendo otros que estuvieran en consonancia con el patrón elegido para el primero. Su primera obra de este periodo fue la *Sonata para violín solo “Núcleos”*. La ventaja de este sistema es que el núcleo no tiene límite, mientras que la serie dodecafónica está circunscrita a los doce sonidos que la forman. Simón no estaba de acuerdo con los procedimientos de la música serial por

²¹⁶ *Ibidem*, 199.

²¹⁷ Rodolfo Halffter, “Simón Tapia Colman,” en Trío México, *Mosaico en homenaje a Tapia Colman. El Afilador-Trío Prehispánico-Secuencias Nucléicas-Sonata para cello y piano* [LP], Colección Hispano-Mexicana de música contemporánea, Vol. 1, (México: Centro Independiente de Investigaciones Musicales, 1984).

²¹⁸ Arturo Márquez, “Simón Tapia Colman: compositor,” *Heterofonía*, 108, 1993, 103. Puede consultarse en: <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/701>

²¹⁹ Casares, *op. cit.*, 160.

²²⁰ Roy, *op. cit.*, 201.

su dogmatismo, lo suyo era la dodecafonía pero al estilo de Nikolai Óbujov, en el que cada nota tenía valor por sí misma, no dependía de otra.²²¹

Roy Pueyo menciona en su tesis que Tapia Colman no tenía el propósito de emular a otros músicos al realizar sus composiciones; conocía las obras de los más grandes para aprender de ellos y precisamente no caer en malas imitaciones. Tapia Colman decía que no pretendía hacer algo raro o extraño pero había que “ser diferentes a base de hacer algo que uno crea que es bueno.”²²² Su proceso de composición era el siguiente: “Primero la idea, después el cómo y tercero con qué.”²²³ Tenía una idea que desarrollaba y después empleaba su propio procedimiento. Buscaba la sobriedad en su expresión dejando de añadir elementos innecesarios. Prefería quitar, quitar y quitar, para evitar que el ropaje que se le pusiera a una idea tapara su belleza. El compositor Arturo Márquez afirmaba que Tapia Colman hacía buena música porque, como decía Rodolfo Halffter, era un compositor nato, y su sobrina la pianista Eva Alcázar establecía que la música de cámara de su tío “era de un gran lirismo, con una rica armonía de profundo colorido y ritmo vigoroso, llena de vitalidad y dinamismo, con un discurso bien articulado y lógico que en todo momento mantiene la tensión narrativa.”²²⁴

4.3 Sonata “El Afilador” para violín y piano

De acuerdo con la tesis de Roy Pueyo, Simón Tapia Colman cuenta que compuso la *Sonata “El Afilador”* en París en 1956, y “fue estrenada en México en 1959 por Franco Ferrari y Armando Montiel en la sala de conciertos anexa al domicilio familiar del compositor.”²²⁵ Es una obra de alta dificultad para los intérpretes y está inspirada en el sonido que hacen los afiladores con la flauta de pan, así como el movimiento de la piedra de afilar. Pero la obra va más allá, pues narra el devenir de su propia vida. Ángel Cosmos considera que es una obra autobiográfica, planteando en el disco *Mosaico en homenaje a Tapia Colman* que en el primer movimiento el Afilador goza con su trabajo, camina por las calles con flauta y bicicleta, dedicado a su labor. Se refiere a los tiempos de Simón en Madrid, antes de la Guerra Civil, donde escuchaba todos los días a un

²²¹ *Ibidem, loc. cit.*

²²² *Ibidem*, 202 (documento 183,2).

²²³ *Ibidem*, 204.

²²⁴ Trío Salduie, *Simón Tapia-Colman: Integral de la obra de cámara con piano* [CD] (Zaragoza: Coda Out, 2009), 7, *apud* Roy, *op. cit.*, 212.

²²⁵ Roy, *op. cit.*, 195.

afilador en su calle. El segundo movimiento es el que contiene ese sentimiento más profundo que la nostalgia, cuando el afilador ha perdido sus trastos y siente un gran dolor por la Patria. Hace referencia a la guerra y a su destierro. Y el tercer movimiento es México, la nueva Patria, cuando el afilador puede dedicarse nuevamente a su labores y recobrar el tiempo. Renueva sus ánimos y los tributa a quien se los ofreció por medio de virtuosos sonidos.²²⁶

Tapia Colman afirmó que su sonata para violín y piano, y su poema *Sísifo* ya señalaban caminos y metas muy diferentes, debido a que antes de estas obras su música había seguido los pasos de sus antecesores españoles. Recibió elogios de la prensa por la *Sonata “El Afilador”*: en la revista *Tiempo* (1959) se comentó que era música moderna con una armonización avanzada; era música española llena de México o música mexicana llena de España, que por su belleza y carácter pronto formaría parte del repertorio de los grandes violinistas.²²⁷ De acuerdo con Ángel Cosmos era una “pieza muy encomiada por Szeryng”, el gran violinista mexicano de origen polaco reconocido mundialmente.²²⁸ El periódico *El Universal* publicó una nota donde se afirma que la sonata era un alarde de técnica violinística y una obra maestra de la composición contemporánea, así como la revista *Francia* que declaró que “la médula y construcción de la obra surgió espléndida. Hay mensaje y hay arquitectura musical de envergadura”²²⁹ Por esta sonata, así como por la *Sonata para violonchelo y piano* recibió el Premio del Año 1959-1960 de la Unión de Cronistas de Teatro y Música.

La *Sonata “El Afilador”* fue interpretada en varias ocasiones, sobre todo en los homenajes a Tapia Colman. En 1982, la Oficina Cultural de la Embajada de España y del Instituto Cultural Hispano Mexicano llevó a cabo un homenaje con obras suyas de música de cámara y para instrumento solista, donde fue interpretada precisamente esta sonata por los integrantes del Trío México.²³⁰ También se escuchó en el homenaje que se realizó al compositor en Madrid (19 de septiembre de 1986), con Román Revueltas en el violín y la pianista Ma. Elena Barrientos (sustituyendo a la Maestra Eva Alcázar, debido a un accidente), y después en México el 3 de Diciembre en la Sala Manuel M. Ponce. También antes de cumplir los ochenta y cinco años, el 12 de marzo de 1991

²²⁶ Ángel Cosmos, “Las cuatro obras de este disco,” en Trío México, *Mosaico en homenaje a Tapia Colman. El Afilador-Trío Prehispánico-Secuencias Nucléicas-Sonata para cello y piano* [LP].

²²⁷ Roy, *op. cit.*, 215.

²²⁸ *Ibidem*, 195.

²²⁹ *Ibidem*, 215.

²³⁰ *Ibidem*, 219.

hubo un concierto homenaje en el Ateneo Español de México, a cargo de los hermanos Manuel Suárez (violinista) y Jorge Suárez (pianista) donde también se interpretó esta sonata. Posteriormente en septiembre fue interpretada en el Museo Nacional de Arte por la violinista Rasma Lielmane y el pianista Héctor Rojas.²³¹

Sobre la producción musical, hay dos registros sonoros realizados y comercializados en México, uno en Estados Unidos, y tres en España con repertorio del compositor. “Entre 1984 y 1985 se llevó a cabo en México la grabación de la Colección hispano-mexicana de música contemporánea, un proyecto que englobaba diez discos con obras de compositores mexicanos y españoles contemporáneos.”²³² El primero de ellos se registró en 1984 bajo el título *Mosaico en homenaje a Tapia Colman*, cuya interpretación estuvo a cargo del Trío México. A finales de los años sesenta la violinista Rasma Lielmane con el pianista Peter Jürgen también grabaron “El Afilador” para Genesee Records, asimismo en formato LP. Finalmente, en 2009 el Trío Salduie, formado por los músicos Juan Luis Gallego (violinista), Nuria Gañet (chelo) y Consuelo Roy (piano), grabaron la sonata y otras obras como *Cuatro cantos sin palabras para violín y piano*, convirtiéndose en la primera grabación realizada en España.²³³

4.3.1 Análisis Musical

Primer movimiento: Poco recitativo senza rigore

Este movimiento es el que más hace alusión al sonido característico del afilador. Hay muchos cambios de tempo, dándole variedad y carácter. El violín interpreta largas melodías acompañadas por el piano, que en diversas ocasiones se une al violín como si fueran una sola voz. Comienza estableciendo el contexto de inmediato, con tres frases formadas por un conjunto de notas ascendentes a manera de escala, que representa el **sonido del afilador** (compases 1-7). En el compás 7 está la indicación de *Andante mosso*, donde el piano introduce el **primer tema**, que será desarrollado en los siguientes compases; las dos manos tocan la misma melodía pero están a una séptima de distancia, y en los compases 9 y 10 se destacan las cuartas paralelas en cada mano del piano.

²³¹ *Ibidem*, 220-222.

²³² *Ibidem*, 225-226.

²³³ *Ibidem*, 226.

1 Poco recitativo: senza rigere

VIOLIN

PIANO

poco ten.

5 Andante mosso $J=100$

mp

7ma

4tas

4tas

10

mf

p

cres - - - cen - - - do

f

En el compás 15 entra el violín con el tema que se repetirá en cuatro frases de forma variada, acompañado del piano. Primero de los compases 15 al 24, comenzando la melodía con Fa#, donde ambos instrumentos van juntos destacando una construcción por tonos, tanto en los acordes del piano (que parecen aumentados) como en la línea melódica del violín. De los compases 24 al 32 comienza la segunda entonación del tema, una cuarta arriba. Está ligeramente modificada, tiene más fluidez por las ligaduras y varios contrastes de dinámicas como en el compás 28, donde el violín y piano están ahora a una tercera mayor de diferencia.

16

mf

22

sostenuto

La tercera presentación (compases 32-36) tiene un cambio de tempo, comenzando en *Meno mosso*. Está formada por dobles cuerdas (quintas paralelas en violín y octavas en piano) y es mucho más sonora.

En el compás 36 se regresa al *Andante mosso* con carácter rítmico, y se conecta con la última frase de esta parte que comienza el piano desde el compás 39, uniéndose el violín en el compás 40. Primero se escuchan algunos dieciseisavos en el violín contra tresillos en el piano, y después surge una contestación entre ambos instrumentos del compás 43 al 46 en forma de progresión canónica.

En el compás 47 con un *Piu mosso* se prepara un **segundo tema** que comienza en el compás 48 con la indicación de *Adagio*. Es más cantabile, con un registro más agudo, y dura hasta el compás 60. Se caracteriza por grandes saltos en la melodía del violín, y el ritmo de tresillos en ambas partes, las cuales a veces van juntas como en los compases 57-58. También se observa una construcción por tonos, pero se produce otro ambiente al cambiarse en la escritura musical los sostenidos por bemoles.

Entre los compases 60 al 78 continúa otra parte que retoma el **primer tema** en dos frases similares. La primera frase tiene la indicación de *Maestoso, un poco a piacere*, donde mientras el violín realiza el sonido del afinador, el piano interpreta el primer tema, parecido al de los compases 24-32 por las ligaduras.²³⁴ Se siente una cierta estabilidad tonal por el soporte armónico del piano, creándose una atmósfera sugerente de la región de Sol Mayor. El violín se une con el piano en el compás 65 con dobles cuerdas, donde se alargan los tempos debido a los rubatos indicados en la partitura.

Se llega a la segunda frase hacia el compás 68, cuyo tempo varía con la indicación de *Piú mosso*. Es el mismo tema pero ahora la melodía la tiene el violín mientras el piano

²³⁴ “La melodía del violín es el recuerdo del tema del principio, mientras que la del piano es la real”. Información proporcionada por la Maestra Eva Alcázar, sobrina del compositor Simón Tapia Colman en comunicación personal por videollamada, llevada a cabo el 23 de Noviembre de 2020.

va realizando una serie de quintillos con acordes hasta el compás 72, donde se une con el violín hasta llegar al *Meno mosso ma energico con passione* en el compás 77.²³⁵ Es una ampliación del tema con dobles cuerdas (séptimas), muy apasionado y sonoro.



Parece como si se estuviera repitiendo la primera parte, pues los compases 80-81 se asemejan a los compases 44-45. De hecho en el compás 83 se resuelve al **segundo tema** con la indicación de *Più mosso*, como si fuera el *Adagio* del compás 47; incluso tiene la misma indicación de tempo (♩=72), pero está a un tono de diferencia respecto del anterior (compás 48) y abarca hasta el compás 96.²³⁶



Del compás 96 al 126 hay otra presentación del tema del *Adagio* pero de forma variada, como si fuera una ampliación. El piano comienza con el tema que interpretó previamente el violín, mientras este último lo acompaña con un sonido más robusto en la cuarta cuerda. Ya en los compases 106-109 se escucha la frase correspondiente a los compases 57-60 del primer *Adagio* para dar paso a la siguiente parte.

²³⁵ “Se junta realidad con recuerdo-nostalgia”. Ahora el piano interpreta la parte del fondo y el violín es lo real. Eva Alcázar, Comunicación personal por videollamada. 23 de Noviembre de 2020.

²³⁶ “El que esté un tono más arriba es un signo de expresividad, de que aumenta el sentimiento”. Eva Alcázar, Comunicación personal.

De los compases 109 a 124 continúa otra parte (sin cambiar de tempo) más virtuosa con ritmos complejos que está formada por tres frases similares. El violín comienza con un grupo de notas ascendentes (a manera de escala) que se dirige hacia un conjunto de arpeggios en sextillos con saltos de séptima, creando un diálogo con el piano en el compás 111. La segunda frase (compases 113-117) se conecta por medio de una escala y es similar a la anterior, sólo que el violín ahora realiza arpeggios aumentados en septillos, destacándose un cambio de compás a 3/8 en los compases 114 y 115.

En la tercera frase o presentación de este tema (compás 117), se invierten las voces, realizando ahora el violín los tresillos con dobles cuerdas y el piano los arpeggios en un grupo de 11, resolviendo finalmente con una respiración al compás 125 en *ff*. De los compases 126 al 141 se regresa al **primer tema**, similar a los compases 32-46, comenzando con dobles cuerdas (séptimas) en *ff*, para seguir con un *piú mosso* en el

compás 130 (parecido al Tempo I del compás 36) y después con una frase sonora en la 4ta cuerda (como en el compás 45), para poco a poco disminuir hasta llegar a la parte conclusiva de este primer movimiento en el compás 141.

Se vuelve a escuchar el “afilador” del compás 141 a 148 como si regresara al inicio, terminando junto con el piano de manera ligera y suave con una escala de tonos que resuelve a Si en la melodía del violín, una octava más arriba. Es el recuerdo del principio, de lo vivido.²³⁷

De los tres movimientos, éste es el más complejo, notándose una elaboración menos tradicional, apuntando hacia lo atonal. Aunque llegan a formarse algunos acordes que sugieren la sonoridad de una tonalidad, en realidad es una armonía moderna, imaginativa, libre, con la intención de crear distintos ambientes. Así que el cifrado es en realidad de referencia para comprender cómo se ha formado este lenguaje propio del compositor, partiendo de la relación que hay entre el conjunto de notas. En el piano

²³⁷ “Ahora es sólo un recuerdo, no es real como al principio”. Eva Alcázar, Comunicación personal.

algunos acordes en la clave de sol son independientes de aquellos en la clave de Fa, pero conservan cierta consonancia entre sí y con la parte del violín. Es un lenguaje “nuevo” en el ámbito de las tendencias del siglo XX que Simón Tapia Colman explotó con mayor fuerza a partir de esta obra, creando su estilo único.

Segundo movimiento: Largo

En este segundo movimiento no se escucha al afilador, es un momento de reminiscencia y nostalgia. Tiene cambios de compás de 6/8 a 3/4 con un tempo *Largo*, se percibe una sonoridad más firme o tonal, y se estructura en tres partes: A B A. La **primera sección** (compases 1-28) comienza con una introducción del piano de 4 compases, y en el quinto entra el violín interpretando dos frases similares de 6 compases cada una: la primera en *mp* hasta el compás 10, y la segunda (compases 11-16) una octava arriba y con una dinámica de *f*. Respecto a la tonalidad tampoco hay una indicación en la partitura, pero de manera general se escucha una sonoridad cercana a Re menor. Se observa una construcción de los acordes relacionada con Si \flat (sexto grado de re), mientras que la melodía del violín se desarrolla en re menor. De hecho, en el compás 10 aparece lo que podría ser un acorde de dominante de Re.

The image displays the first ten measures of the musical score for the second movement, 'Largo'. It is written for Violin and Piano. The score begins with a 4-measure piano introduction. At measure 5, the violin enters with a melody marked *mp molto espressivo*. The piano accompaniment features chords circled in red, which are identified in the text as being related to Si \flat . At measure 10, a chord in the violin part is also circled in red, noted as potentially being a dominant chord of D minor. The score includes performance directions such as *rit. - - - tempo* and *col canto*.

En el compás 17 sigue una **segunda parte** con un tempo más movido: *Poco più mosso*, y una sonoridad sugerente de Fa, pero conservando el mismo estilo del primer tema como si fuera una continuación. Se distinguen dos frases similares, la primera de 6 compases que se conecta por medio de una escala ascendente con la segunda frase (compás 24), que es intensa con una dinámica de *ff*. Poco a poco disminuye hasta el compás 28, donde aparece nuevamente un acorde de Re Mayor (como en el compás 16), con el que se prepara un cambio de atmósfera para la siguiente sección.

La **segunda sección B** (compás 29) contrasta por su gran sonoridad en la región de Re Mayor, destacando la cuarta cuerda del violín. Es muy expresiva, profunda y estremecedora. El tema va desarrollándose en tres frases, comenzando del compás 29 hasta el 36 con una melodía intensa con ligaduras, la cual llega a su clímax o parte más dramática en los compases 37-41 con la indicación *Poco agitato stringendo*, donde ambos instrumentos van al unísono. Del compás 41-47 se vuelve a escuchar el tema del compás 29, el cual se conecta de manera sutil con la última sección de este movimiento.

Del compás 48 al 59 con el Tempo I se regresa al tema de la **primera sección (A)** en Re menor, cuyas dos frases están a una octava de diferencia.

Se agrega una **parte conclusiva** (compases 60-65), en la que se produce un contraste interesante al tener primero en los compases 60-61 la indicación *sonoro e appassionato* y una dinámica de *f*, y después a manera de eco en los siguientes dos compases la indicación de *dolce e amoroso* con una dinámica de *p súbito*. Se da un giro a Re Mayor en los últimos tres compases, los cuales culminan de manera suave y etérea este movimiento.

*La quinta del acorde está descendida

Tercer Movimiento: Vivo

En el último movimiento vuelve a escucharse el afilador, más desarrollado y enriquecido por elementos sonoros de la nueva patria, México. Aquí sí aparece una armadura de Re Mayor, que es la tonalidad que predomina de manera general, pero siguen presentes los acordes con una construcción más flexible, que llegan a resultar disonantes. Se caracteriza por tener cambios de compás de 3/8 a 2/8, lo cual le da ese aire mexicano, que es precisamente lo que representa este movimiento.

Comienza con diez compases introductorios y con el recurso que hace alusión al sonido del afilador: un grupo de notas ascendentes a manera de escala, pero de forma más virtuosa que en el primer movimiento, con notas muy agudas y trinos. Del compás 11 al 40 se desarrolla el **primer tema del afilador** con la indicación de *tempo giusto e joviale*, repitiéndose tres veces; la segunda se diferencia por estar un tono más arriba, y la tercera resuelve a la tónica. Ambos instrumentos van creando un diálogo que da la sensación de canon debido a que sus melodías son similares por tener el motivo del afilador y van desfasadas un compás.

The image shows a musical score for Violin and Piano. The top system is for the Violin, starting with a first ending bracket (1) and a tempo marking 'Vivo (a 1) ♩ = 76'. It features a trill (tr.) over the first four measures. The bottom system is for the Piano, with a 'Ced.' (Cadenza) marking. A red vertical line is drawn at measure 11. The score continues to measure 40, with a second ending bracket (2) and a tempo marking 'tempo giusto e joviale' appearing at measure 41.

En el compás 41 se desarrolla un **segundo tema** con tercetas donde se percibe más el cambio de compás y ambos instrumentos se juntan. Se distinguen tres presentaciones de este tema, el cual se puede estructurar en tres frases: las dos primeras similares y la tercera contrastante. Del compás 41 al 46 está la primera frase, donde el violín tiene una melodía con dobles cuerdas (tercetas) que va al unísono con el piano. Por medio de una escala de tonos se conecta con la segunda frase (47-51), la cual se diferencia por las dobles cuerdas del violín que ahora son cuartas, y el piano realiza en la mano izquierda las tercetas del violín de la frase anterior. La tercera frase (compases 51-59) difiere por no tener cuerdas dobles, ser más cantabile, y tener más movimiento por medio de escalas.

La segunda presentación de este tema abarca del compás 60 al 79 y tiene un material muy similar; solamente en la tercera frase cambia ligeramente la melodía y ambos instrumentos van al unísono en algunos compases. Sigue la tercera presentación (compás 80), preparada ahora por el piano con la escala de tonos enteros, la cual brinda una sensación de descenso o regreso de las presentaciones, pues si se compara con la segunda presentación (compás 60), en la primera frase se observa que baja un semitono: de la# menor a la menor. En la segunda frase (compases 86-90) sucede algo similar, pues corresponde al compás 41 de la primera presentación, que tiene las terceras mayores la-do# y en el siguiente tiempo sol-si, las cuales ahora son menores: la-do natural y sol-si \flat .

Este tema rítmico se amplía en el piano hasta el compás 98 mientras el violín realiza una melodía de notas ascendentes y ligadas. En el compás 99, con la estructura de los compases 94-95 comienza lo que se podría considerar como la tercera frase de esta última presentación del tema hasta el compás 118. No es idéntico pues está más ampliado pero conserva el mismo carácter cantabile, con ligaduras.

De los compases 119 a 164 sigue una parte contrastante en Re Mayor, con un tercer tema y en un tempo más tranquilo con la indicación *Tempo I ma un pochettino meno*. El cambio de 3/8 a 2/8 ahora es por compás y el violín destaca por su melodía alegre (*giocoso*) y cantada. El piano interpreta una introducción de 6 compases, formada por acordes que continúan cuando entra el violín en el compás 125. Esta parte se estructura en dos grandes frases (con dos semifrases cada una) prácticamente idénticas, pues la única diferencia es que la segunda frase (compases 145-164) está una octava arriba.

Se llega a una cuarta parte: *Prestissimo* que abarca del compás 165 al 212, con un carácter muy vivo y “picado” por los staccatos, en el que se siente más claramente el cambio constante de 3 a 2. El violín y piano van juntos interpretando el tema durante cuatro frases similares entre sí; de manera más detallada: la primera (compases 165-176) con la 4ta (201-212), y la segunda (177-188) con la tercera (189-200) por la dirección del movimiento. Es una parte que irrumpe y despierta, dándole a este 3er movimiento un giro fuerte, ágil, libre.

De aquí, se siente de nuevo ese regreso, el caminar por las partes anteriores para concluir la obra. De los compases 213-257 regresa el **Giocoso** (como los compases 119-164) para pasar al **primer tema del afilador** (compases 258-289) que se presentó al inicio del movimiento (*Tempo I*). No es idéntico pues está más desarrollado y tiene más movimiento, pero conserva el mismo estilo, con una melodía similar en el registro agudo del violín, y en el piano también se mantiene el ritmo característico de esta parte. Se conforma por dos grandes frases similares que están a un tono de diferencia, la primera del compás 258 al 273, y la segunda de los compases 274-289.

253

Tempo I

sempre sostenuto

259

I/Re M

Se continúa con una parte formada por arpeggios (compases 290-305) en grupos de septillos en el violín contra tresillos en el piano, que recuerdan al primer movimiento de la sonata (compases 110-116). El piano y violín comienzan en movimiento contrario pero después se unifican en una escala. Son dos frases de 8 compases que están a un tono de diferencia pero son prácticamente iguales y se conectan con la siguiente parte que retoma el **segundo tema** del compás 41 pero con sextas (compás 306).

300

305

accelerare - - - poco - - - poco

La intensidad aumenta hasta llegar a un *ff* en el compás 316 para dejar al violín *ad lib* con una especie de cadenza (318-319) que pareciera dar fin a la obra.

De repente sigue un **Presto** de los compases 320 a 334 que sorprende, causando un contraste drástico. Está formado por acordes en segunda inversión que en realidad construyen una escala cromática que asciende y llega a la cúspide con un acorde de Re Mayor que es retenido un poco para terminar de manera contundente este movimiento final con un doble re en *fff*. El violín y piano van al unísono, logrando una conjunción perfecta de sonidos que brindan a la obra un carácter único.

4.4 Interpretación

Para interpretar la *Sonata “El Afilador”*, al ser una obra autobiográfica, es de gran importancia conocer datos relevantes sobre el compositor. Por ello se llevó a cabo un proceso de investigación de varias fuentes, tanto del mismo compositor como de otros autores. Se acudió al *Conversatorio y Concierto: Voces y Ecos de los músicos del exilio republicano español* en la Facultad de Música de la UNAM, con motivo de los 80 años

de dicho exilio en México, realizado el 23 de octubre de 2019 en la Sala Xochipilli. Se presentaron Edmundo Camacho, Gloria Rodríguez Fernández de Álvarez, Rafel Urrusti, Antonio Díaz Rendón, Florencio Castelló Jiménez y Eva Alcázar (sobrina de Simón Tapia Colman). Fue de gran retroalimentación escuchar a los familiares compartir parte de la vida de los músicos españoles que llegaron a este país y se pudo entender el sentir profundo de abandonar su patria y el alivio de poder continuar su labor musical. Todo esto se refleja en la obra de Tapia Colman, que es una narración de su propia vida.

Una de las fuentes que ha sido muy valiosa por la amplia información sobre el compositor y su actualidad, es la tesis de María Consuelo Roy Pueyo, en la que se brindan datos relevantes sobre el quehacer musical de Simón Tapia Colman. Se mencionó anteriormente que el Trío México realizó una grabación de varias obras del compositor, entre las que se encontraba dicha sonata. Afortunadamente este disco LP se encuentra en la Biblioteca de las Artes del Centro Nacional de las Artes, el cual pudo consultarse y escucharse ahí mismo. Así que fue muy gratificante poder tener una referencia sonora del estilo de interpretación. Y recientemente, en el mes de Noviembre de 2020 se tuvo la fortuna de conversar personalmente con la Maestra Eva Alcázar a través de una videollamada, quien brindó una visión más cercana de la obra, pues recibió el asesoramiento del mismo maestro Simón Tapia Colman para la interpretación de la *Sonata “El Afilador”*.

Se considera sumamente importante para cualquier obra seguir las indicaciones que se han marcado en la partitura. El maestro Simón Tapia Colman fue bastante específico en los diferentes contrastes que deseaba por medio de los cambios de tempo y dinámicas. Se puede utilizar un metrónomo sólo para saber la diferencia entre los tempos y que la obra no se quede plana. El primer movimiento es el menos formal, el más cambiante, por lo que hay que tratar de distinguir estos variados tempos para que no pasen desapercibidos, y puedan reconocerse las partes que vuelven a repetirse en algún momento. Hay que recordar que toda la obra está hecha con esta idea circular, que hace alusión a toda la maquinaria para afilar con diferentes recursos como las dobles cuerdas, los arpeggios y las escalas ascendentes que representan el sonido característico del afilador. El segundo movimiento es completamente diferente, es un parteaguas de toda la obra, es de sentimiento profundo, interior, de gran dolor por dejar la patria y la vida que se había formado hasta entonces. Es muy expresivo, un canto del alma, por

ello hay que cuidar el sonido y las dinámicas que van desde *mp* hasta *f*, sin realizar cambios bruscos.

El tercer movimiento es la fusión de todos los conocimientos aprendidos, que fueron muchos y variados al estar en un momento de grandes cambios políticos, sociales, culturales y musicales. Al llegar los españoles exiliados a México, se dieron cuenta del gran desarrollo musical de nuestro país, donde se conocían las nuevas tendencias, y los compositores viajaban por el mundo para aprender más y crear un estilo propio sin perder su identidad nacional. Era una gran oportunidad de desenvolverse y seguir creando, así que en este movimiento se escucha a España y México con un carácter alegre, vivo y motivado. Hay diferentes fases, desde el recuerdo del primer movimiento (España), hasta los ritmos de la nueva Patria; tiene un carácter enérgico y virtuoso, pues no se debe olvidar que Tapia Colman era un gran violinista y lo demuestra con esta obra. Hay muchos recursos técnicos que deben explotarse e interpretarse de manera grandiosa.

El gran compañero de esta obra es por supuesto el piano, el cual se conjunta muy bien con el violín, por lo que debe analizarse su parte perfectamente para saber lo que vamos a escuchar y así reconocer los momentos en los que cada instrumento lleva el tema principal. El piano no funge como un mero acompañamiento sino que realmente desarrolla los temas, y es el que crea la atmósfera de cada movimiento gracias a la armonía. También es de gran soporte para el violín en los cambios de tempo, y su parte es realmente elaborada.

Es la obra más amplia del repertorio presentado y la única de cámara, por lo que hay que prepararse para poder dar el carácter adecuado a cada uno de los tres movimientos que se unen en un todo. Finalmente, la puerta hacia la investigación sobre el compositor y su obra queda abierta, pues hay mucho más por trabajar y difundir. Sería realmente enriquecedor realizar más grabaciones, ya que son pocas a las que se tiene alcance; además cada interpretación es única. Como se mencionó en otros capítulos, hay que respetar lo que el compositor ha expresado y explicado en su obra, apropiarse de ella y brindar una expresión de ideas propia.

CONCLUSIONES

Como se pudo observar, el repertorio de estas Notas al programa es variado e interesante, pues muestra las muchas posibilidades técnicas del instrumento por medio de obras que requieren de gran madurez interpretativa. Es curioso cómo se puede crear una línea conectora entre todos estos compositores aunque tengan estilos diferentes y sean de épocas distintas, pues tienen en común la conjunción de intérprete-compositor. Primero Bach y Dvořák como dos compositores que también eran violinistas, y después Sarasate y Tapia Colman como dos violinistas compositores. Los cuatro con un amplio conocimiento del violín, pero cada uno con una visión distinta en la composición de obras para este instrumento.

Las *Sonatas y Partitas para violín solo* del gran maestro Johann Sebastian Bach son la muestra de la base sólida de la música de violín, con una gran complejidad técnica e interpretativa. Es música elevada, con una sonoridad envolvente, donde varias voces formadas con las cuerdas de un solo instrumento (violín) dialogan de manera magistral, brindando una riqueza armónica y melódica única. Como menciona Eugenio Trías, Bach se manifiesta en la síntesis de ciencia y arte que constituye su música, así como en sus convicciones luteranas.²³⁸

De aquí se conecta Antonín Dvořák, quien también tenía un carácter espiritual, con una sincera fe religiosa y profundo sentimiento humanista. Tal como lo dijo Josef Suk: “Él vivía con la seguridad de que estaba sirviendo a su Nación y a Dios”.²³⁹ Su nobleza y amor por su patria están presentes en la música, que era su vida. Su convicción por la transmisión de ideas musicales lo llevó a salir de lo formal en su *Concierto para violín y orquesta*, rompiendo con la idea del virtuosismo de mostrar solamente habilidad para llegar a otro nivel de expresividad en el que la técnica (que sí es compleja y difícil) se convertía en un recurso para la transmisión de ideas por medio de diversos temas musicales que lo representaban a él y a su nación.

²³⁸ Eugenio Trías, *El Canto de las Sirenas. Argumentos Musicales* (Barcelona: Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, S.A., 2007), 90.

²³⁹ Otakar Šourek, *Antonín Dvořák: Letters and Reminiscences* [en línea], traducido del checo por Roberta Finlayson Samsour (Praga: Artia, 1954), 14, disponible en web: <https://archive.org/details/antonindvoraklet001860mbp/page/n9/mode/2up> (traducción de la autora).

A partir de aquí la conexión entre las obras se vuelve más fuerte, pues Dvořák coincide con Sarasate en la misma época, de hecho se conocían. Sarasate era violinista profesional, quien cumplió perfectamente con los altos estándares de virtuosismo de su tiempo (S. XIX), y traspasó esta gran habilidad natural a sus propias obras de manera muy particular, pues se dedicó como Dvořák, a resaltar la música tradicional de su país. Ambos han sido catalogados como nacionalistas debido a que tomaron los cantos y danzas de sus patrias y los elevaron a un nivel superior por medio de obras elaboradas de concierto. Precisamente las *Danzas Españolas Op. 26* son un ejemplo de ello, mostrando además el estilo propio de Sarasate que era ligero, vivo y “sencillo”, pues en realidad hacía parecer lo difícil, fácil. Son obras virtuosas, llenas de vida, que requieren de un gran dominio técnico para realmente destacar las bellas melodías que las conforman.

Por último sigue Simón Tapia Colman, como una continuación del desarrollo de la música española que se vio inmersa en muchos conflictos políticos desde Sarasate, y que tuvo grandes posibilidades de desarrollo en el siglo XX debido a las nuevas tendencias que anunciaban el rompimiento de la tonalidad. Tapia Colman fue un compositor con dos grandes facetas: su formación y desarrollo musical en España y Europa, y su exilio en México donde tuvo la oportunidad de continuar su labor como músico. La *Sonata “El Afilador”* es una obra de gran importancia al ser la muestra biográfica del compositor y ser reconocida como música mexicana. Tapia Colman siempre estuvo agradecido con su nueva patria México y se nacionalizó, por ello es que su obra es considerada como mexicana, aunque por supuesto conserva parte de su identidad española. Es muy interesante ver la conexión entre los dos países, la manera en como las fronteras se abrían para el intercambio cultural y artístico. México fue un gran centro de desenvolvimiento artístico para los músicos españoles exiliados, demostrando su gran riqueza musical a través de reconocidos compositores mexicanos, quienes integraron a muchos españoles a sus proyectos musicales, y así de manera conjunta brindaron grandes aportaciones a la construcción del arte musical.

Estas cuatro obras se complementan entre sí, porque todas producen una sonoridad única del violín, ya sea de manera sencilla, noble, virtuosa, compleja, dramática, patriótica, alegre, nostálgica, reflexiva o espiritual. Ha sido realmente gratificante poder abordarlas y dejar una visión propia del estudio e interpretación de las mismas. Se ha realizado este trabajo de manera fiel, con emoción, con un propósito de

conocer más, de impulsar la investigación, pues el legado, la aportación para el bien de la humanidad que han dejado estos grandes y auténticos compositores, cuyo amor a la música fue completo, debe seguir vivo.

Por ello, corresponde también como intérpretes, ser músicos completos; estudiar, investigar, aprender, crear, compartir y renovarse. Un artista está en constante evolución, no se detiene, pues la música es un todo, representa el alma inquieta del ser humano que se cuestiona su propia existencia, del mundo en el que vive, y que desea expresarlo y transmitirlo por medio de sonidos, de manera resonante y sublime, como una declaración de lo que somos.

ANEXOS

SÍNTESIS PARA EL PROGRAMA DE MANO

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Sonata para violín solo en Sol menor, BWV 1001, No. 1: Siciliana y Presto

El gran compositor alemán Johann Sebastian Bach, nacido en Eisenach el 21 de marzo de 1685, perteneció a una gran familia de exitosos músicos. Tuvo una formación musical amplia, aprendiendo a tocar violín, órgano e instrumentos de teclado. Se desarrolló en diferentes regiones, ocupando cargos importantes en Arnstadt, Mühlhausen, Weimar, Köthen y Leipzig. Sus conocimientos de varios instrumentos como el violín, sobresalen en toda su producción musical, en especial durante su estancia en Köthen, donde compuso las *Seis Sonatas y Partitas para violín solo* (1720). La *Sonata No. 1 para violín solo* es la primera de este conjunto, y está conformada por cuatro movimientos: Adagio, Fuga, Siciliana y Presto. Los dos últimos movimientos, que se interpretan en estas Notas al Programa, son contrastantes, siendo la Siciliana una danza de tempo tranquilo (como una giga lenta), con un compás de 12/8 y la forma característica de corchea con puntillo-semicorchea-corchea. Es el único movimiento que está en Sib Mayor, aliviando el tono serio de Sol menor. El Presto por el contrario, tiene un tempo más rápido, con mucho movimiento melódico que culmina la obra de manera brillante. Bach adoptó la polifonía como medio favorito de expresión, marcando el punto culminante de una magnífica evolución a través de varios siglos. Dedicó toda su vida a dominar el arte, logrando una fusión completa de polifonía y armonía, con un equilibrio perfecto, y abriendo nuevos campos a la expresión musical.

Simón Tapia Colman (1906-1993)

Sonata “El Afilador” para violín y piano

Simón Tapia Colman fue violinista y compositor, nacido en la villa aragonesa de Aguarón, Zaragoza el 24 de marzo de 1906, quien se inició en la música con su padre y dio su primer concierto a los once años de edad. Continuó su formación musical en Madrid y París, donde estudió con Vincent d'Indy y Paul Hindemith. Formó el Cuarteto Colman (después Orquesta Colman), con la que viajó por Europa y el norte de África.

Fue parte del grupo de españoles exiliados por la Guerra Civil Española, llegando a México en 1939 como lo hicieron también Rodolfo Halffter y Adolfo Salazar, entre otros. Naturalizado mexicano, fue violinista de la Orquesta Sinfónica de México, y de 1971 a 1972 fue director del Conservatorio Nacional de Música. Escribió varios textos y compuso diversas obras musicales. Su estilo compositivo evolucionó a lo largo de su vida, partiendo de la tradición española hasta llegar al atonalismo por medio del sistema del “núcleo” ideado por él mismo. La Sonata “El Afilador” es una obra muy significativa al ser autobiográfica, narrando el devenir de la vida del compositor. Fue compuesta en París en 1956 y está inspirada en el sonido que hacen los afiladores con la flauta de pan y en el movimiento de la piedra de afilar. El primer movimiento relata la vida de Tapia Colman en Madrid cuando escuchaba al afilador. El segundo movimiento es más nostálgico, pues representa los tiempos de la guerra y el destierro. Pero en el tercer movimiento el afilador renueva los ánimos al dedicarse nuevamente a su labor en la nueva Patria: México; se vuelve a escuchar el sonido del afilador. Esta obra señala un cambio en el quehacer compositivo de Tapia Colman, alejándose de la estética nacional para orientarse a otras influencias más universalistas o mexicanas. Fue un músico que unió sus dos caminos de vida para crear un estilo propio, y así brindar aportes importantes a la música de México en ámbitos como la pedagogía y la composición.

Antonín Dvořák (1841-1904)

Concierto para violín en La menor, Op. 53, primer movimiento

Antonín Leopold Dvořák nació el 8 de septiembre de 1841 en Nelahozeves, al norte de Praga. Desde su infancia escuchó en su hogar canciones populares y algunos de sus antecesores eran músicos. Aprendió a tocar el violín a temprana edad y realizó estudios profesionales de órgano y teoría musical en la Escuela de Órgano del Conservatorio de Praga. Tuvo diferentes etapas de desarrollo compositivo, influenciadas por el contexto en el que vivió, teniendo de referencia figuras como Wagner y Liszt en sus primeras composiciones, para posteriormente adquirir un lenguaje musical propio con elementos del folclore eslavo que le dieron a su música un firme color nacionalista. Precisamente en este periodo eslavo de 1870 a 1881 compuso el *Concierto para violín* para el violinista Joseph Joachim, quien revisó la obra durante varios años. Después de algunas recomendaciones, Dvořák destruyó la primera versión de 1879 y creó otra en

1880. El concierto se publicó unos años después y fue estrenado por el violinista Franz Ondříček. Está conformado por tres movimientos: Allegro ma non troppo -Adagio ma non troppo - Finale. Allegro giocoso, ma non troppo. Es una obra compleja, de carácter sinfónico y con una gran riqueza armónica. El primer movimiento es peculiar por su forma irregular al tener una recapitulación muy corta que pasa directamente al segundo movimiento, pero Dvořák sabía que con esta estructura distinta pero atractiva podría expresar sus raíces nacionalistas y su propia personalidad de una manera rapsódica y cantabile, con una variedad de temas compartidos por la orquesta y el solista. Fue un músico noble, leal, un digno representante de la música checa, cuyas obras reflejan su amor por la naturaleza, el hombre, la patria, y la alegría de la vida.

Pablo de Sarasate (1844-1908)

Danzas españolas Op. 26: Vito y Habanera.

Pablo Martín Melitón de Sarasate y Navascués, violinista y compositor español, nació el 10 de Marzo de 1844 en Pamplona. Su padre Miguel Sarasate (violinista) fue quien lo acercó al instrumento, comenzando sus estudios a los 5 años de edad. Realizó su formación en Madrid, y después en el Conservatorio de París con Delphin Alard. Se dio a conocer por todo el mundo realizando giras en Europa, Rusia y América, presentándose en México en 1890. Es el ejemplo de intérprete-compositor, pues con su destreza interpretaba tanto obras de distintos compositores como las dedicadas a él, y sus propias composiciones. Su catálogo consiste en piezas de propia inspiración, fantasías sobre motivos de ópera, y obras inspiradas en la música popular española, que es el caso de las *Danzas Españolas Op. 26: Vito y Habanera*, que pertenecen a una colección de cuatro libros. Fueron compuestas en 1882 en Berlín y están construidas sobre temas de otros compositores. Sarasate tomó el tema del “Vito” (baile popular de Andalucía) para la Danza No. 7, que se registró con ese nombre, pero esta melodía se escucha solamente en algunos compases de la sección media, pues en realidad la obra está basada en la canción popular *La Partida* de Fermín María Álvarez con texto de Eusebio Blasco. Y la Danza No. 8 está basada en la “Habanera” de la zarzuela *La Gallina Ciega* de Manuel Fernández Caballero con texto de Miguel Ramos Carrión. Sarasate fue un violinista extraordinario, con una técnica impecable y cuya identidad nacional estaba siempre presente en sus obras.

1
Sei Solo.

à
Violino
senza
Basso
accompagnato.

Libro Primo.

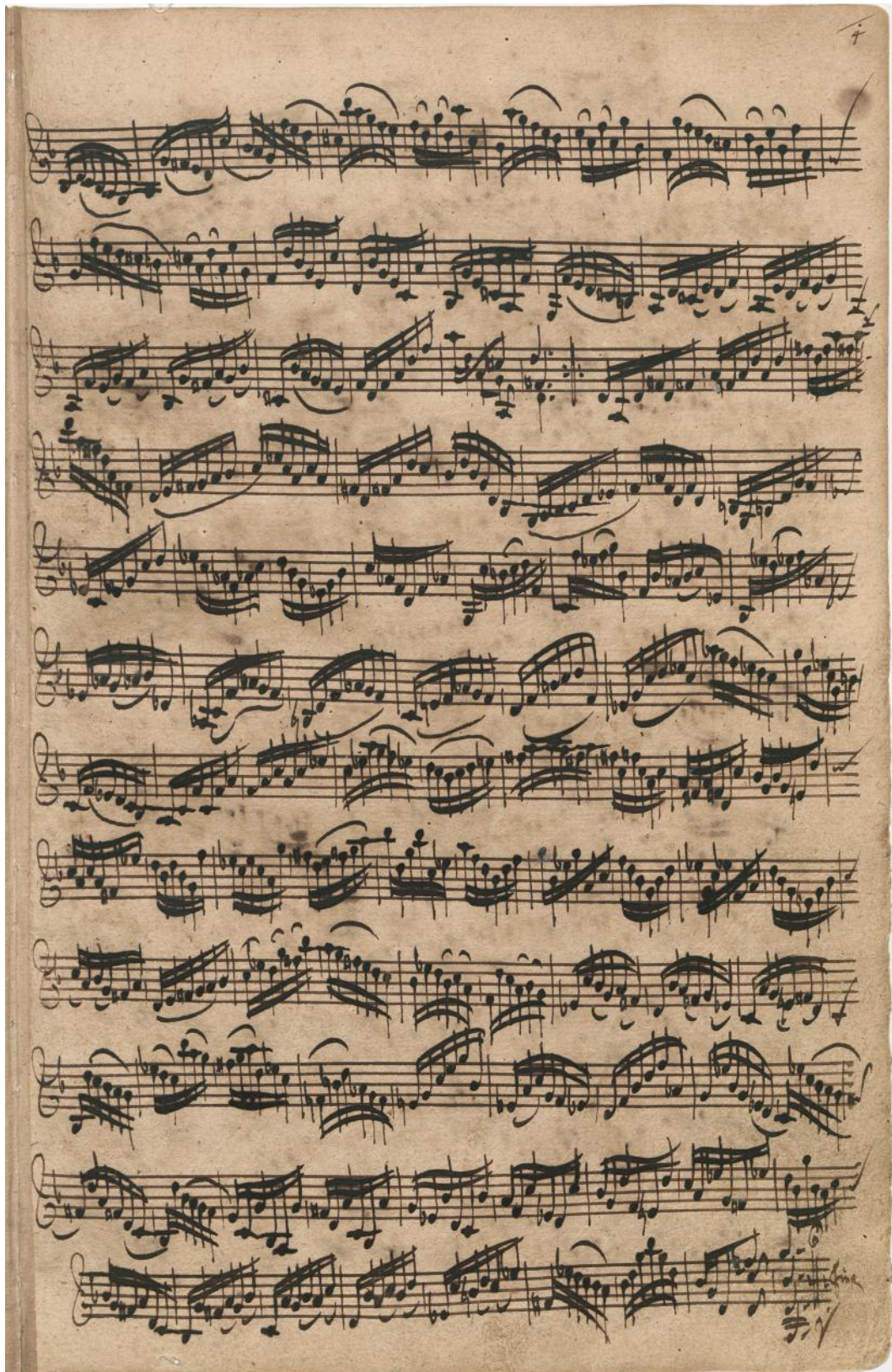
Da

John Sebastian Bach.
Cap. V. No. 1.



Siciliana.

A page of handwritten musical notation for a piece titled "Siciliana". The score is written on ten staves, each with a treble clef and a common time signature (C). The music is characterized by a slow, lyrical tempo, consistent with the "Siciliana" genre. The notation includes a variety of note values, including minims, crotchets, and quavers, often grouped in beams. There are numerous slurs and phrasing marks throughout the piece. The paper is aged and shows some staining, particularly in the lower right quadrant. The handwriting is in dark ink, and the overall appearance is that of a historical manuscript.



MP 1294 ¹³

REPERTORIO

DE

MÚSICA ESPAÑOLA

PARA CANTO

CON ACOMPAÑAMIENTO

DE

GUIARRA.

1ª SERIE.

AUTORES.	Pr.	AUTORES.	Pr.
Nº 1. APESTECUIA. BOLERAS TEATRALES.....	6	Nº 14. DAMAS. JOTA ARAGONESA.....	6
" 2. BARBIERI. PAN Y TOROS, Seguidillas Manchegas " Aunque soy de la Mancha?..	6	" 15. " EL VITO.....	6
" 3. " Id, Cancion de Pepuchilla " En Zoriza Costillares?..	6	" 16. " LA SOLEA.....	8
" 4. CABALLERO. CAMINO del CIELO, Seguidillas.....	6	" 17. " MALAGUEÑA.....	8
" 5. CERECEDA. LA INDIANA, Célebre Cancion Habanera en la zarzuela Mefistófeles	6	" 18. " ¡ASI SON TODOS! Habanera popular, ¿ Solo, Duo ó Coro.....	6
" 6. CORBIAN. CURRILLO FATIGAS, Cancion.....	6	" 19. ESPINOSA. ¡DULCE MEMORIA! Danza.....	6
" 7. " EL TALLITO de ALJONJOLI, Cancion Habanera.....	6	" 20. F. de T. LA BARGA del MARINO, Habanera popular.....	6
" 8. " JUANITO el TREMENDO, Cancion.....	6	" 21. LLORENS. EL BESITO, Cancion Habanera ¿ Duo.....	6
" 9. " LUISA, Cancion Habanera.....	6	" 22. OFFENBACH. CÉLEBRE VALS de las CARTAS, de la Gran Duquesa " Aquel medallón de amor prenda fiel?..	12
" 10. DAMAS. LA BECHICERA, Id.....	4	" 23. OUDRID. LA MACARENA, Cancion Española	8
" 11. " LA LINDA, Id.....	4	" 24. PERLADO. LEJOS DE TI, Célebre Cancion Habanera.....	8
" 12. " FANDANGO.....	6		
" 13. " RONDEÑA.....	6		

MADRID. A. ROMERO. EDITOR:

Almacen de música é instrumentos, calle de Preciados n.1.

A.R.1466.

A. Romero



EL VITO

Nº 15.

ARREGLADO PARA CANTO Y GUITARRA

Precio: 6 rs.

POR TOMAS DAMAS

Allegro.

INTRODUCCION.

CANTO

GUITARRA.

U - na vie - ja va - le un real, y u - na
 mu - cha - - cha dos cuar - tos u - na vie - - ja
 va - le un real y u - na mu - cha - - cha dos
 cuar - tos y yo co - mo soy tan po - bre

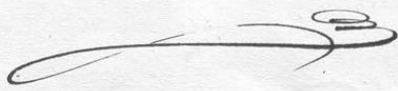
A. ROMERO, EDITOR.

A. R. 965.

MADRID. PRECIADOS 4.

me voy á lo mas ba - - ra - - to y yo
 co - - mo soy tan po - - bre me voy á lo
 mas ba - - ra - - to con el vi - to vi - to
 vi - to: con el vi - to, vi - to, vá
p no me ja - ga us - té cos - qui - llas que me
 pon - go co - lo - ra D. C. para concluir.

A. R. 965.



34

mp 3144 1

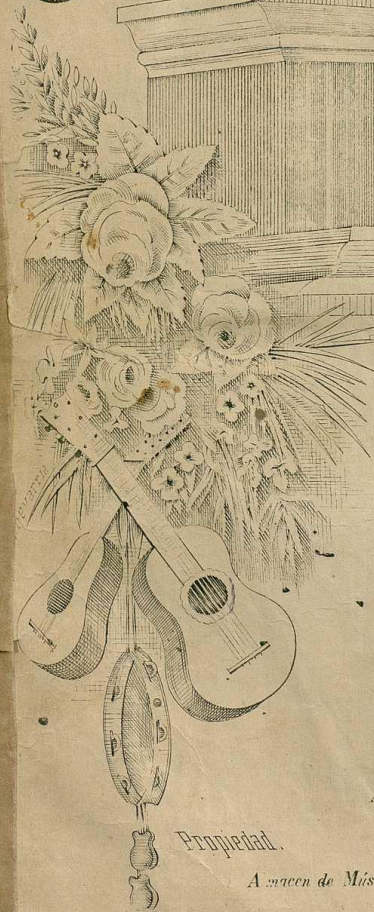
RECUERDOS DE ESPAÑA

ALBUM

DE CANCIONES ORIGINALES
con acompañamiento
DE PIANO

POR

F. M. ALVAREZ



N.º C. ATÁLOGO.

- 1. LA PARTIDA. Letra de E. Blasco Plás. 4 ..
- 2. A UNA MORENA. Letra de Puerta Vizcaino ,, 2 ..
- 3. PESARES. Letra de Blasco ,, 3 ..
- 4. A MI MADRE. Letra de Puerta Vizcaino ,, 1 50
- 5. EL CELSO. Danza Habanera, Letra de Blasco ,, 3 ..
- 6. LOS OJOS NEGROS. (2.ª Edición) Letra de Blasco ,, 4 ..
- 7. EL DESPERTAR DEL ALMA. Letra de Puerta Vizcaino ,, 3 ..
- 8. LA IMAGEN. Letra de Selgas ,, 3 ..
- 9. CONSEJOS. Habanera ,, 3 ..
- 10.

MADRID
A. ROMERO, EDITOR.

PROVEEDOR DE LA REAL CASA
Capellanes 10.



Propiedad.

Depositado.

A.macen de Música, Piano, Organos y otros Instrumentos de Salon.

N.º 1.

LA PARTIDA

Por
F. M. ALVAREZ.

CANCION ESPAÑOLA
POESIA DE E. BLASCO

Propiedad.
A mi amigo
EMILE NAUDIN

Allegretto.

PIANO *pp*

meno Allegro

Sierras de Gra-na

meno Allegro *pp*

Allegro.

da Montes de Ara

p

(NOTA) Esta cancion está escrita un tono mas alto para el Sr. Naudin.

A. ROMERO EDITOR.

A. R. 1594.

MADRID. CAPELLANES 10

Allegro.

The musical score consists of seven systems. The first system shows a vocal line with the lyric '- gon' and a piano accompaniment starting with a *pp* dynamic. The second system continues the vocal line with 'Campos demi pa - tri -' and the piano accompaniment. The third system shows the vocal line with '- a pa-ra siempre a - dios a - dios pa-ra siempre a - dios' and the piano accompaniment. The fourth system shows the vocal line with a rest and the piano accompaniment. The fifth system shows the vocal line with a rest and the piano accompaniment. The sixth system shows the vocal line with a rest and the piano accompaniment. The seventh system shows the vocal line with a rest and the piano accompaniment.

A. R. 1794

All.^o moderato. 5

The musical score consists of two systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat. The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and slurs. The vocal line starts with a rest, followed by the lyrics "De la pa-tria los úl-ti-mos". The second system continues the vocal line with "e - cos los úl-ti-mos e - cos" and "re - -". The piano accompaniment includes dynamic markings such as *pp* and *p*, and a *rit.* (ritardando) marking. The score concludes with the lyrics "- - so - nan - do en mi pe - cho es - ta - ran en mi pe - cho es - ta -".

A. R. 4394.

ran Y mis o - jos llo -
- ran - do pe - sa - res llo - ran - do pe - sa - res
Sus do - lo - res ¡ay! sus do - lo - res al
mun - do di - ran

f *affret.*
f rit.

Allegro.
con el canto.

A. R. 1794

The musical score consists of two systems. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part begins with a *rit.* (ritardando) marking and then transitions to **1.^o Tiempo.** The vocal line has the lyrics: "A des-tier-ro y au-sen-cia cons-tan-te y au-". The second system continues the vocal line with the lyrics: "- sen-cia cons-tan-te me con-de-nan-ti-ra-nos de a-mor ti-ra-nos de a-". The piano accompaniment features various textures, including a *rit.* marking and a *p* (piano) dynamic marking. The score is written in G major and 3/4 time.

A. R. 1594

- mor u

f *affret.* *rit.*

- nos o - jos del al - ma e - ne - mi - gos del al - ma e - ne -

- mi - gos men -

sa - ge - ros ¡ay! men - sa - ge - ros de un pe - cho trai -

A B 4594

mas animado.

7

dor ah! Cuan-do á tus pla-yas vuel - va sue-lo a do - ra - do

las a-guas del ol - vi - do me habran cu - ra - do y si a - si no su -

ce de ¡tris - te de mí! ¡tris - te de mí! a la pa - tria que

de - jo vendré á mo - rir vendré á mo -

A R 4594

-rir
Vivo.
I.º tempo
 Sier-ras de Gra-na
Allegro. **I.º tempo**
 -da Mon-tes de A-ra-gon
 A. R. 1791.

Detailed description of the musical score: The score is written for voice and piano. It begins with a vocal line in G major (one sharp) and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Vivo.' The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The key signature changes to F major (one flat) for the section titled 'Sier-ras de Gra-na', which is marked 'I.º tempo'. The piano accompaniment here consists of sustained chords and moving bass lines. The tempo then changes to 'Allegro.' for the section 'Mon-tes de A-ra-gon', which is also marked 'I.º tempo'. The piano part continues with a similar rhythmic texture. The score concludes with a final cadence in F major.

The musical score is written for voice and piano. It begins with a treble clef staff containing a melodic line with slurs. Below it, the tempo is marked **Allegro.** The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clefs) with chords and moving lines. The tempo then changes to **1º tempo**. The voice part enters with the lyrics: "Cam-pos de mi pa - tri - a". The piano accompaniment continues with chords and some melodic fragments. The lyrics continue: "pa-ra siem-pre a - dios a - dios pa-ra siem-pre a - dios". The tempo returns to **Allegro.** The score concludes with a final piano accompaniment section consisting of two staves.

A R 1594



P.J. n. 2819

R.793.815

MP 16
1272

EDICION DE PIANO

EDICION DE CANTO

Nº Rº

Nº Rº

LA GALLINA CIEGA

Zarzuela en 2 actos

LETRA DE D. MIGUEL RAMOS CARRION

MÚSICA DE



D. MANUEL FERNANDEZ CABALLERO

		Precios fijos.	
		Canto y Piano.	Piano solo.
Nº 1	OVERTURA.....		14
" 2	DUO, de Tiple y Tenor: "Yo no como, Yo no duermo".....	18	
" 3	DUO, (HABANERA) de Baritono y Bajo: "De la patria del cacao".....	24	10
" 4	CUARTETO, (DE LOS IDIOMAS) Tiple, Tenor, Baritono y Bajo:.....	30	
" 5	FINAL I.....	24	
" 6	PRELUDIO, acto 2º.....		
" 7	CANCION, de Tiple: "El oirá un guapo moro".....	16	
" 8	DUO, de Tiple y Tenor: "Tengo todo el plan".....	24	
" 9	TERCETO, de Tiple, Tenor y Bajo:.....		
" 10	ARIA BUFA, para Bajo ó Baritono:.....	16	8
" 11	FINAL.....		
La Zarzuela completa.....			

Propiedad.

Depositado.

D. ANTONIO ROMERO, EDITOR.

Madrid, Calle de Preciados nº1.

Almacen de música, pianos, harmóniums é instrumentos de todas clases.

A. R. 2773.

© Biblioteca Nacional de España

P.I. n. 2947

R. 845.336

Rec. al p. 26. out. 1888.

MP
1394 29

LA GALLINA CIEGA

MÚSICA DE
M. FERNANDEZ CABALLERO.
DUO DE BARITONO Y BAJO
ARREGLADO PARA GUITARRA
POR T. DAMAS.

1

Propiedad.

Pr. 8 Rs.

All.^o non troppo.

Molto mod.^o De la Pa-tria del ca-o del cho-co-la-te y del ca-fi.

Ven-go a mi-go ena-mo-ra-do y a-ca-so pron-to vol-ve-

-re

M.C. 5^o

A. ROMERO, EDITOR.

A. R. 2074.

MADRID, PRECIADOS 1.

Ante sus Premios



© Biblioteca Nacional de España

c.5: Si te gustan las
 ru-bias lashay de mi flor si te gustan mo-re nas son mucho me-jor y hay mu-la-ta que tie-ne pin-ta-da la
 piel de co-lor de ca-ne la que no hay mas que ver. Te lo di-go de ve-ras
ritard un poco.
 las hembras de a-lli a-pe-sar de mis a-ños me hacen ti-lin me a- cen ti-
 -lin.
cres
Poco piu.
c.1:
ff

A. B. 2974.

5

M. C. 5: C. 5: C. 5:

C. 5:

A. R. 2974.



© Biblioteca Nacional de España

A. B. 2974.



BIBLIOGRAFÍA

Alonso, Celsa. “Álvarez Mediavilla, Fermín María” en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, Vol. 1, 373- 377. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2000.

Aulestia, Gotzon. *Técnicas Compositivas del siglo XX. Tomo 1*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1998.

Barulich, Frances, Jan Fairley. “Habanera” en *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, segunda edición, editado por Stanley Sadie, Vol. 10, 633-634. Londres: Macmillan Publishers Limited, 2001.

Blanc, Serge. *J. S. Bach. Violin Sonata No. 1 in G minor BWV 1001. Educational Edition: with technical indications and comments by Georges Enescu, s.d., s.e.*

Botstein, Leon. “Concerto: 4.The 19th Century” en *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, segunda edición, editado por Stanley Sadie, Vol. 6, 251-257. Londres: Macmillan Publishers Limited, 2001.

Boyd, Malcolm. *Bach*. Nueva York: Oxford University Press, 2000.

Carredano, Consuelo y Victoria Eli (eds). *Historia de la Música en España e Hispanoamérica, volumen 8. La música en Hispanoamérica en el siglo XX*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2015.

Casares Rodicio, Emilio. “1. Tapia Colman, Simón” en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, Vol. 3, 160-161. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2002.

Casares Rodicio, Emilio, Yvan Nommick, Elena Torres, Christiane Heine, María Nagore Ferrer, Consuelo Carredano, Samuel Llano, María Palacios, y Yolanda Acker. *Música española entre dos guerras, 1914-1915*. Granada: Archivo Manuel de Falla, 2002.

Clapham, John. *Antonín Dvořák: Musician and craftsman*. Londres: Faber, 1996.

David, Hans T. y Arthur Mendel (eds). *The Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents*. Nueva York: W.W. Norton & Company, 1966.

Döge, Klaus. “Dvořák, Antonín (Leopold)” en *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, segunda edición, editado por Stanley Sadie, Vol. 7, 777-814. Londres: Macmillan Publishers Limited, 2001.

Donington, Robert. *Baroque Music: Style and Performance. A Handbook*. Nueva York: W. W. Norton & Company, 1982.

Dowley, Tim. *Bach*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2001.

Edwards, F. G. “Bach, Johann Sebastian” en *Grove’s Dictionary of Music and Musicians*, segunda edición, editado por J. A. Fuller Maitland, Vol. 1, 149-156. Nueva York-Londres: Macmillan, 1904.

Emery, Walther y Christoph Wolff. “Bach, §III: (7) Johann Sebastian Bach, §2: Lünenburg” en *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, segunda edición, editado por Stanley Sadie. Vol. 2, 311-312. Londres: Macmillan Publishers Limited. 2001.

Fallows, David. “Presto” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, segunda edición, editado por Stanley Sadie, Vol. 20, 306. Londres: Macmillan Publishers Limited, 2001.

Geiringer, Karl, Irene Geiringer. *Johann Sebastian Bach. La culminación de una era*. Traducido por Salustio Alvarado. Madrid: Altalena, 1982.

Gómez Amata, Carlos. *Historia de la música española 5. Siglo XIX*. Madrid: Alianza Editorial, 1984.

Harnoncourt, Nikolaus. *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música*. Barcelona: Acantilado, 2006.

Humlová, Olga. *Antonín Dvořák*. Praga: Orbis, 1954.

Iberni, Luis G. “Sarasate Navascués, Pablo Martín Melitón” en de *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, Vol. 9, 826-830. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2000.

----- “Fernández (III): 1. Fernández Caballero, Manuel” en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, Vol. 6, 177-178. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2000.

Lena Paz, Marta, Héctor Luis Goyena, Ma. de los Ángeles Alonso, Nilda Agustoni, Walter Guido. “Habanera” en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, Vol. 6, 177-179. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2000.

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

Little, Meredith Ellis “Siciliana” en *The New Grove .Dictionary of Music and Musicians*, segunda edición, editado por Stanley Sadie, Vol. 23, 350-352. Londres: Macmillan Publishers Limited, 2001.

Marco, Tomás. *Historia de la música española 6. Siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial S.A., 1989.

Márquez, Arturo. “Simón Tapia Colman: compositor.” *Heterofonía*, 108, Enero-Junio, 1993, 102-104.

Musacchio, Humberto. “Tapia Colman, Simón” en *Diccionario enciclopédico de México*, Tomo 8, 2459-2460. México: Ediciones Raya en el Agua, 2006.

Nagore, María, Leticia Sánchez de Andrés, Elena Torres (eds.). *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*. Colección Música Hispana. Textos. Estudios. Madrid: ICCMU, 2009.

Pareyón, Gabriel. “Tapia Colman, Simón” en *Diccionario enciclopédico de música en México*, Tomo 2, 1002. Guadalajara: Universidad Panamericana, 2007.

Parramón, José Ma. (ed). “Dvorak” en *Dvorak: su vida, su música, su tiempo, su obra, sus contemporáneos, su discografía; Debussy, 7-57*. Colección “Música y Músicos”. Barcelona: Instituto Parramón Ediciones, 1982.

Roy Pueyo, María Consuelo. “Simón Tapia Colman: pensamiento pedagógico-musical y reforma de la educación musical en México (1939-1993). Vol. 1. Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, Facultad de Educación, 2017.

Salas Villar, Gemma. “Vito” en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, Vol. 10, 977. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2000.

Schwarz, Boris y Robin Stowell. “Sarasate (y Navascués), Pablo (Martín Melitón) de” en *The New Grove .Dictionary of Music and Musicians*, segunda edición, editado por Stanley Sadie, Vol. 22, 281-282. Londres: Macmillan Publishers Limited, 2001.

Schweitzer, Albert. *J.S. Bach. El Músico – Poeta*. Traducido por Jorge D’ Urbano. Buenos Aires: Ricordi, 2000.

Squire, William Barclay. “Siciliana” en *Grove’s Dictionary of Music and Musicians*, editado por J. A. Fuller Maitland, Vol. 4, 449. Nueva York: Macmillan Company, 1908.

Stefan, Paul. *Anton Dvořák*. Traducido por Y. W. Vance. Nueva York: Da capo Press, 1971.

Stowell, Robin. “Other Solo Repertory” en *The Cambridge Companion to the Violin*, editado por Robin Stowell, 194-209. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

----- . “The Concerto” en *The Cambridge Companion to the violin*, editado por Robin Stowell, 148-167. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

Tapia Colman, Simón. *La Música en la Historia del mundo Hispánico*. México: s.e., s.d
----- . *Música y músicos en México*. México: Panorama Editorial, 1991.

Tello, Aurelio (coordinador). *La música en México. Panorama del siglo XX*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica y Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, 2010.

Trías, Eugenio. “Johann Sebastian Bach. Misterios Gloriosos” en *El Canto de las Sirenas. Argumentos Musicales*, 85-116. Barcelona: Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, S.A., 2007.

Vilches Lleó, Ernesto. *Un retrato de ida y vuelta “ires y venires de un exilio” (exilio español de 1939)*. Ciudad de México: Ateneo Español de México, A.C., 2016.

Wolff, Christoph. *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*. Nueva York: W. W. Norton & Company, 2000.

-----.“Bach, §III: (7) Johann Sebastian Bach, §9: Leipzig, 1739-50”, en *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, segunda edición, editado por Stanley Sadie. Vol. 2, 326-328. Londres: Macmillan Publishers Limited. 2001.

Grabación:

Trío México, *Mosaico en homenaje a Tapia Colman. El Afilador-Trío Prehispánico-Secuencias Nucléicas-Sonata para cello y piano* [LP], Colección Hispano-Mexicana de música contemporánea. Vol. 1. México: Centro Independiente de Investigaciones Musicales, 1984.

Recursos electrónicos (acceso a los vínculos verificado el 8 de agosto de 2020):

Altadill, Julio y Arturo Campión. *Memorias de Sarasate*. Pamplona: Imprenta de Aramendía y Onsalo, 1909.

<https://archive.org/details/memoriasdesarasa00alta/page/n7/mode/2up>

Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional de España.

<http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html>

Carriedo Castro, Pablo. 2009. “Los hombres de Lázaro Cárdenas: apuntes sobre la ayuda mexicana al exilio español de 1939”. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, vol. 22, núm. 2 (2009), 111-128.

<https://revistas.ucm.es/index.php/NOMA/article/view/NOMA0909240111A>

Carrión, Miguel Ramos. *La gallina ciega [Texto impreso]: zarzuela cómica en dos actos y en prosa*. Madrid: Imp. de José Rodríguez, 1873, 2da edición.

<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000174479&page=1>

------. *La gallina ciega: zarzuela cómica en dos actos y en prosa*. Madrid: Imp. de José Rodríguez, 1873.

<https://archive.org/details/lagallinaciegaza473caba/page/n3/mode/2up>

Casares Rodicio, Emilio, y Celsa Alonso González. *La música española en el siglo XIX*. Gijón: Universidad de Oviedo, 1995.

<https://books.google.com.mx/books?id=0y0cHLzR1GUC&lpg=PP1&pg=PP1#v=onepage&q&f=false>

EL AFILADOR [Versión para septeto de alientos], objeto digital: Biblioteca Digital Silvestre Revueltas (BDREV). En *Portal de datos abiertos UNAM* (en línea). México: Universidad Nacional Autónoma de México.

<http://datosabiertos.unam.mx/FaM:BDREV:MU1>

Šourek, Otakar. *Antonín Dvořák: Letters and Reminiscences*. Traducido del checo por Roberta Finlayson Samsour. Praga: Artia, 1954.

<https://archive.org/details/antonindvoraklet001860mbp/page/n9/mode/2up>

Supka, Ondrej. *Antonín Dvořák*. Traducido al inglés por Karolina Hughes. The Dvorak Society for Czech and Slovak Music.

<http://www.antonin-dvorak.cz>

Videos:

José Carreras-Topic. “Alvarez: La Partida”. Video de YouTube, 5:01. Publicado el 3 de marzo de 2014.

<https://www.youtube.com/watch?v=7TKAEy7Qjog>

Poblete Garrido, Fernando. “La Gallina Ciega. Zarzuela formato de cámara escénico”. Video de YouTube, 16:35. Publicado el 2 de febrero de 2019.

<https://youtu.be/jGGMuyWHuBM>

Simón Tapia Colman. Canal de YouTube. Creado el 8 de Diciembre de 2017.

<https://www.youtube.com/channel/UC9XYYcYv3Eb7hRgJe1-hwzg>

Simón Tapia Colman-Topic. “Album: Memoria,Exilio,Musica”. Canal de YouTube. Creado el 10 de Junio de 2018.

<https://www.youtube.com/channel/UCJtEDAtwg3H2IHB88QuJ3og/featured>

Partituras:

Álvarez, Fermín María y Eusebio Blasco. *La partida: canción española / poesía de E. Blasco; por F.M. Álvarez*. Madrid: A. Romero, 1884.

<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000108765&page=1>

Bach, Johann Sebastian. *Drei Sonaten und drei Partiten für Violino solo BWV 1001-1006*. Neue Bach-Ausgabe. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1958.

<https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP497207-PMLP244084-bachNBAVI,1sonataIBWV1001.pdf>

------. “Sonata 1ma a Violino Solo senza Basso: Siciliana y Presto” de *Sei solo á Violino senza Basso accompagnato. Libro Primo. da Joh: Seb: Bach. ao. 1720*. Autograph manuscript, 1720.

http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/5d/IMSLP512539-PMLP04292-Partitur_D-B_Mus.ms_Bach_P_967.pdf

Damas, Tomás. *El Vito*, arreglado para canto y guitarra. Madrid: Antonio Romero, 1871.

<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000069696&page=1>

------. *La gallina ciega. Dúo de barítono y bajo*, música de M. Fernández Caballero; arreglado para guitarra por T. Damas. Madrid: A. Romero, 1874.

<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000043264&page=1>

Dvořák, Antonín. *Concerto per Violino Op. 53*. Editado por Jarmil Burghauser. Souborné vydání díla, series III, vol. 11. Prague: SNKLHU, 1955.

<https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/ef/IMSLP49367-PMLP10720->

[Dvorak op.053 Violin Concerto 1.Allegro ma non troppo fs SNKLHU 3 11.pdf](#)

----- *Concerto in A minor Op. 53*. Berlin: N. Simrock, s.d.

<https://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/3/35/IMSLP04337->

[Violin Concerto in a, Op 53.pdf](#)

Fernández Caballero, Manuel y Miguel Ramos Carrión. *La gallina ciega. N. 1. Overtura: zarzuela en 2 actos*. Madrid: Antonio Romero, 1874.

<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000046817&page=1>

Sarasate, Pablo de. “Spanische Tänze, Op. 26: VII y VIII” en *Neue Compositionen für Violine mit Begleitung des Pianoforte*. Berlin: N. Simrock, s.d.

https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/8/86/IMSLP01624-Sarasate_

[Spanische Tanze.pdf](#)

Tapia Colman, Simón. *Sonata “El Afilador” para violín y piano*. México D.F.: Ediciones Mexicanas de Música, A.C., 1958. Biblioteca Cuicamatini, Facultad de Música, UNAM.

Conversaciones y comentarios:

Alcázar, Eva. Conversación personal por videollamada. México, 23 de Noviembre de 2020.

Corona Alcalde, Antonio Benigno Felipe. Varios Comentarios en Notas al pie de página. México, 2020