



**ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**NOTAS AL PROGRAMA
(OPCIÓN DE TESIS)**

**QUE PARA OPTAR AL TÍTULO DE
LICENCIADA INSTRUMENTISTA EN VIOLÍN
PRESENTA**

ITZEL YUNUÉN ÁVILA ORTEGA

**Asesor
Mtro. Luis Alfonso Estrada Rodríguez.**

**MÉXICO DF
JULIO – 2002**



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

F a l t a

P á g i n a

2 |

AGRADECIMIENTOS

A mi maestro Cuauhtémoc Rivera, por su apoyo y por su confianza.

Al maestro Luis Alfonso Estrada, por la asesoría en este trabajo.

Al maestro Konstantin Saksonski, por sus consejos.

A Eunice Padilla, por su amor a la música.

A mi esposo, por su amor.

A mis padres, por su apoyo incondicional.

A María José, por su inteligencia y sensibilidad.

A mis tres hermanos, por su cariño.

A Lupita y Alfredo, por quienes conocí esta carrera.

A Gustavo Martín, por su amistad y su colaboración en la búsqueda de material.

A Georgina, por su gran amistad.

A Fabián, por su apoyo musical y amistoso.

A Franía, Cecilia y Claudia, por su cariñosa solidaridad.

A Andrés, Susana, Ennio, Italla, Nax y Luis por su cercanía y su cariño.

A Humberto, por su alegría.

PROGRAMA



**Sonata para violín solo No. 1
en sol menor BWV 1001**

Adagio

Fuga

Siciliana

Presto

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

**Sonata breve para violín solo
*Andante. Allegro - Meno mosso***

**Federico Ibarra Groth
(1946)**

Intermedio

**Concierto para violín y orquesta
No. 1 en sol menor, Op.26**

Preludio. Allegro moderato

Adagio

Allegro energico - Presto

**Max Bruch
(1838 - 1920)**



INTRODUCCIÓN



El presente programa está formado por tres obras para violín: dos sonatas para el instrumento solo, que contrastan entre sí de manera muy interesante por sus características técnicas y sonoras, y un concierto para violín y orquesta, representativo del repertorio romántico.

Pensé que iniciar con la sonata de Bach se imponía, sencillamente, porque las sonatas y partitas del compositor de Eisenach iniciaron una escuela violinística en la historia de la música que ningún estudioso serio del violín en nuestros días podría ignorar en la formación de una técnica sólida.

La *Sonata breve* de Ibarra, obra con la que continúa el programa, contrasta de manera peculiar con la de Bach. Es una obra que, siglos después, fue compuesta al otro lado de la historia de la música, y que sin embargo, forma parte de la misma tradición que, dos siglos antes, inauguró Bach. En este sentido, esta parte del programa es circular.

Para cerrar escogí el primer concierto para violín y orquesta de Bruch. Esto obedece a dos razones fundamentales. Por un lado, la importancia que, desde mi punto de vista, tiene el lenguaje romántico en la historia de mi instrumento; por otro, el protagonismo que este género de obras le concede al solista me parece importante en un

examen profesional. Adicionalmente, se trata de un concierto brillante, de carácter enérgico que bien puede cerrar un concierto.

Dada la naturaleza de este programa, en el que las obras fueron compuestas para un violín diferente en su construcción y en sus características, según la época, me parece importante hacer algunas reflexiones al respecto.

El violín, a lo largo de su historia, es un instrumento que ha evolucionado siempre en la búsqueda de una mayor sonoridad. En términos generales, las proporciones del violín se fijaron, tal y como las conocemos hoy, en el siglo XVII, con una longitud de cuerpo de aproximadamente 35'5 cm. A partir de entonces, con el objetivo de crear una sonoridad mayor, se le han hecho diversas modificaciones: se ha ampliado el diapasón, se ha colocado el mango más atrás formando un ángulo mayor con respecto al cuerpo, se ha aumentado proporcionalmente la altura del puente; todo esto aunado al desarrollo de la tecnología para la fabricación de las cuerdas. En un principio, las de tripa se recubrieron de alambre de latón, cobre o plata para aumentar la masa y la tensión, y lograr así una longitud de vibración menor. Actualmente, las cuerdas son de aluminio y acero, y pueden tener sofisticados y diversos recubrimientos. Esto ha logrado también una sonoridad mayor, además de una más clara respuesta y un sonido más brillante y concentrado.

El arco del violín, por su parte, también tuvo varias modificaciones. El que conocemos ahora adquirió su forma hacia 1785 gracias a François Tourte. Los arcos anteriores al siglo XVIII eran más ligeros y flexibles pues tenían la vara recta o con una muy ligera curvatura hacia afuera (al contrario de los arcos actuales en los que la vara está curvada hacia adentro, en dirección de las cerdas) lo que contribuía a una articulación más ligera y a una mayor flexibilidad.²

² Randel Don, Diccionario Harvard de música.

Así, nuestro violín moderno, por su sonoridad, por sus posibilidades de articulación, por los matices que en él se logran, puede satisfacer todas las demandas técnicas y sonoras de las obras que, a lo largo de su historia, conforman su repertorio. Si bien es cierto que, por ejemplo, Bach componía para un instrumento con otras características, también lo es que nuestro actual violín, siendo el apropiado para las obras románticas y modernas, ofrece una interesante lectura de las obras del autor del *Magnificat*.



JOHANN SEBASTIAN BACH

(1685-1750)

Sonata para violín solo No. 1, BWV 1001, en sol menor



Bach compuso un conjunto de sonatas y partitas para violín solo agrupadas en una colección titulada *Sol solo á violino senza Basso accompagnato*. Fueron compuestas aproximadamente en 1720, cuando Bach trabajaba para la corte del príncipe Leopoldo de Anhalt-Köthen, en la que era Maestro de Capilla y director de música instrumental. En este puesto duró seis años (1717-1723), durante los cuales se practicaba la religión reformada que prohibía la composición de música sacra. Las condiciones de vida eran precarias y Bach no contaba con un órgano adecuado para trabajar. Estos dos factores hicieron que Bach compusiera principalmente música de cámara para algunos instrumentos solistas: los Conciertos de Brandemburgo (-1721), las seis sonatas para violín y clavicembalo (1717-1723), el primer volumen del Clave bien temperado (1722), las tres sonatas para viola da gamba y clavicembalo (ca.1720), y las seis suites para chelo solo (ca.1720).

Estas sonatas para violín solo tienen una estructura similar a la *sonata da chiesa*, por la forma en cuatro movimientos: uno lento, la *fuga* (con un *tempo* más rápido), otro movimiento lento y uno rápido para finalizar, siguiendo el patrón fijado por Arcangelo Corelli, y

utilizado además por compositores como Vivaldi, Telemann, Haendel o Leclair. Por su parte, las partitas de esta misma serie siguen una estructura similar a la de la suite en cuanto a sus movimientos por el conjunto de danzas que las conforman.

En estas obras para violín solo, Bach crea un interesante tejido armónico y contrapuntístico al aplicar una textura polifónica. A pesar de que el violín es un instrumento esencialmente melódico, Bach supo explorar todas las posibilidades para lograr un lenguaje de diferentes voces que fuera técnicamente posible de ejecutar. Si bien a menudo resulta muy difícil conseguir que suenen todas las voces dentro de su jerarquía polifónica, debemos considerar que la escritura de Bach está perfectamente pensada para la técnica violinística de su momento. Todas las voces se entrelazan en un sorprendente tejido polifónico para lograr un discurso musical en el que todas participen.

A partir de este trabajo de Bach comenzó a perfilarse una técnica de ejecución mucho más completa que determinaría la composición para este instrumento a lo largo de la historia y hasta nuestros días.

De las sonatas y partitas, podemos encontrar gran cantidad de ediciones tanto discográficas como de partituras impresas, y cada una de ellas presenta distintos enfoques y planteamientos interpretativos. En las diferentes versiones discográficas, son comunes las divergencias en cuanto a la dinámica, el *tempo*, y los tipos de violín (barroco o moderno), destacándose sobre todo la disyuntiva entre las interpretaciones de tendencia romántica versus las de tendencia barroca. En las ediciones escritas, por ejemplo, es común encontrar variantes en cuanto a las arcadas, las digitaciones, la dinámica e incluso algunas rítmicas, sobre todos en algunos fragmentos de las fugas. Afortunadamente, también existe el facsímil del manuscrito de las sonatas y partitas, que puede darnos una serie de datos interesantes sobre cómo se concebían su época. Así pues, toda la discografía de estas obras y las diversas ediciones de la partitura proponen una gran

cantidad de enfoques interpretativos. Algunas ciertamente no evocan la sonoridad del barroco pero en cambio poseen características propias de la época en que se ejecutan.

La Sonata No.1, con la que empieza la colección de seis obras para violín solo, está escrita en sol menor; sin embargo, Bach escribió un solo bemol en la armadura, en vez de escribir las alteraciones tradicionales para esta tonalidad (si y mi bemoles). Joel Lester comenta en su libro *Bach's Works for Solo Violin* que esto se debe a que en los movimientos en sol menor, la armadura de un bemol indica un modo dórico, en donde los semitonos ocurren entre el segundo y el tercer grados de la escala y entre el sexto y el séptimo. Esta armadura dórica es una de las "armaduras incompletas", comunes a principios del ochocientos, y que se usaban principalmente por dos razones. La primera es que algunos músicos creían que los antiguos modos eclesiásticos eran la base de la música moderna. La segunda era un continuo desacuerdo entre los músicos que utilizaban exactamente las alteraciones de los tonos menores³. De aquí se desprende, aparentemente, que no se trata más que de una moda de escritura. Sin embargo, la sonata, como mucha de la música de Bach, es completamente tonal en el sentido moderno de la palabra, es decir los movimientos armónicos que realiza están dentro de un contexto tonal a pesar de las alteraciones incompletas.

Adagio. Es el primer movimiento de la sonata que, en realidad, funciona como preludio para la fuga que le sigue. Es un movimiento con una línea melódica reconocible fácilmente, gracias a los claros enlaces de las distintas voces. Este movimiento, al igual que todos los lentos de las otras sonatas, fue compuesto pensando en un tono adecuado a las características expresivas del violín. El fuerte contraste entre los valores rítmicos largos y cortos, tan característico del barroco,

está presente en todo el movimiento. La combinación de estos valores exige un *tempo* que los lleve a ambos; un *tempo* que pueda sostener las notas largas sin que se haga pesado y que a la vez permita tocar con claridad y precisión los valores rítmicos cortos, logrando así un *adagio* lento y fluido, cuya combinación de valores rítmicos se asemeja a una improvisación en donde nada parece estar determinado.

El movimiento está compuesto en tres secciones. La primera de ellas empieza con un acorde de sol menor a cuatro voces. Observando el bajo, que lleva los grados de la escala I-II-V-I, se puede distinguir la cadencia que establece el tono de sol menor.



En esta primera sección, aparece un fragmento modulante que se dirige hacia re menor, pasando por varios tonos antes de establecerlo. En los compases del 5 al 8 se distingue claramente esta transición, que ya contiene las nuevas alteraciones para el lugar al cual se dirige. En el compás 8 con el acorde de la mayor, se inicia una gran cadencia conclusiva hacia el esperado re menor, compás en el que concluye esta primera sección y empieza la segunda.



Esta sección tiene muchos cambios en su movimiento armónico. Es, de hecho, la que los tiene de manera más abrupta. El compás 10 va

³ Lester Joe, *Bach's Works for Solo Violin*, Pp 12-13

nuevamente a sol menor, recordando, por medio de la conducción melódica, el tema que apareció al principio (c. 1 y 2). La armonía sigue moviéndose, y en el mismo compás 10, vuelve a cambiar de tono; ahora con un acorde de si mayor nos introduce al de do menor del siguiente compás, pero en este permanece sólo un momento. En realidad, todas las modulaciones anteriores se dirigen hacia mi bemol mayor en el compás 13. Bach sigue con un movimiento armónico muy rápido, ya que inmediatamente regresa a do menor, para preparar la gran cadencia del compás 14, en la cuál concluye esta segunda sección y comienza la siguiente.



La tercera y última sección de este *Adagio* es similar a lo que sucede en los primeros 9 compases, sólo que ahora va de la subdominante a la tónica y antes fue de la tónica a la dominante. El movimiento concluye con el mismo acorde con el que inició. Esta sonata es la única de las 3 sonatas de Bach en la que el primer movimiento resuelve hacia la tónica, las otras dos terminan con una cadencia hacia el quinto grado. Aún así, con el acorde final en la tónica, este *adagio* termina dejando una especie de interrogación o de incertidumbre, que la *fuga* resolverá inmediatamente.

Fuga. Es el segundo movimiento y está escrito a tres voces. Empieza con un tema o sujeto formado por 9 notas a partir del cual se va a desarrollar este movimiento. El sujeto es inconfundible, pues siempre comienza con la repetición de una nota en octavos y concluye

momento, el re no tiene una función de quinto grado como en el principio, ahora funciona como tónica.



En este compás 24 comienza el desarrollo, en re menor, aquí las voces van apareciendo igual que al principio, una voz comienza y sigue repitiéndose el sujeto con una voz más, hasta completar las tres. Después sigue un gran episodio con elementos nuevos que desembocan en la cadencia hacia la subdominante de sol menor. En el compás 55 en do menor aparece la misma distribución de las voces del principio y del compás 24. Después de la exposición del sujeto del compás 55, que ahora se presenta en el bajo, sigue un episodio que se mueve a si bemol mayor, y más adelante aparece la recapitulación en sol menor, donde se vuelve a escuchar el sujeto en el mismo lugar en el que apareció en un principio. Un episodio final conduce con energía a la cadencia perfecta del quinto grado al primero con la cual concluye la *fuga*.

Siciliana. Este tercer movimiento, por definición, conlleva un carácter de danza. Se consideraba una especie de *giga* lenta, por el compás en el que ambas están escritas y por la utilización de ritmos punteados y ritmos cruzados. Su carácter evoca un apacible ambiente pastoril. Generalmente se utiliza para movimientos instrumentales lentos en un compás de 6/8 o 12/8 y con frases sencillas de figuras repetidas con puntillo.⁴ Generalmente empieza con una anacrusa. Esta siciliana está escrita en si bemol mayor. Como en los terceros movimientos de las otras dos sonatas, Bach cambia el tono. Sólo en las

⁴ Diccionario Harvard y Grove.

sonatas está presente esta característica, ya que en las partitas todos los movimientos tienen la misma tónica.

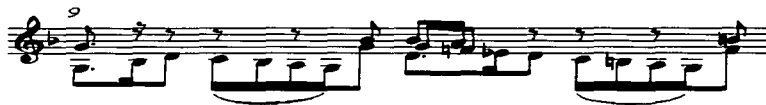
La sicilliana está estructurada en tres secciones, las cuales son difíciles de distinguir, pues en todas hace imitaciones y variaciones con el mismo material temático. En realidad, las secciones se distinguen entre sí por las cadencias que las entrelazan.

En la primera sección (c.1-4) empieza el motivo tético con puntillo del cual se deriva todo el movimiento. La mayoría de las veces este motivo se presenta en las voces graves, dándole así una presencia solemne y oscura. Las voces agudas responden con otro motivo de carácter más amable, por su registro y por la anacrusa que enlaza este segundo motivo.



Esta primera sección concluye con una cadencia que resuelve en la tónica si bemol mayor, a mitad del compás 4 y es, al mismo tiempo, el comienzo de la segunda sección (c. 4-9), en donde expone el tema igual que como lo presentó al principio, con un acorde de si bemol mayor, pero ahora se desarrolla en su relativa menor que es sol menor, el tono de la sonata.

La tercera sección es la más extensa, empieza en el compás 9 y continúa en sol menor. En el compás 10 aparece una progresión descendente en un círculo de quintas que se dirigen a la coda.



En el compás 19, para concluir, aparece de nuevo el tema idéntico que al principio y concluye al siguiente compás con un retardo del V grado al I en un tiempo débil.



Presto. Este último movimiento está escrito en una sola línea melódica que contrasta con la escritura de los precedentes. El ritmo continuo de dieciseisavos está presente en todo el movimiento. En todas las notas rítmicamente iguales encontramos una melodía polifónica en donde aparecen varias voces, de distintas jerarquías armónicas y distintas articulaciones. Está escrito en 3/8, pero en los primeros compases existe la posibilidad de tocarlo en 6/16 por el dibujo melódico. La jerarquía de cada nota dentro de la armonía sugiere una asociación binaria del compás.



Si bien está escrito en 3/8 en determinados compases, la organización de las notas está estructurada a modo de *hemíola* y provoca una asociación diferente a la acentuación natural del compás.



El presto tiene dos partes que están separadas por barras de repetición. Ambas utilizan progresiones y articulaciones similares. La primera parte se desarrolla del primero al quinto grados y la segunda empieza del quinto para concluir en el tono con el que empezó. En estas dos secciones la melodía polifónica está conducida por medio de arpeggios, escalas y progresiones, algunas veces por tonos y por progresiones de cuartas.



FEDERICO IBARRA

(1946)

Sonata breve para violín solo



Federico Ibarra es pianista y compositor, además de profesor de la Escuela Nacional de Música de la UNAM desde 1967. Como creador, ha experimentado con una gran diversidad de géneros y combinaciones instrumentales. En su catálogo se encuentran obras escritas para instrumentos solos, varios ensambles de cámara, obras corales, conciertos, ballets, óperas.⁵

La Sonata que ahora nos ocupa fue compuesta en 1991 y está dedicada a Manuel Enríquez. Es el mismo año de dos obras orquestales: La Sinfonía I y Tres piezas para orquesta. Para el violín tiene varias obras, entre ellas destacan: los Cinco manuscritos pnakóticos (con piano, 1977), un Concierto con orquesta (1997) estrenado el mismo año por el violinista Cuauhtémoc Rivera, a quien está dedicado. La Sonata breve es la única obra hasta la fecha para violín solo que ha escrito Ibarra. La edición de esta sonata está dentro de una edición conmemorativa de la UNAM (1997) y solamente hay una grabación del CNCA-INBA-Cenidim, *Diez años de música de cámara, 1982-1992* vol. X México, 1994, en donde la Sonata breve es interpretada por Manuel Suárez.

⁵ Sota Millán Eduardo, *Catálogo del Diccionario de Compositores Mexicanos de música de concierto*. Tomo II (I-Z). Pp. 13 a 15.

Esta Sonata es una obra que emplea distintos recursos técnicos del violín para crear un colorido sonoro que evoca diversas texturas. Por medio de distintos registros y ataques del arco se crean variadas atmósferas audibles que se suceden unas a otras. Todo esto se logra con tejidos de segundas mayores y menores, acentuaciones del arco y otros recursos como tocar *sul ponticello*. Es una obra pequeña en su duración pero que ofrece al intérprete grandes posibilidades de explorar sonoridades y colores musicales entre la gran variedad de recursos de ejecución que exige. Consta de dos movimientos – *Andante* y *Allegro-meno mosso* que están enlazados sin interrupción entre ellos.

Andante. En el comienzo de este movimiento se escuchan subdivisiones ternarias de dieciseisavos que sirven de anacrusa a los treintaidosavos, los cuales se desarrollan con tres notas. Los silencios y el sonido se funden uno en el otro y así, con la sordina, crean una sensación de lejanía y frialdad. Este motivo lo interrumpe el siguiente, ahora con ritmos binarios, que se forma con un bordado de tres notas en armónicos.



A partir de este momento Ibarra combina el primer elemento con el segundo y sigue un pequeño desarrollo con variaciones del mismo material.

Después sigue una pequeña recapitulación en donde los temas invierten su orden de aparición y aquí concluye el andante, con una sonoridad áspera creada por el *sul ponticello*.

Notas al programa - Itzel Ávila



Allegro. Un silencio al término del andante es la conjunción al segundo movimiento. Ahora sin sordina, se presentan dos motivos, uno con acentuaciones binarias y otro con ternarias. Se suceden uno al otro, el motivo ternario sube gradualmente de registro en cada repetición, mientras el binario tiene un cambio de color creado al tocar *sul ponticello*.



En el compás 96 aparece una sección climática que ha sido conducida a lo largo de todo el *allegro*. El tema, con acentuaciones ternarias, se presentaba cada vez en un registro más agudo hasta llegar al mi en octava, en el cual se inicia una sección brillante y enérgica, resultado del registro y el ritmo acentuado.



Esta sección utiliza variaciones de todos los motivos empleados a lo largo de toda la sonata. El movimiento concluye con una coda que empieza sorpresivamente con un *meno mosso* en donde se combinan dos elementos de carácter y ritmo contrastantes, el primero lento partiendo de la misma nota mi bemol y otro con arpeggios ternarios de

Notas al programa ~ Itzel Ávila

cuartas justas y aumentadas. Concluye con la octava de mi bemol en un triple *forte*.



MAX BRUCH

(1838-1920)

Concierto para violín y orquesta No. 1 en sol menor, Op.26



Este concierto es el primero de tres que compuso Bruch para violín. Se estrenó en 1866 en la ciudad de Koblenz. Posteriormente, el célebre violinista Joseph Joachim (1831-1907), al que le fue dedicado, hizo algunas revisiones y él mismo lo tocó bajo la batuta del compositor, en 1868.^o

Bruch escribió óperas, oratorios, obras de cámara, la Fantasía Escocesa para violín y orquesta, el *Kol Nidre* para violoncello y orquesta, y tres sinfonías. Se puede decir que el concierto No.1 para violín, junto con la Fantasía Escocesa, son las obras de este compositor que se interpretan con mayor frecuencia. Ambas han sido grabadas innumerables veces y forman parte del repertorio tradicional de los grandes violinistas. El concierto de Bruch muchas veces lo encontramos junto al concierto en mi menor Op.64 de Mendelssohn, compuesto en 1844, que es otro de los conciertos para violín más conocidos junto con los de Beethoven, Brahms y Chaikovski.

Bruch y Mendelssohn fusionaron el primer movimiento de sus conciertos con el segundo. Entre las fechas en que fueron compuestos

^o A *Companion to the Concerto*, Chapter 5

ambos encontramos también otros conciertos importantes pero menos interpretados. Podemos mencionar dos de Joseph Joachim, el Concierto en un movimiento (c.1855) y el Concierto al estilo Húngaro (1861) de Henri Vieuxtemps (1820-1881) —quien en total compuso siete conciertos para este instrumento—, el Concierto en fa menor (1844) de Heinrich W. Ernst (1814-1865) y los de Wieniawski (1835-1880): el Concierto No. 1 (1853) y Concierto No. 2 (1862).

El concierto para violín y orquesta en sol menor Op.26 de Bruch es, a mi juicio, uno de lo más bellos del repertorio violinístico por sus cálidas melodías, la riqueza de contrastes entre los temas y la sonoridad que se crea gracias a los tonos en los que se desarrolla el concierto: cálida en los pasajes *cantabiles*, clara y fuerte en los temas enérgicos. Se trata de una obra de gran riqueza rítmica y melódica que expone una sonoridad diferente al trabajar con tonos dúctiles que ayudan a lograr los diferentes colores de la obra.

Por otra parte, es uno de los conciertos que se tocan con mayor frecuencia debido a su riqueza de melodías y a su libertad en cuanto a la forma, que en su tiempo era novedosa, pues Bruch sustituye al acostumbrado primer movimiento en forma sonata por un Preludio.

Preludio. Empieza lento, con un trémulo en *pianísimo* del timbal y con un diálogo entre la orquesta y el solista en donde la melodía del violín va, a través de una cadencia, del registro más grave al más agudo *ad libitum*. Así se crea una introducción al tema *marcato*, que contrasta con el de la introducción por su carácter enérgico y rítmico. El solista expone el primer tema mientras la orquesta lleva un ritmo *ostinato* largo-corto-largo-corto.

The image shows a musical score for Violoncellos y contrabajos. The score is in 3/4 time and G minor. It features a 'Solo' section for the violin and a 'marcato' section for the cellos and basses. The music consists of a melodic line in the upper staff and a rhythmic accompaniment in the lower staff.

Este inconfundible primer tema va a aparecer a lo largo del movimiento. En él, Bruch aprovecha el tono de sol menor que permite una sonoridad brillante al violín, ya que utiliza muchos acordes con sol y re, las cuerdas graves del instrumento que al tocarse al aire producen un sonido claro y fuerte. En el compás 45 aparece el segundo tema - *cantabile y espressivo* que conduce a *Un poco piu lento* en si bemol mayor. Este tema concluye en el registro grave y la dinámica marca *piano*, para regresar sorpresivamente con el tema ostinato de la orquesta al primer tema: *marcato*. Después se acelera el tempo y el ritmo armónico por medio de progresiones de escalas cromáticas que desembocan al *Un poco piu vivo* que es el grandioso *tutti*, en donde la orquesta es la protagonista de este *fortissimo* y la encargada de regresar a la idea inicial del movimiento en donde el violín vuelve a hacer una cadencia. En vez de que finalice el movimiento por medio del esperado procedimiento recapitulativo, con un *tutti* de la orquesta se dirige hacia el tono de mi bemol mayor, que es el nuevo tono del *Adagio* en el que continúa sin interrupción.

Adagio. Está formado por dos grandes secciones. Dos de los temas que aparecen en este movimiento le dan color y carácter. El primero es un tema tranquilo por los valores largos de su melodía y cálido por la sonoridad que le da la tercera cuerda. El segundo tema responde al primero con valores rítmicos más cortos pero sin perder la tranquilidad y calidez del movimiento.

Notas al programa – Itzel Ávila

Sede
3ra C

espress. *cresc.*

p

Cada sección comienza con la exposición de los dos temas y después aparece un desarrollo con variaciones y otros motivos de valores rítmicos más cortos en un registro muy agudo. También en ambas secciones aparece un tema climático de carácter imperioso por el énfasis con el que regresa a las notas agudas y por su ritmo enérgico.

ff

El adagio concluye con una coda en donde aparecen de nuevo los dos temas principales. Aquí el violín va gradualmente de los graves a los agudos para por fin regresar a un registro medio donde concluye con la tónica en un *pianissimo* y *morendo*.

morendo *pp*

Finale-Allegro energico. Es el último movimiento, ahora en sol mayor y con una estructura en forma sonata. Consta de una exposición-desarrollo-recapitulación y coda. Varios teóricos, entre otros Constantin Floros, lo han asociado, por su carácter viril, su virtuosismo y su estructura rítmica de czardas (piezas que suelen comenzar lento avivándose progresivamente), a la música popular húngara, concretamente a la de influencia gitana.⁷

La exposición procede de una pequeña introducción que hace la orquesta en *planissimo* y prepara una cadencia hacia sol mayor, que resuelve el violín utilizando dobles cuerdas para el tema brillante y enérgico.



Después del *tutti* de la orquesta en donde se escucha el primer tema pero ahora en el cuarto grado de la escala sigue el solo del violín y aquí inicia el gran desarrollo. En él participan valores ternarios, cambios de tono y progresiones armónicas. También aparece un tema que contrasta con todo el carácter virtuoso y enérgico del movimiento. Bruch escribe para este nuevo tema la indicación de "*grazioso*" en piano. Este tema se presenta dos veces en el desarrollo para más adelante enlazar al *tutti* de la orquesta en donde toca el tema principal del movimiento.

La recapitulación combina al tema húngaro en *fortissimo* y un episodio en un registro muy agudo que el compositor marca *apassionato*.

⁷ Notas de Constantin Floros. Disco de Anne-Sophie Mutter y A Companion to the Concerto pág. 139.

Notas al programa - Itzel Ávila

El movimiento concluye con la coda que tiene un cambio de *tempo* a *presto con fuoco* y concluye con dos acordes sonoros y brillantes del violín que van del quinto al primer grado.



BIBLIOGRAFÍA



AUER, Leopold, *Violin Master Works*, Boston, C. Fischer, 1925

BACH, Johann Sebastian, *Sonatas y Partitas para violín sólo*, Edición revisada y digitada por Henryk Szering.

_____ ***Six Sonatas and Partitas*, revisadas por Joseph Joachim / Andreas Moser, New York, Internacional Music Company.**

_____ ***Drei Sonaten und drei Partiten*, Bärenreiter Kassel, Basel, 1959.**

BOLOGNA, Carlo, "Juan Sebastián Bach", en *La Gran Música*, I, Barcelona, Asuri, 1978.

J. GROUT, Donald y V. Palisca Claude, *Historia de la música occidental*, 2, Madrid, Alianza, 1990.

KEMP, Anthony E. (comp), *Aproximaciones a la Investigación en Educación Musical*, Buenos Aires, Collegium Musicum, 1993.

KICKPATRICK, Ralph. *Interpreting Bach's Well Tempered Clavier*, New York, and London, Yale University.

LAYTON, Robert. *A Companion to the Concerto*, New York, Schirmer, 1989.

LESTER, Joel. *Bach's Works for Solo Violin*, New York, Oxford, 1999.

NEWMAN, William S., *The Sonata in the Baroque Era*, New York-London, W.W. Norton and Company, 1983.

RAIBOW, Edward y Froehlich, Hildegard. *Research in Music Education*, New York, Schirmer Books, 1987.

RANDEL, Don. *Diccionario Harvard de música*, Madrid, Alianza, 1997.

ROSEN, Charles. *Sonata Forms*, New York - London, Norton and Company, 1988.

SOTO MILLÁN, Eduardo (compilador). *Diccionario de Compositores Mexicanos de Música de Concierto*, México, FCE, 1998.

SPITTA, Philipp. *Johann Sebastian Bach*, México, Biografías Gadesa, 1950.

