



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

**OBRAS DE BACH, MOZART, SAINT-SAËNS,
WALLER Y WIENIAWSKI**

NOTAS AL PROGRAMA

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA INSTRUMENTISTA-VIOLÍN**

**P R E S E N T A:
PAME FLORES MORÁN**

ASESOR DE PROYECTO:
LUIS ARIEL WALLER GONZÁLEZ

ASESOR DE RECITAL:
LUIS FELIPE MERINO SPÍNOLA

ABRIL 2013

ENM
UNAM



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.

*A todos
los que han llenado mi vida
con la más bella música:
su compañía*

Índice

Agradecimientos	7
Introducción	11
I. Sonata I para violín solo, en sol menor, BWV 1001, de Johann Sebastian Bach	13
a) El barroco tardío en Alemania.....	13
b) La sonata en el barroco tardío.....	19
c) Johann Sebastian Bach	21
d) Análisis estructural de la sonata para violín solo BWV 1001 de Johann Sebastian Bach.....	33
i) <i>Adagio</i>	33
ii) Fuga.....	34
iii) Siciliana.....	39
iv) Presto.....	42
e) Recomendaciones interpretativas para la sonata BWV 1001	44
II. Sonata 4 para violín y piano, en mi menor, KV 304, de Wolfgang Amadeus Mozart	46
a) Austria en el ocaso del siglo XVIII	47
b) La orquesta de la corte de Mannheim:.....	51
c) La sonata clásica:	54
d) Wolfgang Amadeus Mozart.....	56
e) Análisis estructural de la sonata KV 304 :.....	68
i) <i>Allegro</i>	51
ii) <i>Tempo di Menuetto</i>	72
f) Recomendaciones interpretativas a la sonata para violín y piano en mi menor KV 304 de Wolfgang Amadeus Mozart.....	77
III. Concierto No. 3 para violín y orquesta en si menor, Op. 61, de Camille Saint-Saëns	78
a) El romanticismo	79
b) Francia en la época romántica	81
c) El concierto romántico.....	83
d) Charles Camille Saint-Saëns	85
e) Análisis al concierto No. 3 para violín y orquesta, en si menor, Op. 61 de Charles Camille Saint-Saëns	93
i) <i>Allegro non troppo</i>	93
ii) <i>Andantino quasi allegretto</i>	97
iii) <i>Molto moderato e maestoso – Allegro non troppo</i>	100
f) Recomendaciones interpretativas al concierto No. 3 para violín solo, Op. 61 de Camille Saint-Saëns	105

IV Scherzo – Tarantella, para violín y piano, Op. 16, de Henryk Wieniawski	107
a) Henryk Wieniawski	107
b) Origen de la Tarantella.....	113
c) Análisis estructural del Scherzo-Tarantella.....	114
i) <i>Presto</i>	114
ii) <i>Maggiore/Tranquillo</i>	117
iii) <i>Cantabile</i>	119
iv) <i>Tempo I</i>	121
d) Recomendaciones interpretativas al Scherzo-Tarantella de Wieniawski	122
V. Lol-tun, de Luis Ariel Waller González	125
a) Luis Ariel Waller González.....	125
b) Leyenda de Lol Tun	127
c) Análisis de la pieza Lol - tun.....	128
d) Recomendaciones interpretativas para Lol Tun de Ariel Waller	134
Conclusiones	135
Anexos	137
<i>Anexo 1</i> , Programa	137
<i>Anexo 2</i> , Sonata BWV 1001, Adagio, de J. S. Bach	142
<i>Anexo 3</i> , Sonata BWV 1001, Siciliana, de J. S. Bach	143
<i>Anexo 4</i> , Sonata BWV 1001, Presto, de J. S. Bach	144
<i>Anexo 5</i> , Sonata Kv 304, Allegro, W. A. Mozart.....	146
<i>Anexo 6</i> , Sonata Kv 304, Tempo di Menuetto, W. A. Mozart	149
<i>Anexo 7</i> , Concierto No. 3 para violín y orquesta, Op. 61, Allegro non troppo, de Camille Saint-Saëns	151
<i>Anexo 8</i> , Concierto No. 3 para violín y orquesta, Op. 61, Andantino quasi allegretto, de Camille Saint-Saëns.....	159
<i>Anexo 9</i> , Concierto No. 3 para violín y orquesta, Op. 61, Molto moderato e maestoso – Allegro non troppo, de Camille Sain-Saëns	164
<i>Anexo 10</i> , Scherzo-Tarantella, deHenryk Wieniawski.....	177
<i>Anexo 11</i> , Lol Tun, de Airel Waller	183
Bibliografía	213
a) libros	213
b) internet	215

AGRADECIMIENTOS

Aunque estos agradecimientos son largos, creí importante mencionar a las personas que han sido importantes en mi vida durante todos los años que han pasado para llegar a hacer este momento posible.

A mis papás **María Luisa** y **Javier**, porque gracias a ustedes entré en este maravilloso mundo de la música, aun cuando no estaban relacionados con este medio supieron detectar mi gusto e interés por esta encantadora manifestación de arte. Gracias Pa por todas las horas que me esperaste afuera de la Ollin, por entrar a todas y cada una de mis clases con Góngora, por haber puesto disciplina en mi estudio cuando era niña, por no haberme dejado flaquear en ningún momento de indecisión. Gracias Ma por siempre haber alimentado mis sueños por locos e irreales que a veces fueran y por tu comprensión ante situaciones difíciles.

A mi hermano, **Aban**, te quiero mucho, gracias por haber sido mi confidente por tantos años de infancia y adolescencia, por tus críticas constructivas y tu eterna sinceridad, por tener el privilegio de poder llamarte hermano y saber que siempre estarás para mí como yo para ti.

A mi pareja **Uriel**, tantos años, tantas cosas que hemos compartido, tristes y alegres, situaciones difíciles, si en todo esto hemos sabido estar juntos ¿Qué podría alejarnos? Este fue un año complicado por muchos eventos y has estado ahí, aun cuando en ocasiones no entendías o comprendías lo que sucedía o lo que hacía, gracias por esperarme tantas horas en el patio de la Nacional y por las largas madrugadas de desvelo, te amo.

A **Mariana**, porque al llegar a la vida de mi hermano la iluminaste e hiciste que volviera a ser la persona que era antes, la familia entera te queremos y estamos para ti cuando lo quieras.

Maestro **Waller**, gracias por haberme enseñado tanto, por la paciencia, por las pláticas, por los ensayos y por todas las horas que me dedicó durante éste año a pesar de su evidente cansancio. No tengo muchas palabras que decirle profe, después de más de diez años de conocernos y haber pasado por todas y cada una de sus materias, estoy segura de que sabe el agradecimiento y cariño que de mi parte siento.

A mi maestro **Luis Felipe Merino**, por haberme impulsado siempre a ser mejor, por la oportunidad de un concurso, por la oportunidad de haber conocido a Jan, por enseñarme con ánimos y ayudarme en mi formación. Siempre he creído que para poder tener una buena formación es necesario que haya “química” entre el maestro y el alumno, con usted sentí esa chispa desde el primer día que tomé clase. Lo quiero mucho maestro, y le debo aún más.

Agradezco de manera especial a mis sinodales que me ayudaron con sus valiosas observaciones y aportaciones en este trabajo: Ulises Gómez, Francisco Calderón y Omar Álvarez

Otro gran agradecimiento a todos los amigos y compañeros músicos que me ayudaron en el examen: Jimena, Mónica, Paulina, Ariadna, Thalía, Sol, Caro, Itzel, Sofía, Érica, Sisian, Tania, Odette, Ulises, Iliana, Mariel, Elizabeth, Cecilia, Mauricio, Omar, Gilberto, Magali, Polo, Cipactli, Rosaura, Jorge, Balam, Chiro, Víctor, Oscar, Isaac, Leonel, Iván, Fernando, Esteban, Daniela, Gary, Uriel, Ángel, Leticia y Mariana, si alguien me faltó pido una disculpa, gracias por los ensayos y por su gran disposición y compromiso conmigo.

A **Adrian Zurhar**, no hay palabras para demostrar todo lo que te debo, pero estoy segura de que ese agradecimiento y afecto lo puedes sentir sin que lo exprese con palabras, si éste momento está siendo posible hoy después de tantos años y situaciones es gracias, entre muchos otros factores, a tí. Gracias por la paciencia en todas mis llamadas, por las soluciones a los momentos difíciles y por ayudarme a cumplir mis metas y mis sueños.

A **Mario Góngora**, mi primer maestro de violín, sin él no hubiera nunca formado el carácter necesario para resistir muchas circunstancias de la vida y de mi carrera, así como los hábitos de estudio.

Gracias maestro **Arturo Gonzáles** porque llegué a su clase en un momento en el que ya no quería mi instrumento y al conocernos me llené de amor por este hermoso medio de expresión, siempre amable, paciente. Sobre todo gracias por haber preparado mi camino para poder entrar a la Nacional de Música.

Guillermo Vázquez, gracias por haber dado calma a mi tormentosa vida en el momento que lo conocí, por haber reencaminado mi carrera y haberme quitado la duda respecto a seguir adelante con esta carrera.

Andrés Ugalde, siempre recordado con cariño, las clases de solfeo que recibí de ti fueron las mejores de toda mi formación; además alimentaste mi alma con cosas bellas cada día que estuve bajo tu instrucción, recuerdo con mucho cariño una ocasión en que después de varios dictados de intervalos, apagaste la luz, encendiste una vela y nos leíste a Lord Byron ¡que descubrimiento tan increíble hice ese día! Una niña de doce años descubrió a su poeta gracias a tí.

Germix, cuando te pedí que fueras mi pianista sabía perfectamente que estabas súper ocupado y aun así decidiste ayudarme, incluso más de lo que esperaba, gracias por las horas de ensayo, por las ayudadas de afinación, por las pláticas, por las levantadas temprano, en fin... gracias por ser mi príncipe azul hecho pianista, después de tantos años volvimos a tocar juntos amigo.

A **Víctor Barbosa**, gracias Vic, por ayudarme en todas mis tontas y locas dudas, por rescatarme del desastre cada vez que lo necesitaba, por distraerme cuando estaba estresada, por las comidas.... En fin, mucho de este logro es porque estuviste muy cerca de mí, guiándome, orientándome y ayudándome, gracias amigo.

A mis tres súper amigos: Alejandra, Sisian y Raúl.

Ale, cuando nos conocimos casi no cruzamos palabra, pero al pasar el tiempo nos tratamos y resultó que eres de mis mejores amigas. **Sisi**, años ya de conocernos mujer, y parece que fue ayer cuando tocábamos juntas. Las dos llegaron a mi vida para quedarse en ella, gracias por los pequeños momentos de distracción en este año, pero más que ello gracias por ser mis amigas incondicionales, porque me han ayudado en épocas muy difíciles en las que muchos otros se habrían hecho a un lado, gracias por pertenecer a la clase de amigos que se cuentan con los dedos. Las quiero como sólo ustedes saben chicas.

Rul, ni que decirte amigo, sólo tú sabes y entiendes muchas cosas, no hay realmente palabras que expresen lo que siento por tí y lo mucho que te debo tanto en mi vida personal como académica, pero tú lo sabes, mi hermanito mayor, te quiero.

Gracias a **Gabriel Saldivar**, que aunque ya no se encuentra entre nosotros, me llenó de experiencias gratas, me hizo conocer a Ale, a Susi y a mi querido Uriel.

A mis amigos de la Ollin, de la infancia: Netzi, Sarahi, Vero, Adriana, Ulises, Nis, Germán, Fidel, Ivonne, Alejandro, Joel, Violeta, Ana, claro que de algún modo influyeron a que mi camino se inclinara hacia este lado, porque mientras estuve con ustedes en aquella escuela fui feliz haciendo música.

Un agradecimiento también para ti **Caro**, porque siempre que platicué contigo llenaste mi día con una sonrisa y una nueva perspectiva, porque un día hubo un momento en que nos tocó convivir mucho y te pude llegar a llamar amiga.

A la **Familia Flores Carapia**: a mis tíos Estela y Ricardo, mis primas Lupe y Gema, mis primos Lalo y Carmen, Benjamín y Gaby, Rigo y Kary, Rolando y Liz, porque han sido una familia a la que quiero mucho y les agradezco el cariño que me han demostrado, así como su apoyo.

A la **Familia Yáñez Escudero**, por haberme aceptado en su gran y hermosa familia desde hace tantos años.

Introducción

Para obtener el título de Licenciada Instrumentista-Violín, elegí la opción de Notas al Programa, la razón es que considero importante contextualizar y conocer una obra para poder interpretarla de la manera más adecuada. Es necesario saber sobre su entorno histórico, sobre su compositor, las tendencias compositivas e interpretativas de la época, cómo es que surgió la pieza, cómo se encuentra constituida, es decir, qué adornos tiene para poder comprender la función de cada nota, cuál es la forma de la partitura, su armonía y rasgos particulares.

Para este propósito he elegido cinco piezas de distintas épocas con las que me siento identificada, eso provocó que este trabajo se volviera un descubrimiento apasionado tanto por la época, como por el compositor y la pieza a interpretar.

De la época barroca elegí a Johann Sebastian Bach, un compositor que en su momento explotó las posibilidades del violín al volverlo polifónico, algo difícil de hacer dado que el violín es en esencia un instrumento melódico, muestra de ello es la compleja fuga que se encuentra dentro de la sonata BWV 1001, de la cual interpretaré sus cuatro movimientos.

Para el clasicismo escogí a Wolfgang Amadeus Mozart porque es un personaje que rompió con los prejuicios que se tenían sobre el músico, buscó inagotablemente su independencia musical y eso le trajo consecuencias de gran magnitud para su vida. De Mozart elegí la sonata K 304 para violín y piano, compuesta en dos movimientos, ésta sonata me llamó la atención por estar escrita en modo menor, algo que llama la atención dado que el resto se encuentra en modo Mayor.

El Romanticismo llevó a un alto nivel el concierto, el cual estuvo hecho para que existiera el solista, éste ejecutante debía mostrar sus máximas capacidades técnicas e interpretativas. Dentro de esta época encontré el Concierto No. 3 para violín y orquesta de Camille Saint-Saëns, este concierto se encuentra impregnado de tensión, encontrando su momento de tranquilidad en el segundo movimiento, lo elegí por su dramatismo, es una obra que desde la primera vez que la oí me cautivó, una pieza que en un evento como éste no podía dejar en el olvido, además de tomar en cuenta que es un concierto dedicado a uno de mis compositores predilectos, Pablo de Sarasate.

Como acabo de mencionar, en el romanticismo se quiso explotar la capacidad técnica, dando origen a los virtuosos, fue así que Henryk Wieniawski surgió en ésta época como virtuoso y compositor del violín, de él interpretaré una pequeña pieza llamada *Scherzo – Tarantella*.

Concluyo el repertorio de este programa con la pieza Lol tun, obra nacionalista mexicana del compositor contemporáneo Luis Ariel Waller González, actual maestro de la Escuela Nacional de Música por el que siento un gran afecto y cariño, esta pieza fue escrita especialmente para mi examen de titulación y es un honor tocar la obra que se me dedicó. Es importante tocar una pieza que tenga origen en nuestro país y con ello recordar el valor de la música en él, reconocer que también existen obras hechas con calidad y apoyar con ello a nuestros compositores dando a conocer su trabajo.

I. Sonata I para violín solo, en sol menor, BWV 1001, de Johann Sebastian Bach

a) El barroco tardío en Alemania

Se cree que el término barroco puede provenir del francés *baroque*, extravagante; o del italiano *barocco*, argumentación rebuscada usada en el silogismo por los escolásticos; inclusive del español *barrueco*, utilizado para referirse a una perla deforme. Este término, aplicado a la música, apareció en Francia en el siglo XVIII, fue originalmente empleado en sentido peyorativo para designar un estilo desmesurado, confuso y extravagante.¹

La transición del Renacimiento al Barroco coincidió en cuestiones religiosas con la Contrarreforma, donde la Iglesia Católica, revitalizada, volvió a adquirir la importancia política que había perdido en la Reforma; en cuanto a política, estuvo a la par del triunfo del absolutismo y la consolidación de los Estados Nacionales, que musicalmente llevó al interés por los estilos nacionalistas; con lo referente a la economía, concordó con el auge del mercantilismo, que reconoció al oro como la única fuente de riqueza.²

En el periodo posterior a la Guerra de los Treinta Años (1618 – 1648), en los territorios germanoparlantes, surgieron nuevas corrientes de pensamientos y sentimientos religiosos y con ello luchas entre católicos y protestantes, es así como en 1675 surgió el pietismo bajo el liderazgo intelectual de Philipp Jakob Spener (1635 – 1705), quien abogaba por el estudio en grupo de la biblia, la devoción familiar, derechos y responsabilidades de los laicos, amor hacia el prójimo, así como evitar las controversias religiosas, compromiso espiritual de los pastores, edificación y piedad interior.³

Según el musicólogo Manfred Bukofzer (1910 - 1955), la época barroca se divide en tres fases:⁴

El barroco temprano (1580 – 1630) se caracteriza porque en las partituras de este periodo se tiende a acercar e intentar establecer la tonalidad, rechazo al contrapunto vocal y por lo tanto se siguió el estilo del coral protestante, gusto por la disonancia, obras de poca dimensión, se transformaron composiciones renacentistas en piezas barrocas y se añadieron instrumentos fundamentales a los instrumentos ornamentales, lo que provocó con ello una orquestación acumulativa. Ejemplo de estas prácticas son Claudio Monteverdi (1567 – 1643) con su obra Orfeo, y Michael Praetorius (1571 – 1621) con sus arreglos a los motetes de Orlando di Lasso (1532 – 1594).⁵

¹ SUÁREZ, Pola, *Historia de la música*, p. 138, 139.

² BASSO, Alberto, *Historia de la música, La época de Bach y Haendel*, pp. 3, 17; BUKOFZER, Manfred, *La música en la época barroca*, p. 399.

³ BASSO, *op. cit.*, p. 10; HILL, John Walter, *La música barroca*, p. 301; SCHWEITZER, Albert, *J. S. Bach op. cit.*, pp. 132, 133.

⁴ BUKOFZER, *op. cit.*, p. 386.

⁵ *Idem.*

También en el barroco temprano surgieron las *masques* (mascaradas), las cuales eran una forma de entretenimiento cortesano festivo, que floreció en Europa pero principalmente marcaron los inicios de la ópera en Inglaterra; contenía un texto poético con la introducción orquestal, seguida por cuatro canciones alternadas con danzas y una conclusión orquestal, estaban provistas de una elaborada escenografía; los enmascarados que no hablaban ni cantaban eran cortesanos.⁶

El barroco medio (1630 – 1680) tuvo tonalidad rudimentaria, los modos se limitaron a mayor y menor, existieron ciertas restricciones en la disonancia, la ópera se extendió dentro de Italia, hubo una marcada distinción entre aria y recitativo, se retomó la escritura contrapuntística; el bajo continuo fue en el que se apoyó toda la estructura armónica, se combinaron instrumentos de timbres diferentes. Dentro de ésta época se destacaron Giacomo Carissimi (1605 – 1674), Caspar Kerll (1627 – 1693) y Jean-Baptiste Lully (1632 – 1687).⁷

El barroco tardío comprende un periodo de 1680 a 1730, aunque en Alemania se prolongó hasta 1750 con la muerte Johann Sebastian Bach (1685 – 1750). En Francia se inició ésta fase del barroco bajo el reinado de Luis XIV, El Rey Sol (1638 - 1715), soberano teórico del absolutismo y excelente bailarín, se le atribuye el haber llevado la música francesa a la cumbre, éste rey apoyó de manera irrestricta al italiano Lully; y se cierra con Federico II El Grande (1712- 1786), Rey de Prusia, dueño absoluto de Europa, tenía gran vínculo con la música y era un excelente flautista. En esta etapa se pueden mencionar a los compositores franceses Jean Marie Leclair (1697 – 1764), Jean Philipp Rameau (1683 – 1764); también encontramos a los italianos Tomaso Albinoni (1671 – 1751), Arcangelo Corelli (1653 – 1713), Domenico Scarlatti (1685- 1757), Giuseppe Torelli (1658 – 1709), Antonio Vivaldi (1678 – 1741); y a los alemanes Johann Joseph Fux (1660 – 1741), Johann Kuhnau (1660 – 1722), Johann Mattheson (1681 – 1764), Gerog Philipp Telemann (1681 – 1767), destacando entre todos ellos la figura de Johann Sebastian Bach.⁸

Tanto el Estado como la Iglesia utilizaron las artes como medio para representar el poder de Dios y de sus cabezas terrenales: nobleza y clero. La música fue la exhibición del esplendor, entre más dinero se gastaba más poder se representaba, las clases más bajas eran explotadas mediante el cobro de impuestos.⁹

La música se vio unida socialmente a la burguesía ya que ésta y los líderes del Clero le sirvieron de mecenas. Si el mecenas era noble, entonces el músico tenía la categoría de un sirviente y debía usar librea, además no disponía de libertad para dejar su colocación, tenía que pedirlo humildemente; si estaba bajo el mecenazgo colectivo de las iglesias y ciudades, gozaba de cierta independencia y gran prestigio social; un empleo de carácter municipal en una ciudad próspera, llevaba consigo prestigio y un lugar en la corte; aun no existían músicos que se pudieran sostener de los ingresos de sus obras.¹⁰

⁶ CAMINO, Francisco, *Barroco*, p. 30.

⁷ BUKOFZER, *op. cit.*, pp. 229, 386, 387; SUÁREZ, *op. cit.*, p. 143.

⁸ BASSO, *op. cit.*, p. 3; SUÁREZ, *op. cit.*, p. 143.

⁹ BUKOFZER, *op. cit.*, pp. 399, 400.

¹⁰ BASSO, *op. cit.*, p. 13; BUKOFZER, *op. cit.*, pp. 399, 405, 406, 409.

A los músicos se les podía pagar también en especie: cantidades determinadas de madera, vino, grano, vivienda gratis, prerrogativas especiales como fuego en el gran salón del palacio durante el invierno, etc.; sin embargo, eran los primeros en sufrir las consecuencias de la falta de dinero en la tesorería, la música se prohibía por meses durante las épocas de duelo oficial por la muerte de un miembro de la corte, esto representaba una reducción en los ingresos de músico.¹¹

Las cortes católicas del imperio alemán se concentraban en el sur, especialmente en los territorios heredados por la familia de los Habsburgo, uno de sus representantes en la música fue Johann Christoph Pachelbel (1653 – 1706). Las ciudades protestantes se hallaban en Alemania de norte y centro, los puestos más importantes eran los de cantor y organista, un representante de ello es Dietrich Buxtehude (1637 – 1707).¹²

En las ciudades alemanas, la designación de trabajo era mediante consejos burocráticos, todo solicitante contaba con la misma oportunidad y se les exigía un alto nivel durante la selección. Se tenía que pasar por las etapas de aprendiz, oficial y maestro, con muchas pruebas y exámenes para poder pasar de un puesto a otro, el aprendiz podía evitar pasar por oficial si se casaba con la hija del maestro ya que esta sucesión estaba asimilada a una cláusula matrimonial.¹³

Los músicos de la Corte Imperial se organizaban por gremios, corporaciones o sindicatos, definían derechos y responsabilidades y se ocupaban de vigilar el mantenimiento de una gran calidad, la expulsión del gremio era equivalente a la ruina económica.¹⁴

La función de la música de cámara era la de servir al entretenimiento o proporcionar música de fondo a los desfiles, banquetes y reuniones sociales. Durante el siglo XVII las cortes alemanas tenían la costumbre de cenar en compañía de música instrumental, *tafelmusik* o música de mesa; en Francia, Inglaterra e Italia se encuentra el equivalente hasta el siglo XVIII, los músicos que la interpretaban estaban presentes en el salón como parte del despliegue, pero habían otras ocasiones en que no estaban visibles, se dice que detrás de cada cuadro había un hueco por donde salía el sonido que se producía en otro salón.¹⁵

Las calles, plazas y patios fueron el escenario público para la música instrumental, llevándose a cabo procesiones coreografiadas, ballets ecuestres¹⁶ y batallas escenificadas. Cada vez que el emperador regresaba de un viaje se ponía en escena un ceremonial con una larga procesión de unidades militares, oficiales de la corte, embajadores y el propio emperador, precedida por un cuerpo de trompetas, cuyas sonatas se entremezclaban con los disparos de cañones y mosquetes. Los desfiles de victoria y bodas siempre terminaban en la catedral, donde los músicos de la Corte Imperial interpretaba un *Te deum*.¹⁷

Después de las cortes y las iglesias, las academias privadas de la clase media representaron los centros más importantes de la vida musical, los primeros indicios de academias públicas fueron en Inglaterra y se hicieron cada vez más frecuentes durante el siglo XVIII.¹⁸

¹¹ BUKOFZER, *op. cit.*, pp. 405, 410, 411.

¹² BASSO, *op. cit.*, p. 74, 75; BUKOFZER, *op. cit.*, p. 406; HILL, *op. cit.*, p. 310.

¹³ BUKOFZER, *op. cit.*, pp. 406, 409

¹⁴ *Ibid.* pp. 405, 409; HILL, *op. cit.*, p. 319.

¹⁵ BUKOFZER, *op. cit.*, p. 407; HILL, *op. cit.*, p. 322.

¹⁶ El ballet ecuestre es originario de Italia pero se convirtió en una especialidad vienesa, los caballos avanzan y saltan al compás de la música, forman figuras geométricas o deletrean nombres. HILL, *op. cit.*, pág. 319.

¹⁷ BUKOFZER, *op. cit.*, p. 407; HILL, *op. cit.*, p. 319.

¹⁸ BUKOFZER, *op. cit.*, p. 408

Las tres principales formas de creación musical eran: por mandato cortesano, dedicatoria y encargo. El compositor solo podía asegurarse de ser el único en recibir el fruto de su creación conservando el manuscrito o recibiendo un derecho de monopolio sobre la música impresa.¹⁹

Athanasius Kircher (1601/2 – 1680), en su *Musurgia Universalis*, ofrece un orden tripartito de clasificación de los estilos musicales: estilos individuales, que tienen que ver con los cuatro humores o temperamentos de las personas; nacionales, tiene que ver con la idiosincrasia principalmente italiana, francesa y alemana, las virtudes específicas de cada estilo nacional donde no se censuró la combinación de los estilos italiano y francés, algo propio del estilo del barroco tardío en Alemania; funcionales, de donde se desprenden otros estilos, según la función que realizaban (de danza, teatral, religiosa), principios técnicos (canónico o melismático), su forma (madrigal y motete).²⁰

En Viena, el reinado del emperador Leopoldo I (1640 – 1705) marcó un periodo importante para la música, según la tradición de su padre, siguió favoreciendo a los músicos italianos, pero al mismo tiempo apoyó a la nueva generación de compositores alemanes como Joseph Fux, Gaspar Kerll, Ferdinand Tobias Richter (1651 -1711) y Johann Heinrich Schmelzer (1620 – 1680). En la segunda mitad del siglo XVII, los compositores alemanes de todo el imperio se vieron influenciados por el estilo francés e italiano.²¹

Italia fue un país de gran producción musical, al grado de poderse decir que exportaban músicos, *castrati*²² e instrumentos,²³ todos recibían doble paga que los nativos de las diferentes ciudades a las que llegaban.²⁴

Mientras que en Italia los instrumentos de cuerda eran tan importantes como los de viento,²⁵ en Alemania los instrumentos de viento eran considerados más nobles que las cuerdas, los trompetistas estaban por encima de cualquier otro músico, en las guerras se les consideraba como oficiales en el intercambio de prisioneros.²⁶

Durante el barroco tardío se revolucionó la ciencia de la música, el interés por las propiedades físicas del sonido se reemplazó por las racionalizaciones matemáticas o puramente especulativas, intentando hallar respuestas a cuestiones musicales. Se hicieron experimentos acústicos donde se relaciona al campo de la música con todos los demás campos del conocimiento humano como las matemáticas, geomancia, astrología, etc.²⁷

¹⁹ BUKOFZER, *op. cit.*, p. 413.

²⁰ *Ibid.* p. 39.

²¹ BASSO, *op. cit.*, p. 63; BUKOFZER, *op. cit.*, p. 269; HILL, *op. cit.*, p. 313, 319.

²² La práctica del castrato nació en 1562 en la capilla papal de Roma. Debido al precepto “las mujeres callan en la iglesia”, las voces de soprano tenían que ser interpretadas por niños u hombres especializados en la emisión del falsete, pero carecían de atractivo; al clero le hechizaba el virtuosismo vocal y no quería prescindir de él en la iglesia, la voz del castrati era más intensa, presente e incluso sensual, llegó a reemplazar en muchas áreas a la voz femenina. BUKOFZER, *op. cit.*, p. 403, 405; SUÁREZ, *op. cit.*, p. 177.

²³ Durante la segunda mitad del siglo XVII, los mejores instrumentos de cuerda provienen de ciudades como Cremona, con los talleres de Nicolo Amati (1596 – 1684), Carlo Bergonzi (1683 – 1747), Andrea Guarneri (1623 – 1698), Antonio Stradivari (1644/49 – 1737); Venecia tenía a Matteo Goffriller (1659 – 1742); en Milán se encontraban Giovanni Grancino (1637 – 1709) y Carlo Giuseppe Testore (1665 – 1716); y Bolonia con Giovanni Tononi (? – 1713). HILL, *op. cit.*, p. 335.

²⁴ BUKOFZER, *op. cit.*, p. 412.

²⁵ La viola *d'amore* ocupó un lugar favorito en la música de cámara del siglo XVIII. *Ibid.* p. 244.

²⁶ *Ibid.* p. 410.

²⁷ *Ibid.* p. 396.

Anteriormente se rechazaba el uso de enarmónicos, pero surgió la necesidad de un temperamento en el que no se distinguieran sostenidos de bemoles y en su lugar tenerlos igualados; los acordes (consonantes y disonantes, mayores y menores) derrocaron la concepción de modos eclesiásticos,²⁸ fue de este modo que surgió la tonalidad y con ello el círculo de quintas, lo que dio pie del acompañamiento armónico.²⁹

Algunas de las características musicales de esta época son: la tonalidad establecida, el apogeo de técnica contrapuntística, dimensiones amplias, aparición y plenitud de varias formas nuevas como la suite, el concierto y la sonata (los cuales se acercaron mucho a un sistema formal), la cantata y la ópera, así como obras programáticas o descriptivas, las cuales se transformaron en una especialidad alemana.³⁰

En el siglo XVIII existieron algunos tratados de música como *Gradus ad parnassum* de Fux, *Traité de l'Harmonie* de Rameau, *Der Vollkommene Cappelmeister* de Mattheson, *Musurgia rhetorica* y *Musurgia Universalis* de Kircher; también se fundaron institutos y se difundieron manuales de los tratados, los cuales contenían los principios fundamentales de la música, las reglas de armonía y contrapunto, la realización del bajo continuo, fabricación de instrumentos, etc. Estos tratados se pueden agrupar de acuerdo a las llamadas tres disciplinas de la música: música teórica, donde sólo se ocupaban de especulaciones teóricas; música poética, lo referente al arte de la composición; y música práctica, interpretación y efectos sonoros.³¹

La notación de la partitura y la interpretación no siempre coincidían, la notación sólo era un perfil esquemático de la composición, el intérprete tenía que llenar y posiblemente ornamentar su entorno estructural. Los italianos casi nunca anotaron ornamentos, dejándolo a los intérpretes; los franceses crearon un sistema de símbolos para los *agréments*; los alemanes escribieron los ornamentos con minuciosidad y utilizaron algunos símbolos franceses.³²

Las piezas exageradamente ornamentadas son otro elemento típico de barroco tardío, esta se aplicaba únicamente a la música para solista.³³

El primer teatro de ópera público de Alemania se inauguró en Hamburgo en 1678 con óperas en alemán, una novedad de la época que después llegó a Leipzig.³⁴

A la ópera se le consideró como una institución musical cortesana, interpretada solamente para miembros de la nobleza. Los héroes de la mitología y de la historia antigua aparecían en

²⁸ El único modo real que sobrevivió es el frigio, el cual al combinarse con la tonalidad de mi mayor o menor dieron como resultado la sexta napolitana y la sexta aumentada. BASSO, *op. cit.*, p. 18; BUKOFZER, *op. cit.*, pp. 389 - 391.

²⁹ BUKOFZER, *op. cit.*, pp. 231, 232, 389 - 391; SUÁREZ, *op. cit.*, p. 142.

³⁰ BASSO, *op. cit.*, pp. 26, 27, 33, 41; BUKOFZER, *op. cit.*, pp. 363, 366; HILL, *op. cit.*, p. 324; SUÁREZ, *op. cit.*, pp. 143, 144.

³¹ BUKOFZER, *op. cit.*, pág. 375; www.csmmurcia.com/musica_antigua/NGrove_Ret%F3rica.html, consultada el 9 de octubre del 2012.

³² *Ibid.* pp. 376, 380.

³³ *Ibid.* pp. 378, 379.

³⁴ HILL, *op. cit.*, pp. 322, 463.

conflictos estereotipados entre el amor y el honor, en realidad se trataban de alegorías del monarca reinante, las tragedias tenían final feliz.³⁵

Desde el principio del siglo XVIII, se había introducido en Nápoles la costumbre de dividir el género operístico en piezas de carácter bufo (*opera buffa*) y otras de carácter serio (*opera seria*). Esta división vino impulsada sobre todo por los libretistas como el italiano Apostolo Zeno (1668 – 1750) que rechazaban poner en sus libretos personajes cómicos que rompieran el equilibrio dramático. La ópera seria fue un asunto cortesano e internacional, ésta música escénica incluía extravagantes gastos, estrellas femeninas y *castrati*, en ella se eliminaron a los personajes cómicos.³⁶

La ópera bufa era la preferida de la clase media, de carácter nacional, con representaciones de acontecimientos comunes, los efectos cómicos se derivan de una parodia de la ópera seria, en especial de los *castrati*, se ridiculiza a la nobleza y con frecuencia las clases más bajas triunfan al final. En Francia surgió bajo el nombre de *vaudeville*, *singspiel* en Alemania y *ballad opera* en Inglaterra, se interpretaban en los idiomas originales de los países e incluso en dialectos locales.³⁷

La mayoría de las cantatas profanas y sacras comienzan y acaban en la misma tonalidad y en los movimientos centrales emplean tonalidades relacionadas entre sí, tanto la cantata como la ópera dependían principalmente del contraste entre recitativo y el aria.³⁸

Surgieron tres tipos de concierto: *concerto grosso*, en el cual se alternan la orquesta o *tutti*, con el *concertino*, formado por dos violines, un violonchelo y un continuo, como concierto de cámara empezaba con un movimiento *allegro*, y en la iglesia se comenzaba con un movimiento lento; *concerto solista*, donde la importancia se reduce a un solo instrumento, generalmente violín o flauta, es en éste género que Giuseppe Torelli estableció la forma típica de *allegro o vivace - adagio - allegro o vivace*, como se puede apreciar en su *Weinachtkonzert*. Además, existió el *concerto di grupo*, un derivado de la sinfonía del siglo XVII, de estructura polifónica, donde ninguna parte predomina.³⁹

Es así como llego a la forma que me interesa abordar: la sonata. Esta forma tuvo un proceso evolutivo que comenzó a finales del siglo XVII y concluyó a fines del siglo XVIII, este término dejo de designar a las composiciones poli instrumentales y se empleó para aquellas que comprendían uno o dos instrumentos.⁴⁰

³⁵ BUKOFZER, *op. cit.*, p. 400; HILL, *op. cit.*, pp. 322, 463.

³⁶ BUKOFZER, *op. cit.*, pp. 249, 365, 402, 403.

³⁷ *Ibid.* pp. 400, 402.

³⁸ SUÁREZ, *op. cit.*, pág. 370.

³⁹ BASSO, *op. cit.*, pp. 35-37; BUKOFZER, *op. cit.*, pp. 232.

⁴⁰ BASSO, *op. cit.*, p. 38.

b) La sonata en el barroco tardío

El término sonata proviene del verbo italiano *sonare* (sonar), el cual se emplea para distinguir las obras instrumentales de las vocales. Dependiendo de la nacionalidad y autor, podrán presentarse de las siguientes maneras: *sonnade*, *sonetta*, *sonetto*, *sonatella*, *sonatilla*, *sonatina* o *sonatino*, *sonada* o *sonado*.⁴¹

Las primeras sonatas aparecieron a finales del siglo XVI y desde ese momento tuvieron un proceso evolutivo, se desconoce con claridad quien fue el primer compositor de este tipo de piezas, sin embargo, mediante el orden cronológico de algunas publicaciones, podemos seguir este proceso: en 1597 Giovanni Gabrieli (1557 – 1612) publicó por primera vez una sonata (*Sonata pian'e forte*) en el primer volumen de su colección llamada *Sacrae symphoniae*, esta sonata tiene además la importancia de que fue una de las primeras obras que se editaron con indicación de matices; en 1610 las primeras sonatas a solo y a trío aparecieron publicadas por Giovanni Paolo Cima (1570 - 1622); en 1638 Girolamo Fantini (1600 – 1675), en su método de trompeta, creó la primera sonata para dos instrumentos sin acompañamiento; tres años después, en 1641 Gioan Pietro Del Buono (? – 1657) fue el primero en especificar un instrumento de teclado (clavecín) para sus sonatas a solo; la primera sonata conocida para violín sólo apareció en 1664 y pertenece a Heinrich Ignaz Franz von Biber (1644 -1704); las primeras sonatas para violoncello y bajo continuo se compusieron pasando el año de 1680 y su compositor fue Domenico Gabrielli (1659 – 1690); años después, en 1688 llegó la primera sonata para *viola da gamba* y bajo continuo compuesta por Johannes Schenck (1660 – 1712); fue hasta el siglo XVIII que aparecieron otros tipos de combinaciones.⁴²

Existen pocos autores que escribieron textos teóricos sobre la sonata, entre ellos se puede mencionar a Michael Praetorius, quien en su *Syntagma Musicum* refirió a las sonatas como piezas para instrumentos de viento, usadas en la cena y la danza, sobre un compás binario o ternario; Johann Mattheson escribió en uno de sus textos de 1713 que la sonata puede ser para orquesta, violín o teclado, también mencionó la alternancia de movimientos lentos con rápidos; en el diccionario del francés Sébastien de Brossard (1655 – 1730), se definen las diferencias entre las sonatas de iglesia y las de cámara; en 1745 Johann Adolph Scheibe (1708 – 1776) también escribió sobre estos dos tipos de sonatas.⁴³

Con los anteriores escritos mencionados, entre otros, podemos saber que para este tipo de composición el violín fue el instrumento que comúnmente se ocupó de llevar la melodía y además, fue el único que se empleó de manera ininterrumpida durante este periodo. También existían los instrumentos encargados del acompañamiento, los cuales a su vez se dividían en los que eran capaces de ejecutar la armonía, como órgano, clave, laúd, guitarra y arpa; y los que sólo pueden interpretar una línea melódica, como *viola da gamba*, violoncello, fagot y trombón.⁴⁴

⁴¹ BASSO, *op. cit.*, p. 38; CAMINO, *op. cit.*, p. 66; DAUFÍ, Xavier, *La Sonata*, p. 9; NEWMAN, William, *The sonata in the baroque era*, p. 17.

⁴² DAUFÍ, *op.cit.*, pp. 9, 10; www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/13179/13454, consultada el 12 de noviembre del 2012.

⁴³ *Ibid.* pp. 10, 11, 13; NEWMAN, *op. cit.*, pp. 20, 21, 24.

⁴⁴ DAUFÍ, *op.cit.*, pp. 14, 16.

De acuerdo a las funciones de los instrumentos, se formaron diferentes tipos de combinaciones con respecto a la dotación instrumental, la más común era el trío (constituida por dos instrumentos melódicos y el bajo continuo), también aparecieron las sonatas de un solo instrumento solista y bajo continuo, después emergió la sonata acompañada por un instrumento de teclado, las sonatas para un solo instrumento polifónico como los de teclado y también las sonatas para un solo instrumento melódico sin acompañamiento, de las cuales, las partituras de Johann Sebastian Bach fue su máximo exponente al convertirlas en obras polifónicas.⁴⁵

Como ya mencioné, la sonata tuvo un proceso evolutivo, en un principio éste término se refería de manera amplia a las piezas para ser sonadas, en Italia se le conoció como *sonata*, en Alemania esta forma se conoció como *partita*, y en Francia *suite* u *ordre*. Las piezas que componen la sonata, suite o partita se encuentran en la misma tonalidad. A mediados del siglo XVII los compositores franceses establecieron cuatro movimientos base – *allemande, courante, sarabande y gigue*- pero se podía ampliar insertando más danzas como el *minuet, bourrée, gavotte, pavana, rondó, siciliana, chacona, musette*, etc. o un movimiento introductorio que se le denominó *Overture*.⁴⁶

En Italia la sonata se divide en dos formas: la *sonata da camera*, que es una composición cortesana, tiene su origen en las danzas escénicas, piezas de baile y para amenización de los banquetes; y la *sonata da Chiesa*, propia de la iglesia, en sus inicios podía encontrarse en un sólo movimiento, el cual era integrado en muchas ocasiones por variaciones sobre una melodía popular, otras veces tenía más movimientos por influencia de la *suite*. Corelli determinó de forma definitiva la sonata en cuatro tiempos: lento - rápido (generalmente un tema fugado) – lento (una danza en estilo ternario) – rápido (giga); en el barroco tardío también se llegó a ocupar la forma con cinco movimientos: rápido – lento – moderado – lento – rápido. Ésta es la forma a la que después se le conoció como simplemente “sonata”.⁴⁷

La alternancia de movimientos lentos y rápidos se debe a la necesidad de resolver el problema de atención del oyente, por eso se pueden encontrar sonatas donde se suceden dos o tres movimientos rápidos pero es más difícil encontrarlas con dos lentos, esta situación se debe a que al principio de la obra el oyente se encuentra más atento, pero la atención va degenerándose progresivamente a medida que avanza la obra.⁴⁸

La sonata italiana se adentró en Inglaterra y Francia pero estas naciones no pudieron ejercer gran influencia sobre ella. La Guerra de los Treinta Años hizo que los alemanes y austriacos adquirieran gran interés en la sonata, impregnándola de sus particularidades. La sonata alcanzó a las ciudades de otros países principalmente Bohemia, Polonia, Holanda, Dinamarca y Suecia.⁴⁹

⁴⁵ BUKOFZER, *op. cit.*, pp. 232, 244; DAUFÍ, *op.cit.*, pp. 16 – 18.

⁴⁶ BUKOFZER, *op. cit.*, pp. 242, 363; CAMINO, *op. cit.*, pág. 68; DAUFÍ, *op.cit.*, pp. 12, 21, 22; HILL, *op. cit.*, pp. 324, 332, 458; NEWMAN, *op. cit.*, pp. 24, 36; TALAMON, Gaston, *Historia de la música*, p. 13;

⁴⁷ BASSO, *op. cit.*, pp. 242, 363; DAUFÍ, *op.cit.*, pp. 12, 19 – 21, 23; NEWMAN, *op. cit.*, pp. 25, 72.

⁴⁸ DAUFÍ, *op.cit.*, p. 21.

⁴⁹ NEWMAN, *op. cit.*, pp. 39, 40

c) **Johann Sebastian Bach**

Johann Sebastian Bach es quizá el más emblemático representante de la música barroca en Alemania, fue con éste compositor que el estilo alemán floreció con gran esplendor, explotando al máximo las posibilidades de los instrumentos y la composición en general.

Éste importante personaje proviene de una familia en donde la mayoría de los integrantes mostró inclinaciones hacia la música, algo que en su época no era de sorprender ya que habían varios casos similares. No todos los miembros de esta familia vivían en la misma localidad, así que se reunían una vez al año en Arnstadt, Erfurt o en Eisenach; según Felix Grenier, llegaron a reunirse 120 miembros de la familia, podría decirse que para ellos se volvió una tradición. En estas reuniones, en donde compartía la música, habían cantantes, organistas e instrumentistas; se comenzaba con un acto piadoso, así que lo hacían con un coral ya que todos ellos estaban al servicio de la iglesia luterana. Después podían seguir con canciones populares que contenían motivos cómicos y en parte burlones que entonaban a coro, a esta agrupación improvisada se le llamaba *quodlibet*, es probable que éste haya sido el origen de la ópera cómica en Alemania.⁵⁰

La generación de los Bach que cuenta con más miembros célebres es la cuarta, Johann Sebastian Bach tomó la precaución de conservar algunas composiciones de varios de ellos, ejemplo de esto son los escritos de Johann Christoph Bach (1642- 1703), quien se arriesgó a emplear la 6ª aumentada; Johann Michael Bach (1648 - 1694)⁵¹ - padre de María Bárbara Bach (1684 – 1720) , su primera esposa - compuso varios motetes y corales a ocho voces; Johann Bernard Bach (1676 – 1749), compositor que escribió en estilo francés sus oberturas, fue músico de la Capilla del príncipe en Eisenach.⁵²

Johann Sebastian Bach nació en Eisenach - ciudad de Turingia, Alemania - el 21 de marzo de 1685 y murió en Leipzig el 28 de julio de 1750, ocupó el número 26 en el árbol genealógico de los Bach. Hijo de Johann Ambrosius Bach (1645- 1695), quien tenía un hermano gemelo llamado Johann Christoph Bach (1645 - 1693), ambos violinistas, su parecido era tal que sus esposas los confundían con frecuencia; su madre fue Elizabeth Lammerhirt (1644 – 1694), hija de un consejero de la ciudad de Erfurt. Johann Sebastian fue el menor de cinco hermanos, los más conocidos fueron Johann Christoph Bach (1671 – 1721), número 24 en el árbol genealógico; y Johann Jacob Bach (1682 – 1722), el número 25 del árbol.⁵³

Los rasgos de Bach han sido conocidos gracias a cuatro retratos al óleo, uno de ellos realizado por el pintor de la corte, Elias Gottlob Hausmann (1695 - 1774), para la Sociedad de Mizler (*figura 1*); existe también un busto moldeado sobre el cráneo encontrado en el cementerio de San Juan, Leipzig , elaborado por el escultor Carl Ludwig Seffner (1861 – 1932) en colaboración con el profesor de anatomía de la Universidad de Leipzig, Wilhelm His (1831 – 1904) (*figura 2*).⁵⁴

⁵⁰ FORKEL, Johann Nicolaus, *Juan Sebastian Bach*, pp. 33, 34, 36, 37, 180, 181, 186.

⁵¹ Forkel menciona diferentes fechas de nacimiento y muerte: 1685 -1723. Dado que su hija María Bárbara nace en 1684, es evidente el error en la fuente ya mencionada, así que tomaré en cuenta los datos de las páginas de internet. *Ibid.* p. 183.

⁵² *Ibid.* pp. 34, 35, 183; SPITTA, Philipp, *Johann Sebastian Bach*, p. 7.

⁵³ FORKEL, *op. cit.*, pp. 38, 48, 181, 184; SCHWEITZER, *Op. cit.*, p. 87; SPITTA, *op. cit.*, p. 7;

⁵⁴ SCHWEITZER, *op. cit.*, pp. 121, 134, 135.

Figura 1



Retrato de Johann Sebastian Bach, por **Elias Gottlob Hausmann** en 1746, Museo de la Ciudad de Leipzig.⁵⁵

Figura 2



Busto de Johann Sebastian Bach, por Seffner y Wilhelm His⁵⁶

Johann Sebastian Bach quedó huérfano a los diez años, tuvo que buscar a su hermano mayor Johann Christoph, quien laboraba como organista de la Iglesia de Ohrdruf. Fue de él que recibió sus primeras clases de clavicordio, sin embargo se le considera autodidacta ya que en realidad esas clases fueron muy deficientes.⁵⁷ Recibía pequeños fragmentos que le daba para el estudio así que tuvo que empezar a buscar piezas más difíciles.⁵⁸

Existía un libro donde estaban copiadas piezas de compositores como George Böhm (1661 – 1733), Nicolaus Bruhns (1665 – 1697), Dietrich Buxtehude, Ferdinand Fischer (1656 – 1746), Jacob Froberger (1616 – 1667), Caspar Kerll y Johann Christoph Pachelbel, todos ellos organistas, virtuosos de claves y grandes figuras de la fase más brillante de la tradición alemana. Este libro estaba en posesión de la Iglesia de Ohrdruf, Johann Sebastian le rogó a su hermano mayor que se lo prestase, sin embargo éste se lo negó constantemente, así que lo tomó en secreto para copiarlo en la noche, tardó seis meses en terminarlo pero fue de esta manera que se familiarizó con el arte francés e italiano, no fue sino hasta la muerte de su hermano que pudo entrar en posesión de él.⁵⁹

A los doce años cantaba como soprano en el servicio religioso dirigido por su hermano Johan Christoph, pero debido a que la familia de éste aumentó, se vio obligado a tomar la decisión de no permanecer más a su cargo y fue así que en 1700, gracias a su hermosa voz, entró como cantante en la Iglesia de San Miguel en Lüneburg, teniendo que quedarse en un internado hasta que su voz cambió, es así que empieza su carrera como violinista.⁶⁰

⁵⁵ www.en.wikipedia.org/wiki/Elias_Gottlob_Haussmann, imagen copiada el 29 de mayo del 2011.

⁵⁶ www.commonswiki.org/wiki/File:Seffner_-_Busto_de_Bach_-_1895.jpg, imagen copiada el 22 de abril del 2011.

⁵⁷ Forkel mismo se contradice en este sentido ya que en la pág. 69 de su libro describe sus carencias al aprender bajo la instrucción de su hermano, pero en la pág. 186 escribió que sus avances fueron notorios. FORKEL, *op. cit.*, pp. 69, 186; SCHWEITZER, *op. cit.*, pp. 119-121.

⁵⁸ FORKEL, *op. cit.*, pp. 38, 69, 186; SCHWEITZER, *op. cit.*, p. 87; SPITTA, *op. cit.*, pp. 8, 9.

⁵⁹ FORKEL, *op. cit.*, pp. 39, 69; SPITTA, *op. cit.*, p. 9.

⁶⁰ FORKEL, *op. cit.*, pp. 39, 186, 188; SCHWEITZER, *op. cit.*, p. 87; SPITTA, Philipp, *op. cit.*, pp. 11 - 13.

Hizo varios viajes a Hamburgo, uno de ellos con el fin de conocer al organista Johann Adam Reinken (1643 – 1722), las visitas le proporcionaron el conocimiento de las grandes óperas italianas, las cuales consideró como agradables *canzonettas*. También fue a Celle, para poder familiarizarse con la orquesta francesa.⁶¹

Bach aceptó funciones de violinista en la Corte de Weimar, pero pocos meses después, en 1704,⁶² fue nombrado organista en la nueva iglesia de Arnstadt, en este nuevo cargo podía entregarse libremente al órgano, también en este lugar comenzó a estudiar las obras de todos los organistas célebres de la época.⁶³

En 1705 su deseo de perfeccionarse tanto en la composición como en la práctica del instrumento, lo llevaron a emprender un viaje a pie a la ciudad de Lübeck con el fin de escuchar a Buxtehude, quien ocupaba el puesto de organista de la iglesia de Santa María, pidió permiso en Arnstadt para ausentarse por cuatro semanas, pero Bach demoró tres meses por escuchar las enseñanzas de Buxtehude.⁶⁴

En 1706, a su regreso a Arnstadt, tuvo que rendir cuentas por su ausencia prolongada ante un consejo, se le reprochó que hiciera música en compañía de su prima María Bárbara dentro de la iglesia.⁶⁵ Estas acusaciones lo obligaron a renunciar, pero casi simultáneamente se le ofrecieron varios puestos de organista, en 1707 aceptó el cargo en la Iglesia de San Blas en Mülhausen, entrando como sucesor de Johan Georg Ahle(1651 – 1706).⁶⁶

Es en esta época que se casó por primera vez con su prima María Bárbara Bach, hija de Johann Michael Bach, tuvo siete hijos de este matrimonio, algunos de ellos fueron destacados músicos.⁶⁷

- Catharina Dorothea (1708 – 1774)
- Wilhelm Friedemann (1710 – 1784): Fue el preferido de Johann Sebastian. Tenía una gran debilidad por la bebida, debido a ello tuvo que renunciar a Halle en 1764. Los manuscritos que le tocaron como herencia fueron perdidos o mal vendidos. Se cuenta que una vez escuchó decir que las sonatas para violín solo de su padre eran intocables, tomó su violín y las ejecutó de memoria pese a su ebriedad.⁶⁸
- Johann Christoph (1713 – 1713)
- Maria Sophia (1713 -1713): gemela de Johann Cristoph
- Carl Philipp Emanuel (1714 – 1788): Estudió derecho pero en 1723 se decidió por la música. Fue clavecinista de Federico El Grande y más tarde, a la muerte de su padrino Georg Philipp Telemann, maestro de capilla en Hamburgo. Es quien transmitió los principios de la ejecución y estilo de Johann Sebastian. Se le considera como el iniciador de la técnica de piano moderno y la sonata moderna.⁶⁹
- Johann Gottfried Bernhard (1715 – 1739)
- Leopold August (1718 – 1719)

⁶¹ FORKEL, *op. cit.*, pp. 40, 188; SPITTA, *op. cit.*, pp. 15, 17.

⁶² Spitta menciona el año de 1703 para éste hecho. SPITTA, *op. cit.*, pp. 24, 68.

⁶³ FORKEL, *op. cit.*, p. 40; SCHWEITZER, *op. cit.*, p. 87; SPITTA, *op. cit.*, p. 21.

⁶⁴ FORKEL, *op. cit.*, pp. 40, 41, 187, 189; SCHWEITZER, *op. cit.*, p. 87; SPITTA, *op. cit.*, p. 26

⁶⁵ Felix Grenier dice que la hacía cantar con los niños sopranos en el coro, disculpándose al decir que con los niños no lograba nada útil. FORKEL, *op. cit.*, p. 189.

⁶⁶ *Ibid.* pp. 41, 187, 188; SCHWEITZER, *op. cit.*, p. 87; SPITTA, *op. cit.*, pp. 31 – 37, 47, 48.

⁶⁷ FORKEL, *op. cit.*, pp. 181, 185; SPITTA, *op. cit.*, pp. 38, 51.

⁶⁸ SCHWEITZER, *op. cit.*, pp. 93, 94

⁶⁹ FORKEL, *op. cit.*, pp. 103, 204; SCHEWEITZER, *op. cit.*, pp. 93, 94;.

En 1708, con apenas un año en su nuevo puesto, marchó a Weimar para tocar ante el duque reinante, su interpretación fue tan apreciada que se le ofreció inmediatamente la plaza de organista de la corte y músico de cámara; éstos puestos fueron desempeñados por nueve años, en 1714 se le agregó el cargo de *Konzertmeister* (segundo director de orquesta). Nicolaus Forkel (1749- 1818) opina que es muy probable que durante este periodo haya alcanzado la perfección en el órgano.⁷⁰

Más tarde, a su regreso en 1717, el príncipe de Cöthen, Leopold de Anhalt (1694 – 1728), le ofreció el puesto de *Kapellmeister* (director de concierto) de la corte, cargo que desempeñó hasta 1723. Este empleo lo obligaba a componer y a hacer que se ejecutara música sagrada.⁷¹

En éste mismo año de 1717, Louis Marchand (1669 – 1732), renombrado organista y clavicordista, llegó a Dresde; Jean-Baptiste Volumier (1670 – 1708) y muchos otros, entre ellos el príncipe de Cöthen, deseaban un encuentro entre éste músico de Francia y Johann Sebastian Bach, así que mandaron un mensajero a ambos músicos invitándolos a llevar a cabo el enfrentamiento musical, Bach se puso rápidamente en camino e incluso le mandó a su rival una invitación al desafío en el que leerían a primera vista, Marchand aceptó pero no llegó, cuando se le mandó buscar ya se había marchado; a pesar de éste aparente triunfo, Bach nunca permitió que se hablara del asunto.⁷²

En esta época hizo varios viajes a Cassel, Halle, Dresde y Leipzig, ya que el príncipe lo llevaba consigo en sus desplazamientos. Al regresar de un viaje a en 1720, se encontró con la noticia de que María Bárbara, con quien compartió su vida, había fallecido y ya había sido enterrada.⁷³

Johann Sebastian volvió a Hamburgo pretendiendo la plaza de organista en la Iglesia de Santiago pero no la obtuvo.⁷⁴

En 1721 compuso los seis conciertos de Brandenburgo, los cuales envió a la orquesta privada de la corte de Christian Ludwig de Brandenburgo (1677 – 1734).⁷⁵

En éste año de 1721 se casó por segunda vez con Ana Magdalena Wilcken (1701 – 1760), hija de un trompetista de la orquesta de Weissenfels, se dice que poseía una bella voz de soprano y a medida que transcurría el tiempo su caligrafía se asemejaba más a la de su esposo.⁷⁶

De esta unión se procrearon trece hijos, la mayoría falleció a edad temprana. El siguiente es un listado según Forkel, donde también existieron músicos relevantes:⁷⁷

- Christiana Sophia Henrietta (1723 – 1726)
- Gottfried Heinrich (1715 – 1739)
- Christian Gottlieb (1725 – 1728)
- Elizabeth Julianne Frederik (1726 – 1781): Se casó con Johann Christoph Altnikol (1718 -1759), organista de Naumburg, uno de los discípulos preferidos de Johann Sebastian.⁷⁸

⁷⁰ FORKEL, *op. cit.*, p. 41; SCHWEITZER, *op. cit.*, p. 87; SPITTA, *op. cit.*, pp. 70, 72, 109.

⁷¹ FORKEL, *op. cit.*, p. 41; SCHWEITZER, *op. cit.*, p. 88; SPITTA, *op. cit.*, p. 120.

⁷² FORKEL, *op. cit.*, pp. 42, 43, 106; SPITTA, *op. cit.*, pp. 119, 120.

⁷³ FORKEL, *op. cit.*, p. 189; SCHWEITZER, *op. cit.*, pp. 90,130.

⁷⁴ FORKEL, *op. cit.*, p. 189.

⁷⁵ *Idem.* ; SCHWEITZER, *op. cit.*, p. 164; SPITTA, *op. cit.*, p. 117.

⁷⁶ FORKEL, *op. cit.*, p. 189; SCHWEITZER, *op. cit.*, p. 91.

⁷⁷ FORKEL, *op. cit.*, pp. 181, 185, 186.

- Ernestus Andreas (1727 – 1727)
- Regina Johanna (1728 -1733)
- Christiana Benedicta (1729 – 1730)
- Christiana Dorothea (1731 – 1732)
- Johann Christoph Friedrich (1732 – 1795): Músico de cámara del conde de Lippe en Bückeburg.⁷⁹
- Johann August Abraham (1733 -1733)
- Johann Christian (1735 – 1782): Fue organista en la catedral de Milán. Después de 1759 sucedió a Georg Friedrich Haendel (1685 – 1759) como maestro de la capilla de la Reina de Inglaterra.⁸⁰
- Johanna Carolina (1737 -1781)
- Regina Susanna (1742 – 1809)

Según los datos de Forkel y Philipp Spitta (1841 – 1894), Bach tuvo un total de veinte hijos, siete del primer matrimonio y trece del segundo (once varones y nueve mujeres); sin embargo existen datos diferentes como los de Grenier, quien menciona ocho hijos de María Bárbara (cinco hombres y tres mujeres) y catorce de Ana Magdalena, dándonos un total de veintidós; también encontramos la versión de Albert Schweitzer (1875 – 1965), donde se mencionan a siete hijos de María Bárbara y catorce de María Magdalena, sumando veintiuno.⁸¹

Al morir Johann Kuhnau,⁸² quedó libre el puesto de maestro de capilla de las iglesias que dependían de la de Santo Tomás en Leipzig, se pensó primeramente en Telemann como su remplazo debido a su cercanía estilística, pero él prefirió seguir en Hamburgo, así que se eligió a Bach, éste último dudó varios meses antes de presentarse como candidato pero finalmente fue nombrado director de música y cantor de la escuela de Santo Tomás de Leipzig.⁸³

Esta escuela fue fundada por los agustinos de Santo Tomás en el siglo XIII; después de la secularización de las escuelas, bajo la Reforma, se transformó en escuela comunal, se les educaba gratuitamente pero se les exigía que en cambio cantaran en los coros de las iglesias, entierros y bodas; en el inicio del siglo XVIII la escuela entró en decadencia. Este internado proveía de coros a cuatro iglesias: Santo Tomás, San Nicolas, El templo Nuevo y San Pedro, para esta última se elegían a los peores, Bach en su memoria de 1730 dice:⁸⁴

“La escoria, es decir, los que no comprenden nada de música y apenas saben cantar un coral, se les envía a la iglesia de San Pedro”⁸⁵

Como cuarto profesor, dependía del Rector y del Consejo; como maestro de coros dependía del Consistorio y la Iglesia. Se le encomendaba arreglar la música de los oficios religiosos a modo de que fuera corta y no se asemejara a la ópera. Debido al puesto que ocupaba no podía salir de la ciudad sin el permiso del *burgomaestre* (primer magistrado municipal) de Leipzig, sin embargo esto no fue impedimento para que realizara su gira artística una vez al año; atraído por la ópera, iba con frecuencia a Dresde - paraíso de los músicos por ser la ciudad alemana donde los artistas eran mejor pagados-, generalmente acompañado por Wilhelm Friedemann.⁸⁶

⁷⁸ SCHEWEITZER, *op. cit.*, p. 93.

⁷⁹ SCHEWEITZER, *op. cit.*, p. 93.

⁸⁰ *Idem.*

⁸¹ *Ibid.* pp. 48, 192; SCHWEITZER, *op. cit.*, p. 91; SPITTA, *op. cit.*, p. 397.

⁸² Schweitzer y Spitta indican la muerte de Kuhnau en 1722, mientras que Forkel lo marca en 1723.

⁸³ FORKEL, *op. cit.*, p. 44; SCHWEITZER, *op. cit.*, p. 88; SPITTA, *op. cit.*, p. 167..

⁸⁴ SCHWEITZER, *op. cit.*, pp. 96, 97; SPITTA, *op. cit.*, pp. 174, 176, 177.

⁸⁵ SCHWEITZER, *op. cit.*, p. 97.

⁸⁶ FORKEL, *op. cit.*, p. 109; SCHWEITZER, *op. cit.*, p. 95

Lo primero en que se ocupó Bach al llegar a Leipzig fue en intentar restablecer la autoridad plena del *Thomascantor* (director artístico y director de orquesta en Leipzig) ya que Gottlieb Görner (1697 – 1778), organista de San Pablo, sustrajo esta iglesia de la autoridad de Kuhnau; Bach tuvo que alternar con él como rival en la composición de las obras que se ejecutaban en las ceremonias académicas de la Universidad, sin embargo a la larga los dos terminaron por entenderse e incluso Görner figuró como tutor de los cuatro hijos menores de Johann Sebastian.⁸⁷

Dentro de las obligaciones de Bach en esta institución se encontraba el dar cinco lecciones semanales de latín, examinar a los candidatos a las plazas de organistas, probar los órganos nuevos y examinar a los alumnos que solicitaban admisión al internado de Santo Tomás, sin embargo ocurrió que en 1729 varias personas que Bach declaró ineptos para la música fueron aceptados, mientras que se rechazó a otros cuyas solicitudes fueron apoyadas por él, a consecuencia de ello fue que el nivel de ejecución en las iglesias bajó, incluso el Consejo se creyó en el derecho de reprocharle esa baja calidad, así como de reclamarle el haberse tomado la libertad de mandar un remplazo para sus clases de latín, se le señaló como negligente por haberse ausentado sin pedir permiso al *burgomaestre* y por dar su clases de canto con excesiva irregularidad; todo esto influyó para que él guardara rencor hacia sus superiores durante muchos años, se dio a la tarea de hacerles entender que eran ellos los culpables del lamentable estado del coro. Debido a todo lo anterior, en 1730 dirigió una carta al Consejo sosteniendo que era imposible ejecutar dignamente la música sagrada en las iglesias de Leipzig debido al mal estado de los coros:⁸⁸

“No solo tengo un gran número de coristas incapaces sino que debo de retirar a los competentes en condiciones de tocar un instrumento para agregarlos a la orquesta. ¿Por qué extrañarse entonces de que los coros sean tan poco numerosos y tan malos? Si se me priva de los medios ¿Cómo puedo remediar el mal?.....”

“...En el coro actual hay diecisiete elementos capaces, veinte no están a la altura de su tarea y diecisiete totalmente ineptos”⁸⁹

Para su fortuna llegó más tarde como nuevo Rector, Matthias Gesner (1691 – 1761), admirador de Bach, con quien hizo amistad y pudo entenderse, cuando Gesner fue nombrado profesor en Göttingen, August Ernesti (1707 – 1781) llegó a ocupar el lugar de Rector, también se hizo amigo de Bach e inclusive padrino de Johann Christian, sin embargo con el tiempo se enemistaron.⁹⁰

Johann Sebastian fue un profesor notable pero no un buen maestro de escuela dado que era incapaz de mantener la disciplina entre sus alumnos de Santo Tomás; pero tenía talento pedagógico, su enseñanza era instructiva, clara y segura; con el propósito de estimular a sus alumnos, tenía la costumbre de tocar para ellos todo lo que les daba a estudiar; siempre creyó que el mejor método de educación era el de familiarizarse desde joven con todo lo bello, así que se tenían que estudiar las obras maestras. Desde el principio les ponía a sus alumnos fragmentos de cierta complejidad y los familiarizaba con toda clase de ornamentos, también les instruía en las reglas fundamentales de la composición.⁹¹

Su primer discípulo fue Johann Martin Schubart (1690 – 1721), le siguió Johann Gaspar Vogler (1698 – 1765), a quien consideró un virtuoso en el órgano. Entre sus alumnos más notables se encuentran Karl Friedrich Abel (1725 – 1787), Friedrich Agrícola (1720 – 1774), Altnikol, Samuel Barth (1735 – 1809), Friedrich Doles (1715 – 1797), Nikolas Gerbert (1702 – 1775),

⁸⁷ SCHWEITZER, *op. cit.*, p. 101.

⁸⁸ FORKEL, *op. cit.*, p. 67; SCHWEITZER, *op. cit.*, pp. 88, 95, 96, 108; SPITTA, *op. cit.*, p. 170.

⁸⁹ SCHWEITZER, *op. cit.*, p. 103.

⁹⁰ *Ibid.* pp. 104 – 107; SPITTA, *op. cit.*, pp. 182 – 184, 321 – 331.

⁹¹ FORKEL, *op. cit.*, pp. 93 - 95, 99; SCHWEITZER, *op. cit.*, pp. 93, 126-128.

Gottfried Homilius (1714 – 1785), Philipp Kirnberger (1721 – 1783), Christian Kittel (1732 – 1809), Goldberg de Koenigsberg (1730 – 1760),⁹² Ludwig Krebs (1713 – 1780), Christoph von Mizler (1711 – 1778), Gottfried Mützel (1720 – 179?), Christoph Transchel (1721 – 1800), Voigt de Anspack; sin embargo los más distinguidos fueron sus hijos Wilhelm Friedeman, Johann Cristoph Friedrich y Carl Philipp Emanuel. Sus alumnos debieron su prestigio y estima a su condición de discípulos de Bach pero ninguno de ellos pudo alcanzarlo y menos aún ir delante de él.⁹³

Solamente practicando es como uno puede dominar el arte, para poder enseñar hay que conocer a fondo, de acuerdo con éste pensamiento Bach solía decir:⁹⁴

“Me he aplicado; cualquiera que se aplique como yo, obtendrá el mismo resultado.”⁹⁵

Quiso obtener el título de *Hofcompositeur* (compositor de la corte) del Rey-Elector, en julio de 1733 dirigió una petición a Augusto Rey de Polonia y Elector de Sajonia (1696 – 1763), le dedicó el *Kyrie* y el *Gloria* de la misa en si menor:

“Ya son muchos años que dirijo la música en las iglesias principales de Leipzig y varias veces he tenido que sufrir vejámenes sin causa alguna y hasta me han sido disminuidos los ingresos eventuales de que gozaba mi cargo, todo esto acabaría si vuestra Alteza Real se dignara acordarme la gracia de conferirme un título que me vincule a la capilla de la corte.”⁹⁶

Durante su estancia en Leipzig, en 1735, recibió el título de maestro honorario de la capilla del duque de Weissenfels y después de una larga espera, el 19 de noviembre de 1736 recibió el decreto que lo instituía como *Hofcomposer* del Rey de Polonia y Elector de Sajonia.⁹⁷

El segundo de sus hijos, Carl Philipp Emanuel, comenzó sus servicios con Federico el Grande en 1740, éste tenía ganas de conocer al padre en Potsdam. Apremiado por Carl Philipp, Johann Sebastian se puso en camino a fines de 1747 en compañía de Wilhelm Friedemann. En esa época el rey tenía todas las tardes un concierto privado en donde él mismo tocaba algunos conciertos para flauta, cuando llegó Johann Sebastian dijo: *Señores, el viejo Bach ha llegado*,⁹⁸ y no tocó durante el concierto su flauta. Bach recorrió los salones probando los clavicémbalos de Gottfried Silbermann (1683 – 1753) e improvisando, al día siguiente se le hizo probar todos los de Potsdam. Se le hizo visitar también la nueva sala de ópera de Berlín, en la cual pudo a simple vista detectar las cualidades y defectos arquitectónicos en relación con la música y el sonido. Éste fue el último viaje de Johann Sebastian.⁹⁹

También en este año fue nombrado miembro de la Sociedad de las Ciencias Musicales, fundada por Mizler.¹⁰⁰

⁹² Trabajó para el Conde de Kaiserling, antiguo embajador de Rusia, en la Corte del Embajador de Sajonia, quien un día le comentó a Bach que le gustaría tener una pieza para clavicémbalo dedicada a Goldberg con el fin de poder obtener reposo durante las noches con ella, es así como Bach creó numerosas variaciones para clavicémbalo de dos teclados. FORKEL, *op. cit.*, p. 94; SCHWEITZER, *op. cit.*, pp. 147 – 149.

⁹³ FORKEL, *op. cit.*, pp. 93, 100, 102, 200 – 203; SCHWEITZER, *op. cit.*, pp. 92, 126; SPITTA, *op. cit.*, pp. 106, 372 – 380.

⁹⁴ FORKEL, *op. cit.*, pp. 93, 112, 137, 138.

⁹⁵ SCHWEITZER, *op. cit.*, p. 109.

⁹⁶ *Ibid.* p. 105.

⁹⁷ FORKEL, *op. cit.*, p. 45; SCHWEITZER, *op. cit.*, p. 105.

⁹⁸ FORKEL, *op. cit.*, p. 46.

⁹⁹ *Ibid.* pp. 45 – 47, 65; SCHWEITZER, *op. cit.*, p. 126; SPITTA, *op. cit.*, pp. 364, 365.

¹⁰⁰ En 1738 Mizler inauguró la “Sociedad de las Ciencias Musicales”, esta sociedad se proponía reformar el arte constituyendo un sistema de ciencia musical. Telemann ingresó en 1740, Haendel fue nombrado miembro honorario en 1745, pero Bach tenía desinterés y presentó su trabajo para entrar (variaciones canónicas sobre el coral de navidad “del alto cielo vengo”) hasta 1747. FORKEL, *op. cit.*, p. 111; SCHWEITZER, *op. cit.*, p. 120.

Johann Sebastian era miope de nacimiento, él mismo escribía y grababa su música sobre cobre, así que su vista empeoró, sobre todo en sus dos últimos años de vida. Por consejo de algunos de sus amigos, en el invierno de 1749-1750 fue con un oculista que venía de Londres y estaba de paso por Leipzig, se sometió a una operación que no dio resultado y que empeoró su salud por la medicina, además de quedar ciego. Diez días antes de su muerte, 18 de julio de 1750, recuperó súbitamente la vista por unas horas, después tuvo un ataque cerebral, seguido de fiebre inflamatoria. Murió el 28 de julio y se le sepultó el 31 en el cementerio de San Juan, según se sabe por un registro, fue enterrado en una fosa poco profunda y en un féretro de encina (los comunes se hacían de abeto), se le colocó hacia el sur de la iglesia a seis pasos en línea recta de la puerta.¹⁰¹

Bach fue admirador de Haendel, quien ya era virtuoso y conocido cuando Johann Sebastian, de la misma edad, era un modesto violinista de la orquesta ducal en Weimar. Bach hizo todo lo posible por verlo pero aun cuando Haendel viajó tres veces de Inglaterra a Halle nunca lo pudo ver ya que la primera vez, en 1719, Bach estaba en Cöthen, aun así se puso en camino, pero para cuando llegó ya se había marchado; la segunda vez fue en 1729, Bach ya vivía en Leipzig, estaba enfermo pero envió a Wilhlem Friedemann para invitarlo a que fuera a verle, sin embargo Haendel no pudo atender la invitación; su tercer viaje fue en 1752-53, Bach ya había fallecido.¹⁰²

Ana Magdalena sobrevivió diez años a Johann Sebastian Bach, los hijos producto del primer matrimonio la desampararon por completo. En 1752 la viuda y tres de sus hijas, a pesar de haber tenido una posición acomodada, tuvieron que solicitar ayuda al Consejo para subsistir, más tarde se vio obligada a pedir limosna. La menor de sus hijas vivió hasta 1809, cuando Friedrich Rochlitz (1769 – 1842), admirador de la obra de Bach, se enteró de su miseria, hizo un llamado a la generosidad de sus contemporáneos, el primero en responder fue Ludwig van Beethoven (1770 – 1827).¹⁰³

Johann Sebastian Bach era de un trato agradable, se le consideró como un buen ciudadano, excelente padre, buen amigo, hombre ilustrado, recto e incapaz de cometer una injusticia, fue ese mismo carácter el que le atrajo enemistades como la de Adolf Scheibe,¹⁰⁴ además de que varios de sus superiores eclesiásticos se cansaron de sus actitudes retirándole su simpatía.

Su opinión sobre los artistas siempre fue justa y benevolente,¹⁰⁵ a menos de que se tratara de alguno de sus alumnos, con quienes se sentía en obligación de hablarles de manera honesta; aprovechaba siempre cualquier ocasión para dar a conocer la música de los demás compositores y cualquier persona que amase la música podía frecuentar su casa y ser bien recibido. Mantuvo relación con todos los miembros de su numerosa familia, tuvo por confidentes y compañeros artísticos a su esposa e hijos mayores, todo Bach que llegara a Leipzig podía hospedarse en su casa, incluso sus alumnos que eran considerados de la familia.¹⁰⁶

¹⁰¹ FORKEL, *op. cit.*, p. 48; SCHWEITZER, *op. cit.*, p. 134; SPITTA, *op. cit.*, pp. 403, 404.

¹⁰² FORKEL, *op. cit.*, pp. 108, 109. SCHWEITZER, *op. cit.*, pp. 88, 90.

¹⁰³ SCHWEITZER, *op. cit.*, pp. 94, 95; SPITTA, *op. cit.*, pp. 402, 402, 405.

¹⁰⁴ Hijo del célebre fabricante de órganos, cuando en 1729 quedó vacante el puesto de organista de Sto. Tomás, éste se presentó como candidato, sin embargo Bach, a pesar de respetar al padre, se decidió por alguien más; en venganza hizo una mala crítica que publicó en 1737 en el “*Kritische Musicus*” (El músico crítico), diciendo que la cultura de Bach no era digna de un gran compositor, no por ello Bach dejó de elogiar los órganos del padre. Los músicos se proclamaron con unanimidad en favor de Bach, incluso Mattheson desaprobó públicamente a Scheibe; y Bimbaum, profesor de retórica en la Universidad de Leipzig, publicó también en su defensa. En respuesta a todo esto, Bach compuso una cantata cómica titulada “El desafío entre Febus y Pan”. Scheibe se retractó honorablemente de 1745 por el mismo medio. FORKEL, *op. cit.*, pp. 67, 195; SCHWEITZER, *op. cit.*, pp. 118, 119; SPITTA, *op. cit.*, pp. 383, 384.

¹⁰⁵ En alguna ocasión llegó Hurlbusch, de Brunswick, clavicordista; su visita fue con el fin de hacerse oír por Bach, quien lo escuchó con mucha amabilidad y cortesía, éste le regaló a los hijos de Johann Sebastian un volumen de sonatas compuestas por él mismo ignorando que el nivel de estos era superior, Bach solo sonrió. FORKEL, *op. cit.*, p. 107.

¹⁰⁶ *Ibid.* pp. 105 -107; SCHWEITZER, *op. cit.*, p. 135; SPITTA, *op. cit.*, p. 381.

Gozó del afecto del príncipe Leopoldo de Anhalt-Cöthen y del duque Christian de Weissenfels (1682 – 1736), quienes lo trataron como amigo; tanto en Berlín como en Dresde fue objeto de respeto; tuvo relación amistosa con muchas personas: Johann Abraham Birnbaum (1702 – 1748), Gesner, Johann Gottlieb Graun (1702/03 – 1771), Telemann, y sus queridos amigos Adolph Hasse (1699 – 1783) y Faustina Bordoni (1697 – 1781).¹⁰⁷

Bach pudo haber tenido una extensa reputación, así como una mayor fortuna, pero a pesar de que venía de una familia con afán viajero, él nunca traspasó la frontera hacia viajes más largos, y en general nunca quiso descuidar a su familia, Johann Sebastian dedicó todo su dinero a la educación de sus hijos.¹⁰⁸

Sus contemporáneos lo admiraron y pudo él mismo hacer ejecutar todas sus obras.¹⁰⁹

La necrología que fue redactada por su hijo Carl Philipp Emanuel y su alumno Agrícola, no contiene muchas fechas. Posteriormente Forkel agregó la información transmitida por el mismo Carl Philipp, sin embargo el primero que publicó una nueva biografía basada sobre investigaciones más profundas fue Hermann Bitter (1813 – 1885), superada por otra más sólida de Spitta.¹¹⁰

Desde el punto de vista de la composición, Bach era un hombre con un fuerte sentido religioso,¹¹¹ consideraba como parte de su misión el enderezar la música eclesiástica, incluso casi todas sus partituras están encabezadas con las iniciales S. D. G. (*Soli Deo Gloria*). Nunca disimuló su devoción, la música constituía el medio más poderoso de glorificar a Dios; la música profana venía en segundo lugar y se refería a ella en forma desdeñosa, sin embargo eso no le impedía componerla, aunque para él no era una obra de arte sino un pasatiempo y distracción.¹¹²

Johann Sebastian pensaba que el deber del artista consistía en formar al público y no en dejarse guiar por él.¹¹³

“El público quiere cosas a la altura de su talla, el verdadero artista aspira hacia lo divino...”¹¹⁴

“si no puedes agradar a todos con tu conducta y tus obras, procura, por lo menos, satisfacer a algunos, agradar a varios es malo”.¹¹⁵

Copiando las obras de los demás es como se familiarizó en el arte francés e italiano, tenía la costumbre de apropiarse de ideas ajenas para transformarlas en propias, las trataba con la más amplia libertad, de manera que sólo quedaba de ellas el tema. Se interesó especialmente en Albinoni, Francois Couperin (1668 – 1733), Corelli, Girolamo Frescobaldi (1583 – 1643) y Legrenzi (1626 – 1690), pero sobre todo en Vivaldi, de quien transcribió dieciséis de los conciertos para violín y orquesta a clave, y cuatro a órgano; al mismo tiempo trataba de modernizarlos haciéndolos más interesantes en los bajos, inventando partes intermedias e introduciendo imitaciones que el autor original no había previsto.¹¹⁶

¹⁰⁷ FORKEL, *op. cit.*, pp. 108 – 110, 206; SPITTA, *op. cit.*, p. 108.

¹⁰⁸ FORKEL, *op. cit.*, pp. 35, 110; SCHWEITZER, *op. cit.*, pp. 88, 90; SPITTA, *op. cit.*, pp. 98, 357, 398, 402.

¹⁰⁹ SCHWEITZER, *op. cit.*, p. 135.

¹¹⁰ *Ibid.* p. 89.

¹¹¹ La familia Bach tenía tradiciones religiosas con un gran sentido de protestantismo, fortalecido por una larga actividad al servicio a la iglesia. La educación que tuvo con su hermano mayor, rigurosamente ortodoxa, no quebrantó esa tradición familiar, aunque le fue fácil formar parte de su partido. SCHWEITZER, *op. cit.*, pp. 132, 133.

¹¹² FORKEL, *op. cit.*, p. 139; SCHWEITZER, *op. cit.*, pp. 119, 131, 396; SPITTA, *op. cit.*, pp. 64, 65.

¹¹³ FORKEL, *op. cit.*, p. 140.

¹¹⁴ *Ibid.* p.139.

¹¹⁵ *Idem.*

¹¹⁶ *Ibid.* pp. 69, 138; SCHWEITZER, *op. cit.*, pp. 121, 160.

Bach no dejaba de retocar sus partituras, tiene un incesante perfeccionamiento en ellas, pensaba que finalmente podría convertirlas en obras de arte.¹¹⁷

En las dos generaciones que precedieron a Bach, tanto en Alemania como en Italia y Francia, existió una gran tendencia descriptiva, querían reproducir el canto de los pájaros, la risa, los gemidos, el agua.... Johann Sebastian no fue la excepción a esta tendencia, trataba de captar, antes que todo, la imagen; sus temas están determinados siempre por una asociación de ideas pictóricas, una imagen distinta reclama un tema nuevo. Se vio obligado a buscar los medios para expresarse simple y claramente.¹¹⁸

Existieron diferentes reglas que Bach seguía para sus composiciones:¹¹⁹

- Tanto en las frases como en los periodos se debe de sentir la tendencia a la modulación y el fin al que se proponen llegar.
- A la armonía no se le debe de considerar como un simple acompañamiento de la melodía sino como un medio para aumentar la expresión o la riqueza del lenguaje musical.¹²⁰
- Una melodía única puede desarrollarse con toda libertad, mientras que al tratarse de varias melodías todas deben de saber doblegarse, ninguna debe de dominar a las otras y absorber la atención, deben de brillar alternadamente, Bach considera que la melodía nunca está completa sin el continuo.
- En cuanto al ritmo, con frecuencia los acentos del compás no son los naturales (tiempo fuerte), en sus temas recae sobre un contratiempo.
- En las composiciones a una sola parte, se ocupan todas las notas necesarias para dar cuerpo a fin de no dejar espacios vacíos por donde puedan surgir nuevas partes, esto ya se ocupaba en su época pero para las composiciones a dos o tres partes. Es a ello que debemos las seis sonatas para violonchelo solo y las seis sonatas y partitas para violín solo, donde gracias a los artificios que empleó logró el encadenamiento de las armonías y la facilidad melódica en todas las voces.
- Para hacer una modulación se deben de retener la mayor parte de notas constitutivas de la armonía anterior, pero a cada paso se debe de mezclar con ellas algún otro elemento, no deben de haber saltos o transiciones bruscas.
- El bajo cifrado es el que da a cada peripecia armónica la importancia que corresponde, sirve para atenuar las disonancias. Evitaba hacer pesado el bajo y buscaba una sonoridad clara.¹²¹
- Sobre una nota fundamental, mantenida en el bajo, se pueden hacer pasar los intervalos que pertenecen a una de las tres escalas musicales, es un modo simple de retrasar la conclusión de una frase o periodo.
- Alternancia de movimientos ligeramente diferenciados, rara vez los indicaba dado que en su época todo ejecutante era compositor y se entendía que podía ejecutar las obras ajenas sin necesidad de indicaciones.
- Se permitió octavas y quintas paralelas solo en caso de hacer buen efecto, sonar agradables al oído.
- Dobló notas con sostenidos accidentales sin hacer octavas sucesivas.¹²²
- En cada intervalo debe de sentirse fácilmente si la nota que le sigue debe de subir o bajar.¹²³

¹¹⁷ FORKEL, *op. cit.*, pp. 112, 123, 135.

¹¹⁸ SCHWEITZER, *op. cit.*, pp. 268, 271 - 275.

¹¹⁹ FORKEL, *op. cit.*, p. 73, 54, 72, 74 - 78, 80, 82, 83, 96, 134; SCHWEITZER, *op. cit.*, pp., 333, 334, 337, 338, 351

¹²⁰ *Ibid.* pp. 54, 72, 77.

¹²¹ SCHWEITZER, *op. cit.*, p. 351.

¹²² Las notas elevadas por un sostenido o becuadro accidental están asimiladas al séptimo grado de la escala y se deben de resolver a la nota superior, al duplicarlas nos obligamos a resolver las dos notas y formar una octava sucesiva. FORKEL. *op. cit.*, pp. 74 - 76.

¹²³ *Ibid.* p. 73.

A Bach le atraía cualquier experiencia práctica. Conocía a fondo la estructura y características de todos los instrumentos y reflexionaba sobre su posible perfeccionamiento, intentó construir para el órgano un carrillón de veinticuatro campanas que debían de ser accionadas por el pedal.¹²⁴

Necesitaba un instrumento que fuera dócil y flexible, no lo encontró en Silbermann, así que en 1740 Zacharías Hildebrand (1688 – 1757) le construyó un clave-laúd. Para prolongar el sonido tenía dos filas de cuerdas de tripa y una de cuerdas metálicas afinadas a la octava, apretando la sordina de fieltro contra las cuerdas metálicas obtenía la sonoridad de laúd pero más fuerte; sin la sordina, la de un instrumento de registro más grave; no obstante no se sintió satisfecho y continuó utilizando el clavicordio.¹²⁵

En Cöthen inventó la viola pomposa, construida bajo sus instrucciones por un laudero de Leipzig llamado Johann Christian Hoffmann (1683 – 1750), se trataba de un instrumento entre viola y violonchelo, con cinco cuerdas (do sol, re, la, mi), se caracterizaba por permitir la rápida ejecución de frases que resultaban difíciles para el violonchelo. El hijo de Gerbert atestiguó que se utilizaba en la época en que su padre era discípulo de Bach, 1724 -1727. La última de las seis suites para violonchelo solo está hecha para este instrumento.¹²⁶

Esta búsqueda de instrumentos nos hace darnos cuenta de lo importante que era para Bach el que la melodía tuviera cierta fluidez y continuidad, que todo se encadene en vista del placer estético.¹²⁷

En general, Johann Sebastian compuso con la intención de enseñar y tal vez es por ello que existen pocos instrumentos para los que Bach no escribió. Su música se divide en dos ramas principales: instrumental y vocal; para hacer un catálogo de su obra hay que tomar en cuenta que algunas se perdieron al hacer el inventario, ya que previo a éste, sus dos hijos mayores apartaron partituras y libros para repartírselos; sin embargo se puede mencionar que dentro de la música instrumental se encuentran composiciones para orquesta, música de cámara, conciertos, música para claves, transcripciones y música para órgano; dentro de la música vocal existen obras para voz y clave, música funeral, motetes, corales, obras litúrgicas (voces, coro y orquesta), cantatas de iglesia y cantatas profanas; tampoco hay que olvidar que también tiene obras teóricas como *La Ofrenda Musical* y *El Arte de la Fuga*.¹²⁸

Ahora me enfocaré más en la obra de Bach para cuerdas, específicamente en el violín. Los violinistas germanos cultivaban el juego polifónico en sus instrumentos y la ejecución de dobles cuerdas, muestra de ello es que Bruhns alumno de Buxtehude, tocaba en el violín obras a varias voces y al mismo tiempo se acompañaba con el pedal del órgano. Johann Sebastian conocía a fondo las técnicas de los instrumentos de arco y todos sus recursos, así que le era fácil explotarlos al grado de convertirlos en instrumentos polifónicos independientes, es así como este compositor siguió la tradición alemana y la llevó a un nivel más complejo.¹²⁹

Bach a menudo pensaba en la sonoridad del órgano y la flexibilidad del violín, por esa razón existen muchas obras originales para violín que fueron transcritas a clave.¹³⁰

¹²⁴ SCHWEITZER, *op. cit.*, pp. 122, 123.

¹²⁵ *Idem.*

¹²⁶ FORKEL, *op. cit.*, p. 193; SCHWEITZER, *op. cit.*, pp. 122, 123, 160; SPITTA, *op. cit.*, p. 381.

¹²⁷ FORKEL, *op. cit.*, p. 74; SCHWEITZER, *op. cit.*, p. 125.

¹²⁸ FORKEL, *op. cit.*, pp. 88, 90, 119, 128, 142 – 160; SCHWEITZER, *op. cit.*, pp. 125, 127; SPITTA, *op. cit.*, p. 369.

¹²⁹ SCHWEITZER, *op. cit.*, pp. 157, 158.

¹³⁰ *Ibid.* p. 160.

Sus conciertos para violín son en realidad piezas para pequeña orquesta, con uno o dos violines tratados como instrumentos solistas. Dos conciertos para violín y uno para dos violines fueron heredados a Wilhelm Fiedemann pero se extraviaron, fueron recuperados gracias a las transcripciones a clave, solo uno de los conciertos para clave no tiene su origen en un concierto para violín.¹³¹

Sus Partitas para violín sólo son en realidad tres sonatas y tres partitas (la menor, si menor, Do Mayor, re menor, mi menor, sol menor), compuestas en Cöthen hacia 1720; a parecer de Schweitzer, algunas de estas sonatas fueron producto de la pena que le causó la muerte de su primera esposa, María Bárbara. El manuscrito no se sabe si es original de Bach o de su segunda esposa Ana Magdalena ya que a menudo ella copiaba sus obras y, como ya se había mencionado, su caligrafía se parecía mucho. La primera vez que aparecieron publicadas fue en 1802 por Nicolaus Simrock, de Bonn (1751 – 1832); en 1854 Robert Schumann (1810 – 1956) dirigió una nueva edición en Breitkopf, agregándoles un acompañamiento para piano.¹³²

Bach hizo numerosas transcripciones de éstas sonatas: la fuga de la primera sonata, de sol menor a re menor para el órgano; la segunda sonata fue en su totalidad transcrita para clave; la fuga de la tercera sonata existía ya como fuga para órgano; el preludio de la tercera partita le sirvió con introducción para la cantata *Wir danken dir Gott*.¹³³

Schweitzer opina respecto a las composiciones para violín de Bach:

“Los acordes en el violín no producen buena impresión aunque la ejecución sea perfecta. Lo que ocurre es que la polifonía individual no es propia de los instrumentos de arco.”¹³⁴

¹³¹ SCHWEITZER, *op. cit.*, pp. 160 – 163.

¹³² *Ibid.* pp. 158, 161.

¹³³ *Idem.*

¹³⁴ *Idem.*

d) Análisis estructural de la sonata para violín solo BWV 1001 de Johann Sebastian Bach

La sonata en sol menor (BWV 1001) de Johann Sebastian Bach fue compuesta en 1720 durante su etapa de Cöthen, pertenece a una colección de piezas para violín solo, alternándose en ella sonatas y *partitas*, la importancia de estas piezas se debe a la polifonía que alcanza en un instrumento de función melódica. La sonata en sol menor contiene los siguientes movimientos: adagio, fuga, siciliana y presto.¹³⁵

i) Adagio

Este movimiento se encuentra escrito en compás de 4/4, se trata de una composición monódica que cuenta sólo con unos cuantos bajos, y tiene un gran número de apoyaturas expresivas, las cuales se pueden apreciar en el *Anexo 2*.

En cuanto a forma consta de dos secciones:

SECCIÓN A												SECCIÓN A ¹									
Frase 1				Frase 2				Frase 3				Frase 4				Frase 5				Ext. Cadencial	
gm				dm				gm	cm	E \flat	bbm	cm	gm	cm				gm	cm	gm	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22

Este primer movimiento termina con una cadencia autentica:



La armonía de éste movimiento se encuentra en el *Anexo2*.

¹³⁵FORKEL, *op. cit.*, p. 143; SCHRÖDER, Jaap, *Bach's solo violin Works a performers guide*, p. 53.

ii) Fuga

El término fuga proviene del francés *fugue* que significa huida. Hasta el final del siglo XVII, se le calificó indistintamente como fuga al canon y todas las obras con escritura similar.¹³⁶

Se trata de una composición polifónica basada en la imitación. Se inicia con un tema principal llamado sujeto; también existen uno o varios temas secundarios llamados contrasujetos, por ser presentados en contrapunto con respecto al sujeto.¹³⁷

Además existe la respuesta, la cual es la imitación del sujeto, cuando la imitación se hace a la quinta, a la octava o al unísono como una copia exacta, se dice que se trata de una *fuga real*; cuando la respuesta no es la copia exacta y hay pequeños cambios conocidos como mutaciones, se le llama *fuga tonal*.¹³⁸

En su estructura hay una sección con el nombre de divertimento, se refiere a las transiciones generalmente modulatorias o fragmentos rítmicos que se sitúan al final de la exposición, desarrollo o reexposición, el material se toma del sujeto o contrasujeto.¹³⁹

Hacia el final de la fuga, generalmente se encuentra el *stretto*, una especie de *da capo* en el que los motivos se traslapan o solamente se tocan fragmentos pequeños y hasta se sobreponen las diferentes voces. Frecuentemente se localiza en la reexposición.¹⁴⁰

El *pedal* se aprecia en los últimos compases de la fuga y destaca la presencia del primer grado y quinto, lo cual permite recordar la tonalidad.¹⁴¹

La fuga de la Sonata BWV 1001, es una partitura tipo fuga real, sus repeticiones son exactas, en la tonalidad de gm.

EXPOSICIÓN

El sujeto de esta fuga comienza en la dominante, en éste caso la respuesta es la que se encuentra en la tónica:

- Sujeto
- Contrasujeto
- Respuesta

¹³⁶ CANDÉ, Roland de, *Nuevo diccionario de la música*, p. 116; SCHOLES, Percy, *diccionario Oxford de la música*, tomo I, p. 539

¹³⁷ CANDÉ, *op. cit.*, pp. 116, 117.

¹³⁸ *Ibid.* pp. 117, 118; SCHOLES, *op. cit.*, p. 539.

¹³⁹ CANDÉ, *op. cit.*, pp. 117, 118

¹⁴⁰ *Idem.*

¹⁴¹ *Idem.*

Durante el divertimento se pueden encontrar los siguientes motivos del sujeto y contrasujeto:

musical notation showing four motifs:

- motivo 1 sujeto
- motivo 2 contrasujeto
- motivo 3 contrasujeto
- motivo 4 contrasujeto

El *motivo 5* surge en la respuesta, como una variación rítmica del *motivo 1*:

musical notation for **motivo 5**, showing a rhythmic variation of *motivo 1*.

Tomando en cuenta esos motivos, el divertimento se conforma de la siguiente manera:

musical notation for the **Divertimento**, showing the subject and counter-subject with motifs M1 through M5.

DESARROLLO

Dentro de esta sección se desarrollan los motivos ya señalados, además de exponer en diferentes ocasiones tanto al sujeto como sus respuestas; los primeros dos compases del desarrollo son similares a los dos primeros de la exposición pero a la octava alta:

musical notation for the development section, showing motifs M2 and M4.

M 2

M 4

M 4

M 5 (Por aumentación)

M 4

M 2

M 4

M 5 (modificado)

M 5 modificado

M 4

M 4

M 4

M 2

M 5 (por aumentación)

M 2 (modificado)

M 5 (por aumentación)

Dentro de esta misma sección, desarrollo, también se encuentra un pedal y un segundo divertimiento:

PEDAL

M 2

M 3

M 2 (modificado)

M 3

REEXPOSICIÓN

En ésta sección se encuentran *strettos*, además de la presentación de sujeto, respuesta y contrasujeto:

The musical score for the REEXPOSICIÓN section consists of four staves. The first staff shows a melodic line with blue and green notes. The second staff continues the melody, with a section of red notes labeled 'Stretto'. The third staff features a more complex texture with multiple voices, including a section of red notes labeled 'Stretto' and markings 'M 3' and 'M 4'. The fourth staff shows a melodic line with blue notes and a marking 'M 2'.

El divertimiento de ésta sección se compone de la siguiente manera:

The musical score for the divertissement section consists of five staves. The first staff shows a melodic line with blue notes and markings 'M 3 (extendido)'. The second staff continues the melody with markings 'Respuesta (disminución)'. The third staff features a more complex texture with multiple voices and markings 'M 5 (Modificado)', 'M 4', and 'Respuesta'. The fourth staff shows a melodic line with blue notes and markings 'Respuesta (modificado)', 'M 4', and 'M 3'. The fifth staff continues the melody with markings 'Respuesta (modificado)' and 'Respuesta'.

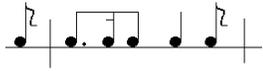
CODA

Dentro de esta última sección se presenta el sujeto con sus respuestas en *strettos*, además de un último divertimento que al final presenta un pedal figurado.

The musical score for the CODA section consists of several staves. At the top right, there is a short melodic fragment. Below it, a long staff contains a complex melodic line with various rhythmic values and accidentals. This is followed by two staves of music, each with a bracketed section labeled "Respuesta (disminución)". The third staff is part of a section labeled "DIVERTIMENTO" on the left, which contains two staves of music. The final staff of the divertimento is enclosed in a box and labeled "Pedal Figurado", showing a dense, rhythmic accompaniment. The score concludes with a few final notes and a trill.

iii) Siciliana

Es muy probable que la *Siciliana* tenga su origen en las danzas populares de Sicilia, se encuentran escritas en compás de 6/8 o 12/8 y constan de un tiempo moderado pero fluido. Fueron utilizadas con frecuencia en la ópera y la música instrumental del siglo XVIII, los compositores italianos e italianizantes la adoptaron en los movimientos lentos de sus piezas. Contiene un carácter de dulzura melancólica, empleo habitual del modo menor, y una débil acentuación del ritmo característico¹⁴²:



En el caso de la siciliana de esta sonata, BWV 1001, el compás es de 12/8 y su tonalidad es la de *Bb*, el ritmo característico de esta danza se encuentra a lo largo de la pieza, en muchas ocasiones con adornos como se observa en los siguientes fragmentos:

Bb

I

1

ap NP

Bb cm

I V=VI

2

NP

Bb

I

4

ap NP

Bb gm

V V7

5

ap ap NP

gm

I II

5

ap NP ap

gm

IV VII

7

NP

gm

I

9

ap NP

cm

II V7

9

ap B ap NP

cm

I

10

ap ap NP

¹⁴² CANDÉ, *Op. Cit.*, p. 247

cm F

V V7

10

ap ap NP

F Eb

I V7

11

ap ap NP

Eb Bb

I VII7

11

ap ap NP

Bb

II V7

13

ap NP

Bb Eb

I V7

13

ap

Bb

V II7

15

ap ap NP

Bb cm

V V7

15

B ap NP

cm Bb

I V7

16

B ap NP

Bb

IV I

17

ap B esc.

F

V7

17

B NP NP

Bb

V7

18

ap NP NP

Bb

I

19

ap NP

Bb

V V7

19

ap ap NP

En lo que se refiere a la forma, la estructura de esta siciliana se encuentra de la siguiente manera:

SECCIÓN A								Ext.	SECCIÓN A ¹										Ext.	
Frase 1			Frase 2			Cadencial		Frase 3			Frase 4			Frase 5				Cadencial		
Bb		cm	Bb		gm			cm	F	Eb	Bb		Eb	Bb	cm	Bb	cm	Bb		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	

La pieza concluye con una cadencia autentica en la tonalidad de Bb:



Se puede consultar el *Anexo 3* para visualizar la armonía de éste movimiento.

iv) *Presto*

La *giga* es una antigua danza folklórica para uno o dos bailarines; es originaria de Escocia y se extendió y modificó por Irlanda e Inglaterra durante los siglos XVI y XVII. Se encuentra en compás de 6/8 o 9/8, es un movimiento muy vivo, siempre en tresillo o valores con puntillo. Formada por dos secciones con repeticiones, suele ser el último movimiento de la suite.¹⁴³

En Alemania, con Bach y Haendel, la *Giga* se fue transformando en *Presto*¹⁴⁴, Bach utilizó en pocas ocasiones esta indicación,¹⁴⁵ el cuarto movimiento del BWV 1001 encaja perfectamente en esta descripción, se trata de una composición en dos secciones con repeticiones, en la tonalidad de gm, en compás de 3/8 pero con una división de compás de 6/8, sugerida en el facsímil de Bach:



Partita 1 de Bach en sol menor, BWV 1001
Presto¹⁴⁶

Las secciones del Presto se encuentran de la siguiente manera:

SECCIÓN A																										
Frase 1				Frase 2				Frase 3				Frase 4				Interpolación	Frase 5				Frase 6				Ext. cadencial	
gm				F	Eb	Bb				gm	dm				F	dm				D						
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27

SECCIÓN A ¹																										
Interpolación	Frase 7				Frase 8				Frase 9				Interpolación	Frase 10				Frase 11								
D	gm		cm		Bb	Eb	Ab	cm				Bb				Bb	gm									
28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50				

interpolación	Frase 12				Frase 13				Frase 14				Extensión cadencial				
gm				cm	F	Bb	Eb	gm				Bb	F	gm		cm	gm
51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68

¹⁴³ CANDÉ. *Op. cit.*, p. 122; SCHOLES, Percy, *Diccionario Oxford de la Música, tomo I*, p. 578.

¹⁴⁴ TALAMON, *op. cit.*, p. 13.

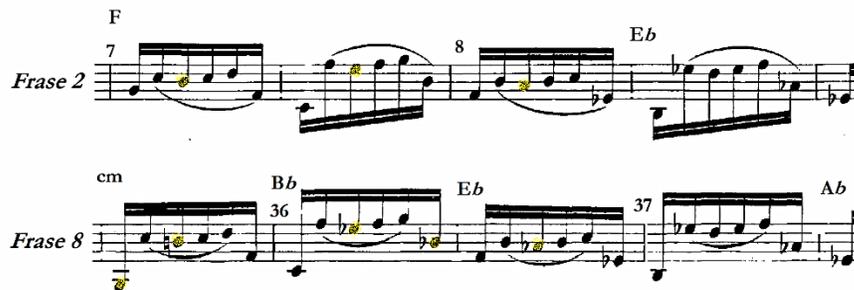
¹⁴⁵ SCHRÖDER, *op. cit.*, p. 73.

¹⁴⁶ Imagen tomada del libro *Johann Sebastian Bach, Sonaten und partiten für violin allein*.

Los dos primeros compases de la *Sección A* se repiten de una forma no exacta, por movimiento contrario a la cuarta inferior, en los compases 28 y 29 de la *Sección B*:



El motivo que se encuentra a la mitad de la *Frase 2* (compás 7 y 8), lo volvemos a encontrar en la *Frase 8* (compás 35, 36 y 37) pero cambiando la línea melódica por medio de algunas alteraciones:



La “*Sección A*” termina con una cadencia autentica en tonalidad de D:



La “*Sección B*” concluye también con una cadencia autentica pero en la tonalidad de gm:



En el *Anexo 4* se puede consultar la armonía de dicho movimiento.

e) Recomendaciones interpretativas para la sonata BWV 1001

Para interpretar la Sonata BWV 1001 para violín solo de Johann Sebastian Bach, hay que entender que la interpretación actual no puede ser la del siglo XVIII, esto es debido a que el violín moderno no es físicamente el mismo que el de aquella época. Schweitzer dice que a Bach se le debe de interpretar sin apartarse del estilo de la música antigua pero mostrar las ideas y efectos de carácter moderno que su música incluye, se tiene que conciliar al estilo antiguo con los efectos modernos:

“El carácter de la obra será alterado necesariamente de acuerdo con el espíritu y los propósitos que guíen al que intenta interpretarla”...¹⁴⁷

“Una cosa es necesaria, indispensable: emocionar las almas sensibles y nobles”¹⁴⁸

He decidido adoptar como propias estas declaraciones.

Schweitzer mencionan las siguientes consideraciones para la interpretación de las obras de J. S. Bach:

- Bach sorprendía a sus contemporáneos por la rapidez en la ejecución de sus obras, así que es un error suponer que sus piezas exigen la lentitud clásica que se creyó por mucho tiempo.¹⁴⁹
- El ritmo que Bach adopta en el primer compás de una pieza generalmente se continúa sin cambio alguno, sin embargo, ya que la rigidez no conviene a la música de Bach, se debe de respetar la medida pero tener la elasticidad casi de un *rubato*.¹⁵⁰
- En las figuras rítmicas  la semicorchea debe de mantener toda su importancia y tiene que ser destacada ligeramente de la precedente para conectarse con la siguiente, con el carácter de apoyatura.¹⁵¹
- Para  y sus variantes la ejecución debe de ser con gracia, se tienen que apoyar las semicorcheas y separarlas de las precedentes como por medio de un suspiro, como si lo escrito en realidad fuera: .¹⁵²
- El *rallentando* se debe de hacer antes de la cadencia y no sobre ella, ésta no debilitará los acordes, se interpreta con solidez. Las entradas importantes, peripecias de interés o soluciones armónicas se señalan por medio de pequeños *ritenutos* con el fin de prevenir al oyente.¹⁵³

¹⁴⁷ SCHWEITZER, *Op cit.*, p. 356

¹⁴⁸ Frase oída a François-Auguste *Gevaert* (1828 –1908), uno de los más antiguos propulsores de Bach, citada por SCHWEITZER.

Idem.

¹⁴⁹ *Ibid.* p. 331

¹⁵⁰ *Ibid.* p. 332

¹⁵¹ *Idem.*

¹⁵² *Idem.*

¹⁵³ *Ibid.* p. 333

- Cuando aparecen dos notas ligadas la segunda se ejecuta con liviandad, retenida sólo por la mitad de su valor y acompañada por un pequeño acento.¹⁵⁴
- En cuanto a los matices, es necesario señalar con nitidez en dónde termina el primer nivel sonoro y en dónde comienza el segundo, hay que evitar *crescendo* y *diminuendo* ya que éstos son clásicos y pueden quebrar el tema, es necesario pasar de forma directa al *forte* o *piano*. Se debe de comenzar y terminar siempre con una buena sonoridad, para Bach no eran admisibles los efectos de pianísimo al principio o en el final de una composición.¹⁵⁵

Además, de tomar en cuenta estas consideraciones, el primer movimiento, *adagio*, debe de ser lento pero no pesado, con fluidez en su línea melódica, este movimiento es conveniente para la elasticidad de la que hablé anteriormente. Debe de haber una sonoridad decidida pero no brillante. La producción de acordes no son el resultado de un acto violento; siguiendo las recomendaciones de Jaap Schröder (1925 – ?), en los acordes de octava, la voz grave dura ligeramente menos que la aguda,¹⁵⁶ esto se aplica a cualquier otro acorde, la voz principal debe de sobresalir en duración al resto.

La fuga es de un carácter decidido, aquí lo importante es resaltar al sujeto y sus respuestas, para ello es necesaria la buena producción de los acordes que aparecen durante el movimiento, estos acordes tienen diferentes formas de ser abordados, pueden ser tomados de dos en dos cuerdas, arpegiados, o con ataque directo, lo importante es que exista un sonido lleno. Tanto el sujeto como sus respuestas no se deben sentir como un *legato* ya que esto le quita vigor y fluidez a la fuga. Hay que tomar en cuenta que Bach pensaba en la sonoridad del órgano y la flexibilidad del violín, así que cuando se abordan los divertimentos no hay que perder esa idea, las notas graves se deben de apoyar a fin de hacer sentir la profundidad de un pedal en la melodía, el tener una sola voz cantando no debe de restar carácter a la pieza.

La *siciliana* es una danza, pero su *tempo* está algo alejado de ese carácter y se adopta uno moderado. Es un movimiento que no requiere de agresividad en la toma de acordes ya que de lo contrario afectaría a la línea melódica, la cual debe sonar dulce y melancólica.

El *presto* es un movimiento enérgico, brillante y lleno de dinamismo, eso no significa que su velocidad sea excesiva; para dominar la velocidad en el trayecto de este movimiento, se necesita una articulación adecuada y arcos pequeños. Dado que es un movimiento que no tiene variedad rítmica, es importante encontrar dentro del fraseo los puntos de descanso para poder tomar así un respiro y dar coherencia al discurso del mismo.

En general, para la interpretación de esta obra, es importante mencionar que se pueden hacer pequeños *ritenutos*, pero sin alterar de forma evidente el pulso, la sonoridad nunca debe de ser débil y los acordes deben de ser sonoros.

¹⁵⁴ *Ibid.* p. 335

¹⁵⁵ *Idem.*

¹⁵⁶ SCHRÖDER, *op. Cit.*, p. 56.

II. Sonata 4 para violín y piano, en mi menor, KV 304, de Wolfgang Amadeus Mozart

a) Austria en el ocaso del siglo XVIII

Ésta fue una época llena de levantamientos que comenzaron en Francia pero se llevaron a cabo por toda Europa.¹⁵⁷

Alemania se tardó en surgir como estado nacional y siguió tolerando un gran número de principados autónomos e independientes como Prusia, Sajonia y Baviera. El absolutismo siguió siendo su sistema de gobierno, aun así muchos príncipes redujeron los lujos de sus cortes e instituyeron algunas reformas legales, a la clase media se le proporcionó mayor injerencia en los asuntos públicos, ya fuera política, economía o cultural.¹⁵⁸

Las ideas de tolerancia y amor fraternal, la creencia en la dignidad, entre otros conceptos de la Ilustración, fueron las bases para que durante ésta época se desarrollaran otro tipo de organizaciones como la masonería, quienes eran muy ilustrados, en ella participaron muchas figuras de la vida política, de la filosofía y las artes, entre ellos se puede mencionar a Johann Wolfgang von Goethe (1749 – 1832), Gotthold Ephraim Lessing (1729 – 1781), Federico el Grande y Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791).¹⁵⁹

En medio de estos acontecimientos surge el clasicismo musical. El término clásico se relaciona con las civilizaciones de la antigüedad, Grecia o Roma, en la arquitectura y pintura se produjo un retorno a esos estilos durante finales del siglo XVIII y principios del XIX, a este retorno se le dio el nombre de neoclásico. En la música no se aplicó el mismo término, se le denominó simplemente como clásico, el cual quedó completamente establecido con las obras maduras de Franz Joseph Haydn (1732 – 1809) y Mozart, éste periodo musical no tiene que ver con la reconstrucción de la música de la antigüedad.¹⁶⁰

El gusto por lo cómico aumentó en la segunda mitad del siglo XVIII, fue así que surgió el estilo clásico, ya que en cuanto a tempo y ritmo se asemejaba a las piezas con el carácter antes mencionado, su fraseo era el de la danza y sus grandes estructuras son frases dramatizadas.¹⁶¹

Viena se convirtió en la capital musical de toda Europa. Salzburgo era más pequeña, pero a pesar de ello aún era una de las Cortes más brillantes y de gran producción musical.¹⁶²

...Sin ser Viena, Salzburgo no dejaba de ser, según la feliz expresión de Alfred Einstein, “una verdadera colmena musical”...¹⁶³

¹⁵⁷ PAULY, Reinhard, *La música en el periodo clásico*, p. 80.

¹⁵⁸ *Ibid.* pp. 81, 88.

¹⁵⁹ *Ibid.* p. 86; VIEUILLE, *op. cit.*, p. 142.

¹⁶⁰ PAULY, *op. cit.*, pp. 13, 14.

¹⁶¹ ROSEN, *op. cit.*, pp. 110, 111.

¹⁶² PAULY, *op. cit.*, p. 17; VIEUILLE, *op. cit.*, p. 27.

¹⁶³ VIEUILLE, *op. cit.*, p. 27.

La iglesia conservó de manera ininterrumpida su vida musical. En las cortes austriacas, la música religiosa seguía teniendo un papel importante; tanto en Austria como en Alemania del Sur, además de música sacra, incluían música profana, de cámara y sinfónica entre las colecciones de sus bibliotecas.¹⁶⁴

En 1750, un príncipe podía mantener un teatro con una orquesta de ocho a diez instrumentos de cuerda y seis instrumentos de viento, podía hacer uso de la banda militar de su ejército para completar la orquesta, añadía un coro y al organista de su capilla, podían llegar a emplear cantantes italianos para los papeles principales. En las residencias más pequeñas era común que el músico tuviera otro tipo de trabajo durante el día, el de servidumbre.¹⁶⁵

El ciudadano de buena posición se fue convirtiendo en mecenas, la diferencia entre éste y el patronazgo cortesano, es que la corte proporcionaba un trabajo regular y continuo, mientras que el mecenazgo ciudadano sólo empleaba a los músicos de manera circunstancial, los aficionados aristócratas y de la clase media llevaron a sus hogares la actividad musical, *Hausmusik*.¹⁶⁶

Existían contratos, en ellos se especificaban los deberes y recompensas, así como las condiciones bajo las que se podía poner fin a dicho contrato, normalmente se redactaba pensando en un compromiso a largo plazo. A beneficio del músico, se contemplaba una cantidad específica de dinero, alojamiento y cantidades específicas de leña, vino y sal, un lugar en la mesa principal a la hora de la comida y uniformes para distintas ocasiones. La forma del noble de demostrar su agrado por el trabajo del músico, no consistía en dinero sino que se limitaba a los elogios, regalar cosas como trajes de gala, algún reloj de oro, hebillas de zapatos, etc.¹⁶⁷

Surgió una nueva alternativa, el concierto público, el cual se convirtió en el principal sostén de la música, se admitía al público por medio de paga, esto fue importante para el músico ya que su obra se dio a conocer a un auditorio más amplio; el público no toleraba escuchar las mismas piezas varias veces, con frecuencia asistían a los conciertos con el fin de escuchar lo nuevo, lo último.¹⁶⁸

...Los virtuosos viajeros aparecían en tal cantidad a fines del siglo XVIII que a menudo ejecutaban ante salas casi vacías...¹⁶⁹

...variedad de serenatas que tenían lugar durante los meses de verano en las plazas principales de la ciudad y en forma privada en los patios cerrados de muchas casas...¹⁷⁰

El concierto público como lo conocemos ahora, con piezas de más de cincuenta años de haberse compuesto, se empezó a practicar hasta ya avanzado el siglo XIX.¹⁷¹

¹⁶⁴ PAULY, *op. cit.*, p. 95; SUAREZ, *op. cit.*, p. 221.

¹⁶⁵ DOWNS, Philip, *La música clásica*, pág. pp. 28, 29.

¹⁶⁶ *Ibid.* pp. 28, 39, 131; PAULY, *op. cit.*, pp. 88, 89, 93.

¹⁶⁷ DOWNS, *op. cit.*, pp. 29, 30; RÉMY, *Op. cit.*, p. 21.

¹⁶⁸ DOWNS, *op. cit.*, pp. 28, 34, 36; PAULY, *op. cit.*, pp. 17, 89, 96; ROSEN, *op. cit.*, p. 83.

¹⁶⁹ PAULY, *op. cit.*, p. 96. Es probable que la gente no haya estado acostumbrada a asistir a los conciertos y menos aún si se tenía que hacer alguna clase de pago.

¹⁷⁰ *Idem*

¹⁷¹ *Ibid.* p. 19.

La ópera fue el camino más seguro para alcanzar la fama y fortuna, los ideales humanitarios se reflejaron cada vez más en éste arte de finales del siglo XVIII y principios del XIX, la idea de igualdad se evidenció en ella.¹⁷²

...óperas de la época, en las que un aristócrata podía dejar a un lado prejuicios de clase y casarse con una persona común...¹⁷³

El compositor fue adquiriendo reconocimiento cada vez mayor, se le empezó a considerar como un artista y no como simple miembro de la servidumbre, su independencia completa se logró hasta el siglo XIX, esto significó que ya no había un consumidor inmediato de sus obras, tenían que depender del gusto del aficionado por adquirirlas, ya fuera para su aprendizaje, reuniones o entretenimiento personal.¹⁷⁴

La publicación de la música comenzó a tener una gran importancia económica para el compositor, el cual podía ofrecer su obra a varios editores una vez hecha la primera publicación. Los principales centros de impresión musical fueron Amsterdam, Londres y París; las editoras de Italia, Alemania (Breitkopf) y Austria, vendían música en copias manuscritas, fue hasta 1770 que se generalizó la imprenta. En Inglaterra y Francia se aprobaron leyes para la protección de los derechos de autor antes de que comenzara el siglo XIX, en Alemania se adoptó hasta 1856.¹⁷⁵

También se hicieron publicaciones sobre la naturaleza musical de ésta época y su interpretación: el Padre Giovanni Battista Martini (1706 – 1784) escribió tres volúmenes titulados *Storia della Musica*, el abogado Sir John Hawkins (1719 – 1789) publicó cinco volúmenes de nombre *A General History of the Science and Practice of Music*, el doctor Charles Burney (1726 – 1814) publicó *A General History of Music*, Jean-Benjamin de la Borde (1734 – 1794) escribió *Essai sur la musique ancienne et moderne*.¹⁷⁶

Mediante estos escritos y publicaciones, podemos saber que la música sacra se volvió de un tempo más lento; el dramatismo se volvió una característica importante; las disonancias se tenían que resolver en consonancias y con frecuencias servían para introducir un ritmo nuevo y más rápido; en cuanto a la ornamentación, los principales adornos que se conservaron del barroco fueron el trino y el grupeto, los demás se ocuparon poco o incluso llegaron a desaparecer dentro de la partitura.¹⁷⁷

Los compositores tomaron elementos del folklore austriaco, húngaro y checo, entre otros, para sus melodías, especialmente Haydn y Mozart.¹⁷⁸

El piano sufrió transformaciones para perfeccionarlo, adoptó el nombre de pianoforte o fortepiano, el sonido era más pequeño que nuestro piano actual, sin embargo, su sonoridad más

¹⁷² PAULY, *op. cit.*, pp. 85, 86; SUAREZ, *op. cit.*, p. 225.

¹⁷³ PAULY, *op. cit.*, p. 86.

¹⁷⁴ DOWNS, *op. cit.*, p. 27; PAULY, *op. cit.*, p. 92.

¹⁷⁵ DOWNS, *op. cit.*, pp. 28, 31, 33, 135; PAULY, *op. cit.*, pp. 97-99.

¹⁷⁶ DOWNS, *op. cit.*, p. 136.

¹⁷⁷ PAULY, *op. cit.*, p. 18; ROSEN, *op. cit.*, pp. 76, 82, 83, 117, 125; SUAREZ, *op. cit.*, p. 213.

¹⁷⁸ NEWMAN, *The Sonata in the Classic Era*, p. 125.

intensa que la del clave y clavicordio. La importancia de este instrumento fue creciendo y por ello disminuyó el predominio del violín, a lo largo del clasicismo se tuvo que buscar el equilibrio y la dialéctica entre los instrumentos participantes en una pieza.¹⁷⁹

En lo referente a la orquesta, Francia adoptó la división de las cuerdas en cuatro secciones: violines primeros, violines segundos, violas y violonchelos los cuales podían ser reforzados por contrabajos; ésta división sirvió para la consolidación de la orquesta clásica, especialmente definida por la Escuela de Mannheim, de la cual hablaré en el siguiente tema; Beethoven añadió el piccolo y contrafagot y trombones.¹⁸⁰

En cuanto a las formas musicales, desaparecieron la suite, el coral, preludeo, *concerto grosso*, fantasía, cantata, tocata, la fuga aparecía esporádicamente; sobrevivió la variación, obertura, ópera, etc.¹⁸¹

Las formas típicas del clasicismo fueron: la sonata clásica, creada estructuralmente por Carl Philip Emanuel Bach; la sinfonía creada por Johann Stamitz (1717 – 1757), adapta la sonata a una orquesta; y el concierto para solista, escrito sobre el mismo plan de la sonata, se empezaba a experimentar con el virtuosismo solístico, cada movimiento podía tener su propia *cadenza*, la cual era improvisada pero después fue escrita y limitó su participación al primer movimiento.¹⁸²

Algunos de los compositores importantes del clásico son: Carl Philipp Emanuel Bach, el Bach de Londres, quien contribuyó al nacimiento y desarrollo de la sonata clásica; Johann Christian Bach, el Bach milanés o el Bach londinense, quien a diferencia de su gran familia dedicada a la música, con gusto por la música instrumental y sacra, tuvo inclinación hacia la ópera; Wilhelm Friedemann Bach; Willibald Ritter von Gluck (1714 – 1787), importante por sus aportaciones a la ópera; Johan Stamitz, fundador de la orquesta de Mannheim ; además de los clásicos vieneses: Franz Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart y Ludwig van Beethoven.¹⁸³

¹⁷⁹ SUAREZ, *op. cit.*, pp. 219, 220.

¹⁸⁰ *Ibid.* pp. 215, 216

¹⁸¹ NEWMAN, *op. cit.*, p. 23.

¹⁸² *Idem.* ; SUAREZ, *op. cit.*, pp. 215, 224.

¹⁸³ NEWMAN, *op. cit.*, p. 23

b) La orquesta de la corte de Mannheim

Para poder hablar más adelante sobre la sonata para violín y piano KV 304 de Wolfgang Amadeus Mozart, es importante conocer a la orquesta de la corte de Mannheim, ya que Mozart se vio influenciado por ella, y no sólo él sino la vida musical de la época.

La orquesta de Mannheim fue el mayor acontecimiento del siglo XVIII en Austria, fue fundada por el violinista Johann Stamitz en la corte del príncipe elector Carlos-Teodoro (1724 - 1799). Los músicos de esta orquesta consideraban que la música que sólo cumplía con una función placentera, podía aturdir y aburrir, así que era necesario resaltar el pensamiento y sentimientos, la melodía debía ser adecuada al oído, las conductas y hábitos sociales; no era suficiente la belleza de la melodía italiana, ni la galantería francesa.¹⁸⁴

Para comprender mejor el pensamiento del siglo XVIII en Austria, con relación a la música, considero importante conocer el pensamiento de Carl Philipp Emanuel Bach, respecto a su padre ya la música de aquella época:

Aquel respetable compositor a quien nadie ha podido igualar en ciencia e invención, creía, no obstante, que necesitaba reunir en sus manos toda la armonía que pudiesen abarcar y por ello sacrificaban a su sistema la melodía y su expresión.¹⁸⁵

A la melodía del barroco tardío practicado por J. S. Bach, Händel y otros, se le denominaba estilo severo u observado, es decir, polifonía contrapuntística y se consideraba como conocimiento académico, útil para el cimiento de la práctica de la armónica. Por lo tanto algunos hijos del mismo Bach, reconocían a su padre como un gran músico teórico, pero carente de trazas galantes,¹⁸⁶ por otra parte algunos músicos especulaban que el contrapunto se asemejaba a cuando varias personas hablan al mismo tiempo y por lo tanto no se entiende, por lo cual buscaron que la melodía fuera presentada sola, con un acompañamiento que no la opaque, más simple, como sucede con el llamado bajo de Alberti, que consiste en un acorde quebrado o arpegiado en el orden de: grave-agudo-medio-agudo.¹⁸⁷ Como apreciamos en el Divertimento N° 1, K-136 y en la famosa partitura *Eine kleine nachtmusik*,

La orquesta barroca estaba conformada exclusivamente por la familia de las cuerdas: violines primeros y segundos, violas, violoncellos y el *violone* o bajo, los cuales se podían reforzar con *violas da gamba, d'amore*, laúdes y no podía faltar el clavecín; sin embargo, en algunas partituras como el Brandenburgo N°1, la Suite Orquestal N°3 y las Pasiones de San Mateo o San Juan entre otras, se llegó a incluir flautas de pico o barrocas, metales (trompetas y trombones) y timbales.¹⁸⁸

La dotación orquestal del clasicismo se definió en la orquesta de Mannheim, desapareció el bajo continuo y con ello el clavecín, se le añadieron instrumentos de viento con el esquema siguiente:¹⁸⁹

- Cuerdas: 12 a 16 violines, 4 violas, 4 violonchelos, 2 contrabajos
- Maderas: 2 flautas, 2 oboes, 2 fagotes, 2 clarinetes

¹⁸⁴ CROCKER, Richard, *A history of musical style*, pp. 360, 363.

¹⁸⁵ ADAMOLI, Giovanni, *La grande música*, p.11.

¹⁸⁶ *Ibid.* p.10.

¹⁸⁷ ROSEN, *op. cit.*, pp. 75, 83.

¹⁸⁸ ADAMOLI, *op. cit.*, pp. 30-32.

¹⁸⁹ PAULY, *op. cit.*, pp. 143, 161; SUAREZ, *op. cit.*, p. 215.

- Metales: 2 trompetas, 2 ó 4 trompas (cornos, los cuales podían suplirse por un trombón).

Existieron otras agrupaciones orquestales como la denominada orquesta napolitana, que consistía en el quinteto de cuerdas más dos oboes y dos trompas. Se añaden los fagotes, clarinetes y flautas a 2, también trombones obligados con Franz Joseph Haydn.¹⁹⁰

En cuanto a la música de cámara, también desapareció el bajo continuo y con él sus combinaciones. Aumentó la importancia de la escritura para instrumento de teclado (fortepiano o pianoforte), surgió el dúo clásico, generalmente conformado por violín y piano; el trío, que puede ser de cuerdas (violín, viola, violonchelo) o introducir el piano (violín, violonchelo y piano); cuarteto, de cuerdas (dos violines, viola, violonchelo) o con piano (en ese caso se emplea un solo violín); quintetos de cuerdas y de maderas, con o sin piano.¹⁹¹

Respecto a la interpretación musical destaca el empleo uniforme del arco y su exactitud en la dirección orquestal, uso de trémolos, *vibrato* expresivo en las cuerdas; sin embargo, sin embargo, lo que más impresionó fue el uso del matiz: desarrollo del *crescendo* y *diminuendo*, exageración de los pasajes *p* y *f*, también el *fp* en espacios reducidos, Christian Friedrich Schubart decía al respecto:¹⁹²

“Ninguna orquesta en el mundo se puede comparar con la de Mannheim en cuanto a interpretación. Su *forte* es un trueno, su *crescendo* una catarata, su *diminuendo* un río cristalino, murmurando, y su *piano* un soplo primaveral”. (‘Sentimientos musicales’)¹⁹³

Mannheim además tuvo otras aportaciones como el contraste de temas suaves con temas explosivos, uso de trémolos, motivos sincopados y pausas repentinas.¹⁹⁴

Los compositores de la vieja escuela se negaban a aceptar los cambios y los veían con malos ojos, como Leopold Mozart (1719 – 1787) cuando le escribió al respecto a su hijo Wolfgang, a pesar de que en su música podemos apreciar cierta influencia de esta escuela:

“...trata por todos los medios de no incurrir en el gusto amanerado de los manheimenses...”¹⁹⁵

La orquesta de Mannheim, consolidó la sinfonía. Éste término se aplicó en el barroco temprano para designar a los pasajes instrumentales que se incorporaban en las formas vocales, al iniciar el barroco tardío se le nombró así a la “obertura de ópera”, la cual tenía tres movimientos (rápido-lento-rápido). Posteriormente, Giovanni Battista Sammartini (1700-1775), primer sinfonista, ayudó a su independencia como forma, desligándose de la ópera. Con los vieneses Georg Wagenseil (1715-1777) y Georg Matthias Monn (1717-1750), la sinfonía de tres movimientos incluyó un minuet como segundo o tercer movimiento (rápido – lento – minuet / rápido - minuet – rápido). Finalmente, la orquesta de Mannheim, tuvo una tendencia cada vez mayor a hacerla en cuatro movimientos: rápido – lento –minuet – presto, modelo que Monn ya había tomado de manera rudimentaria y Wagenseil adoptó al final de su producción musical.¹⁹⁶

¹⁹⁰ ADAMOLI, *op. cit.*, p. 32.

¹⁹¹ NEWMAN, *The Sonata in the Classic Era*, p. 23; PAULY, *op. cit.*, pp. 143, 161; SUAREZ, *op. cit.*, p. 215.

¹⁹² CROCKER, *op. cit.*, p. 360; ROSEN, *op. cit.*, pp. 75, 83.

¹⁹³ www.filomusica.com/filo61/mannheim.html, consultada el 29 de diciembre del 2012.

¹⁹⁴ CROCKER, *op. cit.*, p. 360; NEWMAN, *The Sonata in the Classic Era*, pp. 23, 132; ROSEN, *op. cit.*, p. 81.

¹⁹⁵ Citado por HEMEL, Fred y Hürlimann, Martín en su Enciclopedia de la música, www.filomusica.com/filo61/mannheim.html, consultada el 29 de diciembre del 2012

¹⁹⁶ CAMINO, Francisco, *Barroco*, pp. 65, 66; CROCKER, *op. cit.*, pp. 359, 360, 362.

También fue importante su aportación al concierto, el cual establecieron en tres movimientos, prescindiendo del *minuet*. El primer movimiento fue muy importante ya que dentro de él se encuentra la forma sonata pero con *tutti* y solos intercalados, quedando de la siguiente manera:¹⁹⁷

- Introducción: a cargo de la orquesta
- Exposición: primero orquesta y posteriormente el solista
- Desarrollo: brevemente la orquesta y a continuación el solista
- Reexposición: orquestal y después el solista
- Cadencia virtuosística
- Coda

¹⁹⁷ CROCKER, *op. cit.*, pp. 364, 360

c) La sonata clásica

Desde finales del siglo XVI se ocupó el término sonata, como expliqué en las páginas 12 y 13, y evolucionó a lo largo del siglo XVII y XVIII.

La forma sonata adquirió su perfección en la escuela de Mannheim y la época clásica, pero llegó a su cumbre en el romanticismo. Estructuralmente tiene cuatro movimientos:¹⁹⁸

- *Allegro* de sonata: movimiento tripartito, a la primera parte se le conoce como exposición, a la segunda se le denomina desarrollo y concluye con la reexposición, en algunas de ellas existe introducción y Coda. A continuación explicaré como se conforma cada una de estas partes:¹⁹⁹

- Introducción: Algunas sonatas o sinfonías que tiene el *Allegro* de sonata en forma inicial, presentan una introducción breve, se utilizan giros armónicos que refuercen la tonalidad, como apreciamos en la Sinfonía 94, “Sorpresa” de Haydn, las tres primeras sinfonías de Beethoven, las últimas sinfonías de W. A. Mozart, etc. Este movimiento frecuentemente es en *Tempo Lento*, *Adagio* o *Grave*.²⁰⁰
- Exposición: Presenta un primer tema en *Tempo Allegro*, pero existen algunas sonatas que inician con un tema lento, religioso, como sucede con el Oratorio “Las siete últimas palabras del Señor Jesucristo”, que en su versión inicial, Haydn la escribió para cuarteto de cuerdas; su carácter es vivo, enérgico, rítmico, pero sobre todo en el tono principal de la partitura. Continúa con una transición llamada puente, cuyo objetivo es realizar los movimientos necesarios en los acordes a fin de llegar al tono de la dominante, la melodía de esta zona puede ser extraña a lo anterior o bien arpeggios, acordes, que cumplan con la función. Se presenta un segundo tema en el tono de la dominante, contrastante con el primer tema, por lo cual es melódico. La Exposición concluye con una Coda y al final de esta se indica la repetición exacta, con el fin de tener una variedad interpretativa.²⁰¹

Haydn, Mozart y Beethoven llegaron a emplear en algunas sonatas con el tema inicial melódico y el segundo tema rítmico.

- Desarrollo: En esta sección el compositor presenta uno o los dos temas y los varía, desarrolla o los fragmenta según su capacidad, dando mayor énfasis al tema que considere más importante o que desee impactar al escucha, para lo cual utiliza modulaciones o progresiones, en ocasiones nuevos temas, desarrollo de la dinámica y cierto virtuosismo. Para concluir, se presentan movimientos modulatorios que lleguen nuevamente a la tonalidad original; puede haber una pequeña Coda.²⁰²
- Reexposición: Dentro de ésta parte se vuelve a presentar la Exposición, con sus dos temas y el puente, pero a diferencia de la exposición, el puente no modula a la dominante, queda en la misma tonalidad inicial y así el segundo tema también se

¹⁹⁸ NEWMAN, *The Sonata in the Classic Era*, pp. 35, 133, 135; ROSEN, *op. cit.*, p. 116; SUAREZ, *op. cit.*, p. 214.

¹⁹⁹ NEWMAN, *The Sonata in the Classic Era*, pp. 30, 32-34, 160; ROSEN, *op. cit.*, pp. 82, 87, 88, 101, 116; SUAREZ, *op. cit.*, pp. 213, 214.

²⁰⁰ *Idem.*

²⁰¹ NEWMAN, *The Sonata in the Classic Era*, pp. 23, 132; ROSEN, *op. cit.*, p. 81.

²⁰² NEWMAN, *The Sonata in the Classic Era*, pp. 30, 32-34, 160; ROSEN, *op. cit.*, pp. 82, 87, 88, 101, 116; SUAREZ, *op. cit.*, pp. 213, 214.

presenta en la tonalidad principal; algunas sonatas presenta la Reexposición más breve que la Exposición. Finalmente tiene una Coda de cierta magnitud e importancia.²⁰³ Algunas Reexposiciones se anteceden de un interludio como en el caso de la Sonata Patética de Beethoven, para dar el carácter melancólico y patético de esta partitura.

- *Adagio, Andante o Largo*: éste segundo movimiento es habitualmente una forma ternaria, con esquema A+B+A', como sucede con la forma canción, solamente de mayores proporciones; sin embargo, existen algunas movimientos que también tienen la forma *Allegro de sonata*, pero en forma breve, como en la partitura ya mencionada de las Siete Palabras de Haydn donde el oratorio se compone de siete sonatas con movimiento de carácter lento. Otra característica de este movimiento, es que no es necesario que este en la tonalidad de la partitura.²⁰⁴
- *Minuet*: el tercer movimiento de la sonata. Se trata de una de danza en compás de 3/4, proviene de las danzas del barroco, donde habitualmente se presentaban dos *minuetos* de manera consecutiva, el primero se encontraba en modo mayor, y el segundo estaba escrito en modo menor, habitualmente se interpretaba por tres músicos. En el clasicismo se fusionaron, por lo cual este movimiento tiene forma ternaria A + B Trío + A. todas las secciones se repiten y no tiene Coda. Con Beethoven los *minuetos* fueron interpretados a mayor velocidad hasta convertirse en los *scherzos*.²⁰⁵
- Final, *Allegro, Presto, Rondó, Rondó sonata, tema con variaciones o fuga*, Estas formas son las que hemos apreciado en diversas sonatas y hasta en algunas sinfonías, en la que se respeta la tonalidad y la forma, según los cánones del clasicismo.²⁰⁶

Tanto Mozart como Haydn y Beethoven, considerados como los clásicos vieneses, prefirieron la sonata en tres movimientos, ya fuera en rápido-lento-rápido o rápido-moderado-rápido. También existieron sonatas de un movimiento, empleadas por Emmanuel Bach y G. Benda y el mismo Beethoven, aunque éstas representaron una minoría poco representativa de la sonata clásica.²⁰⁷

Existía una simetría muy rigurosa, las frases generalmente eran de cuatro compases, o incluso seis, como lo llegó a ocupar Haydn, pero también se llegaron a usar de forma aislada las frases de tres y cinco compases.²⁰⁸

Algunos de los compositores de sonatas de ésta época son Muzio Clementi (1752 – 1832), con sus sonatas tempranas para instrumento de teclado; Johann Wilhelm Hässler (1747 – 1822), con varias sonatas en dos movimientos para flauta o violín y teclado; Leopold Anton Kozeluch (1747 – 1818); Joseph Wölfl (1773 – 1812) también con sonatas para teclado.²⁰⁹

²⁰³ *Idem.*

²⁰⁴ NEWMAN, *The Sonata in the Classic Era*, pp. 35, 133, 135; ROSEN, *op. cit.*, p. 116; SUAREZ, *op. cit.*, p. 214.

²⁰⁵ *Idem.*

²⁰⁶ *Idem.*

²⁰⁷ CROCKER, *op. cit.*, p. 363; NEWMAN, *The Sonata in the Classic Era*, pp. 134, 135.

²⁰⁸ CROCKER, *op. cit.*, p. 357; ROSEN, *op. cit.*, pp.68, 69, 78, 104.

²⁰⁹ PAULY, *op. cit.*, pp 159 -161.

d) Wolfgang Amadeus Mozart

La familia Mozart no fue de músicos, la actividad musical empezó con Leopold Mozart, quien se libró de ser herrero cuando lo protegió su padrino el canónigo Johann-Georg Gabher, quien lo indujo a que estudiara la carrera eclesiástica, sin embargo, Leopold sintió que su destino debería orientarse a su vocación musical.²¹⁰

Leopold Mozart se casó con Anna María Walburga Pertl (1720 – 1778), de este matrimonio sólo sobrevivieron dos hijos: Marianna Mozart (1751 – 1829), a quien se le conoció como Nannerl; y Johannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus²¹¹, mejor conocido como Wolfgang Amadeus, el séptimo de los hijos, nació en Salzburgo el 27 de enero de 1756 y murió en Viena el 5 de diciembre de 1791.²¹²

Leopold siempre se esforzó por convertir en músicos a sus dos hijos, Nannerl fue la primera en empezar a tomar clases de clavecín con su padre, quien le regaló un *Notenbuch* del que pronto se apoderó Wolfgang, en ese momento Leopold se dio cuenta de que tenía que educar de manera simultánea a los dos. Los hermanos eran talentosos en el campo de la música, pero destacaba Wolfgang, quien a los cuatro años era capaz de aprender piezas sin ninguna dificultad, y a los cinco años podía repetir en el teclado las melodías que oía en la iglesia o algún concierto.²¹³

Debido a las grandes aptitudes musicales de sus hijos, Leopold sintió la necesidad de exhibirlos, y es así que en 1762, a los seis años de Wolfgang y los once de Nannerl, emprenden un viaje de un mes a Munich, para presentarse ante la corte de Maximiliano III (1727 – 1777), en este lugar los hermanos fueron bien recibidos.²¹⁴

Posteriormente, en el mismo año, hicieron un viaje a Viena, el propietario del lugar en el que vivían les tuvo que prestar dinero para pagar los gastos pero no fue suficiente, tuvieron que hacer escalas para dar presentaciones en las ciudades de Passau y Linz y así poder seguir costeando el viaje. Al llegar a Viena fueron bien acogidos, la emperatriz María Teresa (1717 -1780) probó las habilidades de Wolfgang haciéndolo tocar el teclado cubierto por un paño, esta prueba la hizo con gran habilidad y de ese modo creció su fama y llegaron más invitaciones, éstas se tenían que hacer con una semana de anticipación, no tenían un solo día de descanso hasta que Wolfgang enfermó de escarlatina, dejaron de dar sus presentaciones por un tiempo y para cuando se recuperó, la aristocracia de Viena ya lo había olvidado, así que la familia emprendió el regreso a Salzburgo.²¹⁵

De regreso en Salzburgo, en 1762, Mozart escribe la primera de sus obras autógrafas, el *Minué en Sol, K 1*.²¹⁶

²¹⁰ GUARDIA de la, Ernesto, *Mozart, su vida y obra*, p. 12; PAULY, *op. cit.*, pp. 111,112; RÉMY, Yves y Ada, *Mozart*, p. 13; VIEUILLE, Marie-Francoise, *Mozart, la libertad indómita*, p. 17.

²¹¹ El nombre Theophilus es de origen griego, traducido al alemán es Gottlieb, pero Wolfgang prefirió que se le llamara por su forma latina “Amadeus”. GUARDIA, *Op. cit.*, p. 12.

²¹² *Idem.*; RÉMY, *Op. cit.*, p. 14; VIEUILLE, *Op. cit.*, p. 19.

²¹³ GUARDIA, *Op. cit.*, p. 15; RÉMY, *Op. cit.*, pp. 15,16; PAULY, *op. cit.*, p. 112; VIEUILLE, *Op. cit.*, p. 17.

²¹⁴ GUARDIA, *Op. cit.*, p. 16; PAULY, *op. cit.*, pp. 112, 113; RÉMY, *Op. cit.*, p. 17.

²¹⁵ GUARDIA, *Op. cit.*, p. 16; PAULY, *op. cit.*, p. 113; RÉMY, *Op. cit.*, p. 18-20.

²¹⁶ RÉMY, *Op. cit.*, p. 22.

Leopold era el vicemaestro de capilla del príncipe-arzobispo Segismund von Schrattenbach (1698 – 1771), le pidió autorización para ausentarse de su cargo por ocho o diez meses y así poder presentar a sus hijos en algunas cortes europeas, la realidad fue que este permiso se prolongó por tres años.²¹⁷

En julio de 1763, al concluir la Guerra de los Siete Años, la familia entera inició su gran gira, ésta comenzó algo mal, se rompió una rueda del carro en Wasserburg y en lo que la reparaban Wolfgang tocó los pedales del órgano de la iglesia del lugar; llegaron a Munich y volvieron a tocar para Maximiliano III, en ese lugar ganaron el suficiente dinero para llegar a Augsburg y comprar un clavecín a Johann Andreas Stein (1728 – 1792), se trasladaban con el instrumento para poder estudiar; continuaron por las ciudades de Ulm, Ludwigsburg, Schwetzingen, Heidelberg, Mannheim, etc.; llegaron a Frankfort, al concierto acudió Johann Wolfgang Goethe (1749 – 1832):²¹⁸

Goethe, mozo de catorce años, asistirá a ese concierto y se acordará toda su vida del hombrecillo con su peluca y su espada”....²¹⁹

El viaje los llevó a Bruselas, donde el conde Carlos de Lorena los esperaba, en realidad él se olvidó por algún tiempo de que tenía a la familia Mozart a su disposición, hasta que un día se acordó de ellos y se dio un concierto, del éxito de esta presentación obtuvieron el dinero para poder seguir con su gira y llegar en noviembre a París, donde los alojó el conde Van Eyck, en este lugar no fueron bien recibidos, la música era simplemente diversión para los parisenses, sin embargo, algo bueno surgió de ese lugar, conocen a Johann Schobert (? – 1767), quien quedó admirado por Wolfgang y fue parte de las influencias musicales del entonces niño.²²⁰

También en París conocieron a Friedrich Melchior, Barón de Grimm (1723 – 1807), quien los llevó a Versalles, en éste lugar Wolfgang se sentó a lado de la reina María Leszczynska (1703 - 1768) para compartir el gran servicio de mesa, también conoció a Madame de Pompadour (1721 – 1764). Los conciertos tuvieron tal éxito que en París sólo se hablaba de ellos, pudieron conseguir el dinero suficiente para continuar con el viaje.²²¹

Llegaron a Londres en abril de 1764, el rey Jorge III (1738 – 1820) le esperaba, le hizo leer a primera vista obras de Bach y Handel. Se quedaron durante la temporada de conciertos pero en este lugar Leopold enfermó y se refugiaron en un pueblo llamado Chelsea, mientras tanto Wolfgang se dedicó a componer seis “sonatas para clave y violín” dedicados a la reina, regresaron a Londres y conoció a Johann Christian Bach, quien se volvió una guía importante, Carl Friedrich Abel y el *castrati* Giovanni Manzuoli (1720 – 1782), quien lo inició en el aria italiana y el *bel canto*.²²²

Los músicos no ponían en duda las habilidades y dones de Wolfgang, pero no sucedía lo mismo con los aficionados, el magistrado Daines Barrington (1727/28 – 1800) lo sometió a un

²¹⁷ GUARDIA, *Op. cit.*, pp. 11, 16; PAULY, *op. cit.*, pp. 113; RÉMY, *Op. cit.*, p. 32.

²¹⁸ GUARDIA, *Op. cit.*, pp. 16, 17; RÉMY, *Op. cit.*, pp. 22 - 24.

²¹⁹ RÉMY, *Op. cit.*, p. 23

²²⁰ GUARDIA, *Op. cit.*, pp. 17, 18; RÉMY, *Op. cit.*, p. 26.

²²¹ *Idem.*

²²² GUARDIA, *Op. cit.*, p. 17; PAULY, *op. cit.*, p. 114; RÉMY, *Op. cit.*, p. 28,29.

severo examen, del cual Wolfgang salió victorioso, aun así el magistrado creía que no se trataba de un niño sino de un hombre de estatura pequeña, solamente se convenció de lo contrario al verlo abandonar el clavecín para ir tras de un gato, en 1700 publicó en *Philosophical Transactions of the Royal Society* un artículo confirmando la veracidad de las capacidades de Wolfgang.²²³

La familia no tenía pensado visitar los Países Bajos pero en 1765 Leopold fue convencido por un enviado de la princesa Carolina de Orange-Nassau (1743 – 1787) para ir a la Haya, en este lugar Nannerl contrajo una enfermedad pulmonar y más tarde Wolfgang también enfermó.²²⁴

En 1766, reanudaron los conciertos, pasaron por Haarlem, Ámsterdam, Utrecht, Bruselas, y Valenciennes para llegar nuevamente a París, de donde partieron rápidamente porque ya no eran causa de asombro y no se les prestó atención.²²⁵

Siguieron en su camino de regreso por Ginebra, Lausana, Berna, Zurich, Winthertur, la salud de Wolfgang seguía siendo mala pero no podían ignorar la invitación del príncipe de Fürstenberg en la ciudad de Donaueschingen.²²⁶

Llegaron a Munich en noviembre de 1766 y se presentaron por tercera vez ante Maximiliano III, para ese momento Wolfgang tenía fiebre reumática así que se apresuraron para llegar a Salzburgo a finales de ese mismo mes.²²⁷

Una vez de regreso, Leopold no sabía si debido a su prolongada ausencia seguiría conservando su puesto en Salzburgo, pero en realidad el príncipe-arzobispo no mostró ninguna molestia.²²⁸

En 1767 se le hicieron varios encargos, el más importante de ellos fue el de la primera parte de un oratorio para la corte de Salzburgo, los otros dos coautores fueron Johann Michael Haydn (1737 -1806) y Antón Adlgasser (1729 -1777).²²⁹

También en 1767 volvieron a hacer un viaje a Viena, el fin era presentarse en los festejos de la boda de la archiduquesa María Josefa (1751 -1767), pero al llegar a la ciudad ésta tenía una epidemia de viruela, por la cual María Josefa murió, los Mozart tuvieron que refugiarse en Olmütz pero tanto Wolfgang como Nannerl ya se habían contagiado, éste fue el primer encuentro de Wolfgang con la masonería ya que su doctor, Wolff, era masón. Tiempo después volvieron a Viena recuperados, la ciudad guardaba luto por la muerte de María Josefa y no se celebraban fiestas.²³⁰

²²³ RÉMY, *Op. cit.*, p. 30; VIEUILLE, *Op. cit.*, p. 21

²²⁴ *Idem.*

²²⁵ RÉMY, *Op. cit.*, pp. 30, 31.

²²⁶ RÉMY, *Op. cit.*, p. 31.

²²⁷ *Idem.*

²²⁸ *Ibid.* p. 32.

²²⁹ GUARDIA, *Op. cit.*, p. 18; PAULY, *op. cit.*, p. 114; RÉMY, *Op. cit.*, pp. 33, 34 VIEUILLE, *Op. cit.*, p. 22

²³⁰ RÉMY, *Op. cit.*, p. 34; VIEUILLE, *Op. cit.*, p. 22.

María Teresa sucedió a María Josefa, pero su hijo José II (1741 – 1790), que ejercía el poder junto con ella, no sentía afinidad hacia la música, aun así los Mozart fueron bien recibidos por la corte.²³¹

Wolfgang ya tenía trece años y era, además de un virtuoso, un compositor. Es por ello que Leopold hizo todo lo que estaba a su alcance para conseguirle el encargo de una ópera bufa en estilo napolitano, es así que *La finta semplice* tuvo su aparición en 1768, a pesar de ser una obra valiosa no se presentó en Viena. Pese a este aparente fracaso, al final de su estancia en ésta ciudad se le hicieron otros dos encargos: la ópera cómica francesa *Bastián y Bastiana*, convertida en *singspiel*, para el teatro privado del doctor Franz Anton Messmer (1734 – 1815); y una Misa, interpretada en público.²³²

La familia Mozart regresó a Salzburgo en enero de 1769, en éste año recibió el título honorífico de maestro concertante de la corte.²³³ En diciembre de 1769 Leopold y Wolfgang viajan a Italia, esta vez Nannerl, que ya daba lecciones de clavecín, y su madre, no fueron. Italia era en ese entonces una potencia musical y reconocían a Wolfgang, quien tuvo gran éxito. Recorrieron las ciudades de Verona, Mantua, en Milán conoció a Niccolò Piccinni (1728 – 1800) y a Giovanni Battista Sammartini; también pasaron por Bolonia, donde conoció al padre Giovanni Battista Martini, quien era maestro de contrapunto y fuga; en Florencia volvió a encontrarse con el *castrati* Manzuoli.²³⁴

Llegando a Roma, durante la Semana Santa, acudió a la Capilla Sixtina para oír el *Miserere* de Gregorio Allegri (1582 – 1652), estaba prohibido consultar y copiar las partituras del lugar, así que hizo uso de su extraordinaria audición y memoria, y fue capaz de transcribir la pieza completa, el Papa Clemente XIV (1705 – 1774) se dio cuenta de ello pero se admiró tanto por el talento de Wolfgang que lejos de excomulgarlo lo nombró caballero de la Orden de la Espuela de Oro, posteriormente la academia de Bolonia le honró con el título de *compositore*.²³⁵

En diciembre de 1770 regresaron a Milán para encargarse de la ópera seria *Mitridate, Rè di Ponto*, la cual fue un gran éxito. Siguió su camino por las ciudades de Venecia y Padua, entre otras, llegaron nuevamente a Salzburgo en marzo de 1771, donde pasó cinco meses trabajando para el príncipe-arzobispo Segismundo, en octubre volvieron a Milán para la celebración del matrimonio del archiduque Fernando con la duquesa María Beatriz.²³⁶

Para diciembre de 1771 regresó a su ciudad, Salzburgo, se encontraron con la noticia de que el príncipe-arzobispo Segismundo acababa de morir, mala noticia para Wolfgang ya que era bien reconocido por éste.²³⁷

²³¹ RÉMY, *Op. cit.*, p. 34.

²³² GUARDIA, *Op. cit.*, p. 19; RÉMY, *Op. cit.*, p. 35.

²³³ PAULY, *op. cit.*, p. 114; RÉMY, *Op. cit.*, pp. 35, 36.

²³⁴ RÉMY, *Op. cit.*, pp. 36-38; PAULY, *op. cit.*, p. 114; VIEUILLE, *Op. cit.*, p. 39.

²³⁵ GUARDIA, *Op. cit.*, p. 22; PAULY, *op. cit.*, p. 114; RÉMY, *Op. cit.*, p. 38; VIEUILLE, *Op. cit.*, p. 34.

²³⁶ GUARDIA, *Op. cit.*, p. 23; PAULY, *op. cit.*, p. 115; RÉMY, *Op. cit.*, pp. 39, 40; VIEUILLE, *Op. cit.*, p. 40.

²³⁷ RÉMY, *Op. cit.*, p. 41.

En 1772 se designó como sucesor a Hieronymus Colloredo (1732 – 1812), quien tuvo fama de ser de carácter duro, al reorganizar su capilla descartó la candidatura de Leopold Mozart para el puesto de *Kapellmeister* y como era aficionado a la música italiana, designó a un italiano en su lugar; mientras que a Wolfgang A. Mozart se le asignó el puesto de *Konzertmeister*.²³⁸

En octubre de 1772, los Mozart emprendieron un tercer viaje a Italia, Colloredo no les pudo negar el ausentarse de Salzburgo, ya que estaba obligado a reconocer un contrato anterior. Este viaje no fue provechoso, los italianos ya no se sorprendieron con el talento del joven Mozart; así en 1773 se encontraron nuevamente en Salzburgo.²³⁹

Leopold Mozart se percató de que su hijo no podía quedarse más en Salzburgo por lo cual marcharon nuevamente hacia Viena, tuvieron varias reuniones musicales en casa del doctor Messmer y en ellas conoció a Joseph Haydn; como no hubo un mayor logro en cuanto a lo económico, regresaron a Salzburgo.²⁴⁰

En cambio, las reuniones musicales en casa del doctor Messmer harán la felicidad del joven.

En ellas se habla mucho de José Haydn. Éste grande de la música, que llegará a ser su fiel amigo, su “papá” Haydn...²⁴¹

En diciembre de 1774 padre e hijo se encontraron en Munich para presentar su ópera *La finta giardiniera*, fue todo un éxito y eso enfadó a Colloredo, no toleraba que su sirviente gozara de fama.²⁴²

En 1775 los Mozart se encontraban nuevamente en Salzburgo, esta vez Wolfgang no se movió de la ciudad por alrededor de treinta meses. Durante ésta época compuso un gran número de obras, muchas de ellas para Colloredo y familias importantes de la ciudad, las escribía tomando en cuenta las limitantes técnicas de sus ejecutantes, ya que la mayoría era interpretada por aficionados.²⁴³

A Wolfgang no le agradaba su situación en Salzburgo, así que en 1777 Leopold pidió una autorización para una nueva ausencia, pero Colloredo se la negó al padre y sólo se lo autorizó al hijo, en ese momento Wolfgang le hizo llegar una carta y la respuesta fue el despido de ambos, pero a los pocos días les hizo saber que el padre seguía al servicio de la corte, así que Wolfgang partió a su nuevo viaje con la única compañía de su madre.²⁴⁴

Su mala relación con Colloredo tuvo consecuencias, al llegar a Munich pidió ser escuchado por Maximiliano III ya que había un puesto vacante, pero éste no lo recibió, ni lo tomó a su servicio ya que desconfiaba de tener con él a alguien que ya había sido despedido; decidió continuar su camino y llegó a Augsburgo, donde tampoco tuvo gran éxito al enfrentarse a la burguesía, sin

²³⁸ GUARDIA, *Op. cit.*, p. 24; PAULY, *op. cit.*, p. 112; RÉMY, *Op. cit.*, p. 41.

²³⁹ GUARDIA, *Op. cit.*, p. 25; PAULY, *op. cit.*, p. 115; RÉMY, *Op. cit.*, pp. 41, 42, 43.

²⁴⁰ PAULY, *op. cit.*, p. 115; RÉMY, *Op. cit.*, pp. 43, 44; VIEUILLE, *Op. cit.*, pp. 49, 50.

²⁴¹ RÉMY, *Op. cit.*, p. 43.

²⁴² GUARDIA, *Op. cit.*, p. 28; RÉMY, *Op. cit.*, pp. 44, 45.

²⁴³ RÉMY, *Op. cit.*, pp. 45-47.

²⁴⁴ GUARDIA, *Op. cit.*, p. 31; PAULY, *op. cit.*, p. 115; RÉMY, *Op. cit.*, p. 48; VIEUILLE, *Op. cit.*, p. 70.

embargo, se relacionó con el fabricante de órganos y pianos Stein, el cual lo persuadió de ofrecer un concierto en esta ciudad, también en este lugar se relacionó con su tío Franz Aloys Mozart (1727 – 1791) y su prima Maria Anna Thekla Mozart (1758 – 1841), conocida como Bäsle, a quien le escribió cartas de contenido amoroso y otras bromeando e incluso llegando a ser grotescas.²⁴⁵

A pesar de la compañía de su prima, Wolfgang se encontraba a disgusto en aquella ciudad, así que emprendió su camino a Mannheim, una ciudad que se encontraba libre de cualquier influencia italiana y en donde se encontraba una orquesta que probablemente era la mejor del mundo en ese momento. En éste lugar se rodeó de excelentes instrumentistas y pudo hacer amistad con ellos, algo muy importante ya que durante su infancia no tuvo en realidad amigos dado que todas sus relaciones eran con personas mucho mayores que él, a pesar de éste éxito profesional, económicamente se encontraba mal y Leopold le pedía en sus cartas que se retirara de la ciudad.²⁴⁶

Wolfgang se encontraba decidido a hacer caso a su padre y marchar a París, pero se encontró con la familia Weber y se enamoró de una de las hijas, Aloysia Weber (1759/61 – 1839), quien era cantante; Wolfgang soñaba con el triunfo de los dos, se comenzó a olvidar de sus intenciones de una obra puramente alemana para entregarse a la idea de la ópera italiana, esto mantuvo a Leopold y Nannerl alerta. Mozart sintió estar en familia con ellos, ya que a pesar de que se encontraba en compañía de su madre durante éste viaje, ella casi no participaba ni interactuaba en la vida musical del compositor.²⁴⁷

Finalmente en 1778 tomó la decisión de marchar a París, donde sabía que lo esperaban sus amigos de Mannheim, además Leopold le mandó una lista con al menos cincuenta y dos nombres de personas a quienes visitar, el primero fue Grimm. Posteriormente conoció a Antonie-Jean Le Gros (1771 – 1835), director de los Conciertos Espirituales²⁴⁸, y durante la estancia de Wolfgang en París le prestó su piano para practicar; Jean-Georges Noverre (1727- 1810), maestro de ballet de la Opera; y a Francois-Joseph Gossec (1734 – 1829), músico masón. A pesar de estas relaciones, Mozart no logró conseguir trabajo ni reconocimiento.²⁴⁹

Durante ésta estancia en París murió la madre de Wolfgang, en un principio éste no se atrevió a decírselo a su padre y le escribió una carta diciéndole que estaba muy enferma, finalmente le hizo saber que Anna María Pertl había fallecido, y sido enterrada en suelo extranjero.²⁵⁰

Wolfgang continuó su estancia en París, se hospedó en la casa de Madame d'Epainay (1726 – 1783) en espera de que su éxito en los Conciertos Espirituales le dieran la oportunidad de obtener el encargo de una ópera, pero París se encontraba atento a Christoph Willibald Gluck y a Niccolò Piccinni. Cuando Grimm, quien apadrinó a Mozart, se percató de la nula atención a éste y además

²⁴⁵ GUARDIA, *Op. cit.*, p. 32; RÉMY, *Op. cit.*, p. 49 – 52.

²⁴⁶ PAULY, *op. cit.*, p. 115; RÉMY, *Op. cit.*, pp. 33, 51, 52; www.es.wikipedia.org/wiki/Wolfgang_Amadeus_Mozart, consultada el 5 de diciembre del 2012.

²⁴⁷ GUARDIA, *Op. cit.*, p. 33; PAULY, *op. cit.*, p. 115; RÉMY, *Op. cit.*, pp. 52 – 54; VIEUILLE, *Op. cit.*, p. 78.

²⁴⁸ Los Conciertos Espirituales son aquellos que la música interpretada puede considerarse religiosa por el tema, los textos de la melodía o el ambiente en el que tiene lugar. www.gruposmusicalesparroquiales.org/espirtual/CONCIERTOSENLASIGLESIAS.PDF, consultada el 9 de diciembre del 2012.

²⁴⁹ PAULY, *op. cit.*, p. 115; RÉMY, *Op. cit.*, pp. 56 - 57

²⁵⁰ GUARDIA, *Op. cit.*, p. 37; PAULY, *op. cit.*, p. 115; RÉMY, *Op. cit.*, pp. 60, 61; VIEUILLE, *Op. cit.*, pp. 25, 35.

ya se estaba cansando de tenerlo en la ciudad, le escribió a Leopold pidiéndole que lo regresara a Salzburgo. Leopold trataba por todos los medios de convencerlo de volver a su lado, habían vacantes en la corte de Salzburgo y Colloredo estaba dispuesto a perdonar a Wolfgang e incluso darle una plaza de organista, pero Wolfgang no prestó atención a estos ofrecimientos e incluso ya tenía planeado dejar el alojamiento de Madame d'Epainay por el del conde Karl Joseph Reichsgrad von Sickingen (1737 – 1791), en ese momento Grimm lo mandó a Estrasburgo.²⁵¹

A Wolfgang no le interesaba volver a Salzburgo, solo le importaba encontrarse con los Weber para volver a ver a Aloysia, en Estrasburgo recibió una carta en la que se le informaba que ésta se encontraba contratada para cantar en Munich, Wolfgang se puso en camino para encontrarla pero cuando llegó a casa de la familia Weber, Aloysia lo ignoró.²⁵²

Aloysia le miró como si apenas le conociera, e hizo gala de una frialdad y un desdén ostensibles. “Entonces Mozart se dirigió al clavecín y cantó con voz fuerte...” una melodía muy conocida: “A los que no me quieren les...”²⁵³

Mozart se desilusionó y fue entonces que se acordó de su prima Bäsle y marchó a Augsburgo, una vez que estuvieron los dos juntos, se pusieron en camino a Salzburgo en 1779.²⁵⁴

Una vez en su ciudad, se le dio la plaza de organista que se le había ofrecido, éste puesto le dejaba el suficiente tiempo para poder componer libremente. Posteriormente llegó una compañía de cómicos dirigida por alguien de apellido Bohem, Mozart recuperó su interés por la ópera y escribió Zaida o El serrallo, la cual dio paso más tarde a El rapto del serrallo; cuando esta compañía dejó la ciudad llegó otra dirigida por Johann Joseph Schickeneder (1751- 1812), también masón, quien más tarde fue el libretista de La flauta mágica.²⁵⁵

A finales del año 1780 el príncipe elector de Baviera Carlos-Teodoro le encargó una ópera para el carnaval de Munich, Colloredo se vio obligado a otorgarle un permiso. Al llegar a Munich, Wolfgang buscó a los Weber, pero Aloysia ya había marchado a la Opera de Viena con toda su familia. Munich recibió bien a Mozart, se acercó a un maestro de ballet, un director de escena y un decorador, quienes le ayudaron a perfeccionarse, finalmente creó Idomeneo y Wolfgang no tenía prisa por regresar a sus deberes, tuvo tal éxito que llegó a oídos de Colloredo, quien se encontraba en ese momento en Viena, Colloredo lo mandó llamar y Mozart tuvo que marchar para encontrarse con él en marzo de 1781.²⁵⁶

Una vez en Viena, al lado de Colloredo, éste estaba dispuesto a humillarlo, sin embargo Viena avalaba el éxito de Mozart en Munich y pese al veto del arzobispo, Wolfgang ofreció un concierto en ésta ciudad apoyado por muchas personas influyentes. Colloredo se cansó de tenerlo cerca y le ordenó regresar a Salzburgo, pero Wolfgang no lo obedeció y marchó rumbo a casa de los Weber, en ese momento rompió su relación con el arzobispo. Mientras todo esto pasaba, Leopold se

²⁵¹ RÉMY, *Op. cit.*, pp. 61, 63, 64; VIEUILLE, *Op. cit.*, pp. 31, 53.

²⁵² GUARDIA, *Op. cit.*, p. 38; RÉMY, *Op. cit.*, p. 64; VIEUILLE, *Op. cit.*, p. 40.

²⁵³ RÉMY, *Op. cit.*, p. 64.

²⁵⁴ GUARDIA, *Op. cit.*, p. 39; RÉMY, *Op. cit.*, p. 65; VIEUILLE, *Op. cit.*, p. 40.

²⁵⁵ GUARDIA, *Op. cit.*, p. 39; PAULY, *op. cit.*, p. 116; RÉMY, *Op. cit.*, pp. 65, 67; VIEUILLE, *Op. cit.*, p. 93.

²⁵⁶ GUARDIA, *Op. cit.*, p. 41; PAULY, *op. cit.*, p. 116; RÉMY, *Op. cit.*, pp. 67-69.

encontraba en Salzburgo esperando las peores consecuencias por los actos de su hijo, le escribía incitándolo a pedir perdón.²⁵⁷

Mozart quedó casi solo, para subsistir dio lecciones de piano y publicó sonatas por suscripción, más tarde Johann Gottlieb Stephanie (1741 – 1800), inspector del teatro alemán, le confió un libreto y para la visita a Viena del gran duque de Rusia, fue así que surgió “El rapto del serrallo”, Mozart trabajó todo un año. Ésta ópera tuvo gran éxito en Alemania y Austria pero Mozart no se reservó los derechos y por lo tanto sacó poco provecho de ella²⁵⁸

Wolfgang siguió en casa de los Weber a pesar de que Aloysia no se encontraba con ellos; sin embargo, sí estaban sus tres hermanas a quienes la madre procuraba casar, se dio cuenta de que Constanza Weber (1762 – 1842) no era indiferente a los ojos de Wolfgang e hizo uso de muchas trampas y acusaciones para casarlos en un plazo de tres años o pedir indemnización mensual, ante esta situación Mozart se indignó y decidió casarse, pero Constanza se apoderó del contrato y lo rompió para no causarle daño, ésta actitud ocasionó los maltratos de la familia Weber hacia ella y tuvo que refugiarse en la casa de una baronesa que le era conocida, a Wolfgang le conmovió su acto de amor y la buscó para casarse inmediatamente con ella, ni a Leopold ni a Nannerl les pareció la idea de ese matrimonio, sin embargo se presentaron todos a la boda en agosto de 1782.²⁵⁹

Este matrimonio entre Constanza y Wolfgang tuvo seis hijos:²⁶⁰

- Raymund Leopold Mozart (1783 – 1783)²⁶¹
- Karl Thomas Mozart (1784 – 1858)
- Johann Thomas Leopold Mozart (1786 – 1786)
- Theresa Mozart (1787 – 1788)
- Anna Mozart (1789 -1789)
- Franz Xavier Wolfgang (1791 – 1844)

Al inicio del matrimonio la economía fue buena, pero el emperador José II decidió disolver la ópera alemana y dio preferencia a la corriente italiana, Mozart no logró conseguir una posición estable a pesar de tener amigos, además Constanza no participaba en la vida musical de su esposo.²⁶²

En 1783, después del nacimiento de su primer hijo, Mozart y Constanza viajaron a Salzburgo Wolfgang tenía tan buenas amistades, así que no temía ser encarcelado al entrar a la ciudad. Leopold y Nannerl se portaron fríos, así que el matrimonio se refugió en la compañía de amigos. En ese mismo lugar se encontraba Michael Haydn, a quien Colloredo le había hecho un encargo que no

²⁵⁷ PAULY, *op. cit.*, p. 116; RÉMY, *Op. cit.*, pp. 69, 70; VIEUILLE, *Op. cit.*, p. 33.

²⁵⁸ RÉMY, *Op. cit.*, pp. 71, 74.

²⁵⁹ GUARDIA, *Op. cit.*, pp. 44-46; PAULY, *op. cit.*, pp. 116, 117; RÉMY, *Op. cit.*, pp. 76-78; VIEUILLE, *Op. cit.*, pp. 102, 107.

²⁶⁰ Según Veuille, fueron diez los hijos productos de ésta unión, coincidiendo en que únicamente sobrevivieron dos. VIEUILLE, *Op. cit.*, pág. 19.

²⁶¹ fue dejado a cargo de una nodriza para poder viajar a Salzburgo, a un mes de su partida se enteraron de que su hijo había muerto y ya se encontraba enterrado. RÉMY, *Op. cit.*, pp. 78, 80.

²⁶² *Idem.*

podía terminar por su vicio de la bebida, Wolfgang lo consideraba amigo, así que en una noche se sentó a escribirlos y se los entregó a Michael Haydn.²⁶³

Regresaron a Viena tras la ruptura de la relación entre Constanza y Wolfgang con Leopold y Nannerl, se le empezó a tratar como celebridad, se llenó de conciertos, y se abrió cada vez más su círculo de conocidos y amigos. En medio de esta dicha nació su segundo hijo Karl Thomas.²⁶⁴

En diciembre de 1784, Mozart ingresó a la masonería con el grado de aprendiz dentro de la Logia vienesa de la Beneficencia, dos meses después asistió a la iniciación de Joseph Haydn, Mozart ya era compañero, y en 1785 obtuvo el grado de maestro.²⁶⁵

La noticia del éxito de Mozart llegó hasta los oídos de Leopold, quien necesitaba verlo por sí mismo, así que viajó a Viena, donde orgulloso lo comprobó.²⁶⁶

Lorenzo da Ponte (1749 – 1838) llegó a Austria, su sueño era encontrar un músico para escribir una ópera, y pronto se convenció de que la persona indicada era Mozart, así surgió “Las bodas de Fígaro”, la cual se estrenó en 1786. Constanza se encontraba embarazada de su tercer hijo.²⁶⁷

Para ese entonces, el matrimonio ya no tenía una buena economía puesto que Constanza gastaba demasiado y no sabía administrar los recursos de la familia, inclusive tenían que pedir prestado dinero a sus amigos de la logia masónica, además el éxito comenzaba a agotarse.²⁶⁸

De manera oportuna le llegó la noticia de que Las bodas de Fígaro tenía éxito en Praga, le llegaron varias invitaciones de trasladarse, así que emprendió el viaje con Constanza en 1787. Una vez instalados se le hace el encargo de una nueva ópera y le dan la facultad de elegir él mismo el libreto, pero se ven obligados a regresar a Viena.²⁶⁹

Pocos meses después de llegar a Viena, falleció Leopold, su padre.²⁷⁰

Mozart se puso de acuerdo con Da Ponte para cumplir con su encargo de Praga, así surgió Don Giovanni. Una vez terminada la ópera, Constanza (embarazada por cuarta vez), Wolfgang y Da Ponte viajaron a Praga para el estreno en agosto de 1787.²⁷¹

Para mediados de noviembre de 1787, Wolfgang ya se encontraba de regreso en Viena, José II le concedió el título de “*I.R. Kammermusikus*” (músico de la cámara imperial y real), puesto que antes ocupaba Gluck, sin embargo a Wolfgang se le contrató por menos de la mitad de lo que su

²⁶³ GUARDIA, *Op. cit.*, p. 46; RÉMY, *Op. cit.*, pp. 82, 83; VIEUILLE, *Op. cit.*, pp. 103, 120.

²⁶⁴ RÉMY, *Op. cit.*, p. 86.

²⁶⁵ *Idem.*; VIEUILLE, *Op. cit.*, p. 140.

²⁶⁶ RÉMY, *Op. cit.*, pp. 87, 88.

²⁶⁷ GUARDIA, *Op. cit.*, p. 53; PAULY, *op. cit.*, p. 117; RÉMY, *Op. cit.*, pp. 88, 89, 91; VIEUILLE, *Op. cit.*, pp. 88, 150.

²⁶⁸ RÉMY, *Op. cit.*, pp. 94, 95.

²⁶⁹ GUARDIA, *Op. cit.*, pp. 56, 57; PAULY, *op. cit.*, p. 117; RÉMY, *Op. cit.*, pp. 96, 97.

²⁷⁰ GUARDIA, *Op. cit.*, p. 57; RÉMY, *Op. cit.*, p. 99; VIEUILLE, *Op. cit.*, pp. 156, 171.

²⁷¹ GUARDIA, *Op. cit.*, pp. 58, 60; RÉMY, *Op. cit.*, pp. 99, 100.

antecesor ganaba. Su obligación en este cargo era componer alemandas y minuets para los bailes de la Corte. La situación económica empeoraba cada vez más y sus alumnos escaseaban, además la salud de Constanza era mala ya que siempre se encontraba embarazada, todo esto impidió la creación de nuevas composiciones durante un tiempo.²⁷²

En 1789, Mozart marchó a Berlín con la esperanza de encontrar algo mejor, acompañó a su alumno, el príncipe Karl Lichnowsky (1761 -1814), esta vez viajó sin su esposa e hijo. Antes de llegar a Berlín, pasó por Praga, donde nuevamente se le encargó una ópera; también pasó por Leipzig, al tocar en el órgano de Santo Tomás, los oyentes pensaron inmediatamente en Johann Sebastian Bach; en Potsdam el rey Friedrich Wilhelm II (1744 – 1797), al escucharle, le hizo una generosa retribución, e incluso le ofreció un puesto que Wolfgang rechazó por lealtad a su emperador; llegando a Berlín fue aclamado por una representación de “El rapto del serrallo”; terminó volviendo a Viena sin dinero.²⁷³

Constanza se encontraba por quinta vez embarazada y además tenía una fuerte infección en un pie, a partir de éste momento Constanza tuvo que hacer varios viajes a Baden para hacer sus curaciones, comenzaron a vivir de préstamos y limosnas ya que Mozart anuló sus conciertos para cuidar a su esposa y, él único que le presta algo era Edler von Puchberg (1741 – 1822), pero al poco tiempo se cansó de tener que sacarlo de apuros constantemente²⁷⁴

De pronto, el emperador se volvió a acordar de Mozart y le encargó una ópera, en 1790 presentó *Cosi fan tutte*, para cuando ésta fue aceptada y comenzó a tener éxito, José II falleció, hecho que provocó que los teatros cerraran.²⁷⁵

Llegó un nuevo emperador, cuyo nombre era Leopoldo II (1747 -1792), conservó a Mozart en su puesto, pero Wolfgang se encontró en la miseria y no conseguía recursos económicos, el que fuera masón no le ayudó a resolver estos problemas ya que Leopoldo II no les tenía tolerancia y frenaba lo más posible en sus actividades.²⁷⁶

En septiembre de 1790, la casa imperial se preparaba para las fiestas de coronación de Leopoldo II en Frankfort, se enviaron centenares de invitaciones, entre ellas a diecisiete músicos vieneses, las ordenes fueron de olvidar a Wolfgang, aun así éste empeñó su casa y emprendió el viaje por su cuenta ya que consideró que su deber era presentarse, como era de esperarse, se le ignoró, su única satisfacción fue el haber conseguido un permiso para dar un concierto público en su propio beneficio.²⁷⁷

²⁷² GUARDIA, *Op. cit.*, p. 59; RÉMY, *Op. cit.*, pp. 104, 107; VIEUILLE, *Op. cit.*, pp. 116, 182.

²⁷³ GUARDIA, *Op. cit.*, pp. 62, 63; PAULY, *op. cit.*, p. 118; RÉMY, *Op. cit.*, pp. 107-109; VIEUILLE, *Op. cit.*, p. 195.

²⁷⁴ GUARDIA, *Op. cit.*, pp. 63, 64; RÉMY, *Op. cit.*, p. 109; VIEUILLE, *Op. cit.*, pp. 36, 185.

²⁷⁵ RÉMY, *Op. cit.*, p. 111, 113.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 114, 115.

²⁷⁷ GUARDIA, *Op. cit.*, p. 65; PAULY, *op. cit.*, p. 118; RÉMY, *Op. cit.*, pp. 115, 116.

Regresó a Viena y sólo le esperaban conflictos económicos, pero recuperó la esperanza de salvar su hogar, se dedicó a componer minuetos, danzas alemanas y contradanzas para las fiestas, relojes y cajas de música.²⁷⁸

Schickeneder se volvió a encontrar con Mozart y comenzaron la ópera “La flauta mágica”, mientras tanto Constanza se encontraba embarazada por sexta ocasión, esto aumentó los gastos y Mozart tuvo que rechazar la invitación de Da Ponte para acompañarlo a Inglaterra por falta de dinero.²⁷⁹

En julio de 1791, un hombre vestido de luto entregó una carta a Mozart preguntando el precio y plazo para escribir una misa de difuntos, no se llegó a ningún acuerdo así que siguió trabajando en su ópera, poco tiempo después el misterioso hombre reapareció para entregar el dinero acordado, Mozart se dedicó a escribir el *Requiem* al mismo tiempo que la ópera “La flauta mágica”.²⁸⁰

Estos trabajos se vieron interrumpidos por un encargo del teatro nacional de Praga, a este viaje lo acompañó su alumno Franz Xaver Süssmayer (1766 – 1803), tuvo un mes para escribir una ópera, ésta fue La clemencia de Tito, en Praga tuvo un buen recibimiento, pero la ópera fracasó, así que regresó a Viena a terminar La flauta mágica, estrenada en septiembre y dirigida por él mismo, fue todo un éxito. Lo comenzaron a buscar desde Holanda e Inglaterra, e inclusive algunos mecenas, pero su salud le impedía hacer los viajes²⁸¹

Tuvo que volver a interrumpir su *Requiem* para atender un encargo de su logia, se trataba de su cantata “el elogio de la amistad”, para la inauguración de un templo.²⁸²

Mozart regresó a su trabajo en el *Requie*” pero se encontraba bastante enfermo y para el 4 de diciembre de 1791, Mozart se encontraba tan mal que mandaron a buscar a un sacerdote, el cual no les fue fácil encontrar, el 5 de diciembre Wolfgang falleció, al día siguiente se le enterró en el cementerio de San Marcos, amortajado según el ritual masónico con manto negro y capucha, pocas personas esperaban el carro fúnebre, sin flores, sepultado en una tumba común sin cruz, ni lápida, ni inscripción.²⁸³

El *Requiem* fue terminado por Süssmayer, y Constanza lo entregó al misterioso hombre, después se supo que se trataba de un enviado del conde Franz von Walsegg (1763 – 1827), el cual compraba anónimamente piezas que después hacía interpretar en su casa haciéndolas pasar por suyas, el fin de la obra de Mozart era la celebración del aniversario luctuoso de la esposa de von Walsegg.²⁸⁴

²⁷⁸ GUARDIA, *Op. cit.*, p. 67; RÉMY, *Op. cit.*, pp. 116-118.

²⁷⁹ GUARDIA, *Op. cit.*, pp. 70, 71; PAULY, *op. cit.*, p. 118; RÉMY, *Op. cit.*, pp. 118 – 119.

²⁸⁰ PAULY, *op. cit.*, p. 118; RÉMY, *Op. cit.*, pp. 120, 121.

²⁸¹ GUARDIA, *Op. cit.*, p. 72; RÉMY, *Op. cit.*, pp. 121, 122, 126.

²⁸² RÉMY, *Op. cit.*, pp. 126, 127.

²⁸³ GUARDIA, *Op. cit.*, p. 75; PAULY, *op. cit.*, p. 119; RÉMY, *Op. cit.*, pp. 128, 129; VIEUILLE, *Op. cit.*, p. 209.

²⁸⁴ PAULY, *op. cit.*, p. 119; RÉMY, *Op. cit.*, p. 130.

Francisco II (1768 – 1835) concedió una modesta pensión a la viuda Constanza, la cual se casó en 1809 por segunda vez con el primer biógrafo de Mozart, Georg Nikolaus von Nissen (1761 – 1826).²⁸⁵

Mozart era excelente clavecinista, organista, pero también tocaba el violín desde edad muy temprana; un gran exponente de la ópera alemana, deseaba que los alemanes actuaran, hablaran y cantaran en alemán, pensaba que la poesía debía de subordinarse a la música; hacía cantar al mismo tiempo a orquesta y cantantes, lo cual exigía que éstos últimos emplearan más potencia en su voz; siempre procuró que su música pudiese transmitir estados de ánimo, emociones y sentimientos; para el cuarteto pensaba en un diálogo entre cuatro personajes.²⁸⁶

Su carácter era algo divertido, alegre y hasta burlón, Grimm pensaba que carecía de sentido social. Mozart pensaba que su honor estaba por encima de todo y eso hacía que a vista de los demás pareciera indolente y orgulloso.²⁸⁷

Luchó durante su vida por quitarse la librea de músico-sirviente, independizarse, pensaba que un músico debía de ser libre; no le bastaba el reconocimiento, él se sabía capaz, talentoso e inclusive superior. Sus actos de rebeldía marcaron el inicio para muchos otros músicos, como Beethoven, que estaban convencidos de que el genio da derecho a la consideración.²⁸⁸

²⁸⁵ GUARDIA, *Op. cit.*, p. 46, 76.

²⁸⁶ RÉMY, *Op. cit.*, pp. 18, 23, 49, 67, 71, 81, 88, 92.

²⁸⁷ GUARDIA, *Op. cit.*, p. 77; RÉMY, *Op. cit.*, pp. 51, 61.

²⁸⁸ RÉMY, *Op. cit.*, pp. 49, 56, 70.

e) Análisis estructural de la sonata KV 304 :

Entre 1763 y 1788, W. A. Mozart compuso un total de treinta y seis sonatas para violín y piano, más otras siete de dudosa autoría (KV 55 – 61). Todas sus sonatas fueron compuestas en modo Mayor, menos la KV 304, compuesta en mi menor.²⁸⁹

Ésta sonata en mi menor, KV 304, fue compuesta en 1778 en París, se cree que en ella plasmó la angustia y desolación que sentía en París, así como la dolorosa pérdida de su madre.²⁹⁰

La sonata en mi menor de W. A. Mozart, es de dos movimientos. En la página 46 mencioné que en la época clásica eran frecuentes las sonatas de cuatro y tres movimientos, sin embargo también existieron las sonatas en dos movimientos, las cuales fueron ocupadas por los diletantes en Francia, Inglaterra e Italia; también tuvieron un uso pedagógico, por ser consideradas de carácter ligero; éste tipo de sonata, de dos movimientos, se vio favorecida por Christian Bach.²⁹¹

i) *Allegro*

El primero movimiento de la sonata en mi menor KV 304 de W. A. Mozart, es el llamado *Allegro de Sonata*:

Exposición - Desarrollo – Reexposición - Coda

Éste movimiento consta de dos temas principales, los cuales se fragmentan y hacen apariciones de manera modificada a lo largo de la pieza:

TEMA 1

em

Motivo 1

Motivo 2

Motivo 3

Motivo 4

²⁸⁹ www.es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Sonatas_para_viol%C3%ADn_de_Wolfgang_Amadeus_Mozart. consultada el 13 de enero del 2013.

²⁹⁰ RÉMY, *Op. cit.*, p. 58; VIEUILLE, *op. cit.*, p. 91.

²⁹¹ NEWMAN, *The Sonata in the Classic Era*, p. 134; PAULY, *op. cit.*, p. 152.

TEMA 2

Motivo 1 Motivo 2

Motivo 3 Motivo 4

Tomando en cuenta lo anterior, la estructura de éste primer movimiento quedaría esquematizada de la siguiente manera:

EXPOSICIÓN

TEMA 1 (violín y piano)										TEMA 1 Motivo 1 y 2 (violín)								PUENTE									
em										am		em		am		em											
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28

TEMA 2 Motivo 1 y 2 (piano)		TEMA 2 Motivo 1 y 2 (piano)		TEMA 2 Mtvo. 1 (piano)	TEMA 2 Mtvo. 1 (piano)	TEMA 2 Mtvo. 1 (violín)	TEMA 2 Mtvo. 1 (violín)	TEMA 2 Motivo 3 y 4 (piano)				TEMA 2 Motivo 3 (violín y piano)													
C		G		C	D	G		gm		G				am											
29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54

Interpolación				TEMA 1 Motivo 3 (piano)	TEMA 1 Motivo 3 (piano)	TEMA 1 Motivo 3 (violín y piano)	TEMA 1 Motivo 3 (piano)	TEMA 2 Motivo 1 y 2 (piano)	TEMA 2 Motivo 1 y 2 (violín)	Interpolación				EXTENSIÓN CADENCIAL											
				G				em				G													
55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80

EXTENSIÓN CADENCIAL			
em			
81	82	83	84

DESARROLLO

Se trata de un desarrollo de pequeña dimensión, en él se juega con el *TEMA 1* (motivo 1, 2, 3 y 4); así como con un nuevo tema, el cual sólo se presenta en ésta sección del movimiento:

TEMA NUEVO

Motivo 1 | Motivo 2

TEMA 1 Motivo 1 y 2 (piano)					T.N/Mtvo. 1 (violín)		TEMA 1/ Mtvo. 2 (violín)					T.N. (violín)					
					T. N. (piano)		T.N. Mtvo 1 (piano)		T. N. (piano)		TEMA 1/Mtvo. 2 (mano der. Piano)						
											TN Mtvo1 (piano)						
bm							em		am		G						
84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100	101

PUENTE						TEMA 1 Motivo 3 y 4 (violín y piano)					
em		B				em					
102	103	104	105	106	107	108	109	110	111	112	

REEXPOSICIÓN

Es la recapitulación de los compases 12 al 72, pero en tonalidades diferentes a las iniciales, haciendo énfasis en la tonalidad principal de mi menor, también consta de una amplia extensión cadencial.

TEMA 1 Motivo 1 y 2 (violín)								PUENTE								TEMA 2 Mtvo. 1 y 2 (piano)				
em		bm		am		em		am		em		am		em		F		am		
112	113	114	115	116	117	118	119	120	121	122	123	124	125	126	127	128	129	130	131	132

TEMA 2 Motivo 1 y 2 (piano)			TEMA 2 Mtvo. 1 (piano)		TEMA 2 Mtvo. 1 (piano)		TEMA 2 Mtvo. 1 (violín)		TEMA 2 Mtvo. 1 (violín)		TEMA 2 Motivo 3 y 4 (piano)				TEMA 2 Motivo 3 (violín)					
am			B		em						am		em							
132	133	131	135	136	137	138	139	140	141	142	143	144	145	146	147	148	149	150	151	152

interpolación						TEMA 1 Mtvo. 3 (piano)	TEMA 1 Mtvo. 3 (piano)	TEMA 1 Mtvo. 3 (violín y piano)	TEMA 1 Mtvo. 3 (piano)	TEMA 2 Motivo 1 y 2 (piano)	TEMA 2 Motivo 1 y 2 (violín)									
am	em	am	em						C	em	C	em								
153	154	155	156	157	158	159	160	161	162	163	164	165	166	167	168	169	170	171	172	173

EXTENSION CADENCIAL																		
am	em	am	em															
174	175	176	177	178	179	180	181	182	183	184	185	186	187	188	189	190	191	192

CODA

Ésta coda afirma la tonalidad principal, terminando con la cadencia de V7 – I (auténtica):

II^b V₇ I-----

TEMA 1 Motivo 1 y 2 (violín)								PUENTE (piano)				PUENTE (violín)				EXT. CAD.	
em								am	em	am	em						
192	193	194	195	196	197	198	199	200	201	202	203	204	205	206	207	208	209

Referente a los matices, también se puede apreciar la influencia de Mannheim. En ésta sonata se encuentran *p* seguidos de *f*, además de los *fp* seguidos unos de otros a distancias reducidas, como sucede en los compases: Exposición 59, 60, 61 y 62 / 65 y 66; Desarrollo 114, 116 y 118; Reexposición 159, 160, 161 y 162 / 165 y 166.

En el *Anexo 5* se puede ver más sobre la armonía de éste movimiento.

ii) *Tempo di Menuetto*

Aunque éste movimiento tiene la indicación *tempo di minueto*, no se encuentra escrito de la manera convencional:

MINUET I A	TRÍO (MINUET II) B	MINUET I A ¹
//: a :: b a' ::	//: c :: d c' ::	// a // b a' //

Dentro de éste movimiento se ven las influencias del *minuet* sin ser propiamente uno; se encuentra escrito en modo menor, al contrario de la mayoría.

La parte A contiene tres secciones; la primera sección (a), abarca dos periodos que van a caracterizar a éste movimiento, la *frase 1* y 3 son exactamente iguales:

PERIODO 1



PERIODO 2



La primera vez el piano expone el tema completo (*periodos 1* y 2); posteriormente, en lugar de una repetición, como se escribiría en un *minuet* convencional, el tema es expuesto por el violín.

Continúa con nuevos temas en la Sección II (b), el motivo que aparece con más frecuencia es:



Este motivo aparece por primera vez en la anacrusa al compás 46, posteriormente se vuelve a presentar en las anacrusas a los compases 48 y 50 por el violín; el piano lo presenta en las anacrusas al 55 y 57; finalmente, en los compases 62, 63 y 64 lo presentan piano y violín nuevamente pero con el valor duplicado:



Esta segunda sección también contiene una escala cromática a cargo del piano que sirve para conectar a la tercera sección:



En la Sección III (a¹), se presenta el periodo uno completamente, pero el periodo 2 no se presenta de manera íntegra, sirve para dar inicio a la extensión cadencial, también presenta motivos sincopados.



El esquema de ésta parte A, queda de la siguiente manera:

A																							
Sección I (a)												Sección I (a)											
Periodo 1 (piano)						Periodo 2 (piano)						Periodo 1 (violín)											
em																							
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24

A																																																																						
Sección II (b)																																																																						
Periodo 2 (violín)																Frase 5 (piano)								Frase 6 (piano)								Frase 7 (violín)								Frase 8 (violín)																														
em																																G																am								G								am						
24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49																																													

A																																																																																																							
Frase 9 (violín)																																																								Frase 10 (piano)								Frase 11 (piano)								Frase 12 (Violín y Piano)								Puente								Escala Cromática (piano)								Periodo 1 (piano)							
G																																																								am								G								em																															
50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74																																																																															

A																																																																																												
Sección III (a ¹)																																																																																						CODA						
Periodo 2 Frase 3 (violín)																																								Extensión Cadencial																																																				
em																																								am																																														em						
75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93																																																																										

La parte A y la CODA terminan cada una con una cadencia auténtica:



La parte B equivale al *trío*, se encuentra escrita en tonalidad Mayor dado que la tonalidad principal se encuentra en modo menor, hay que recordar que es una característica del *trío* el encontrarse escrito en una modalidad contraria a la principal. Esta sección sí tiene repeticiones escritas, como se hace originalmente.

Son tres periodos los que se presentan en esta parte del movimiento:

PERIODO 1



PERIODO 2



PERIODO 3

Este periodo se extiende en su dimensión debido a que se agrandan los valores del final de su segunda frase; también contiene una “pausa repentina”, una de las aportaciones de Mannheim:



La estructura de esta parte queda de la siguiente manera:

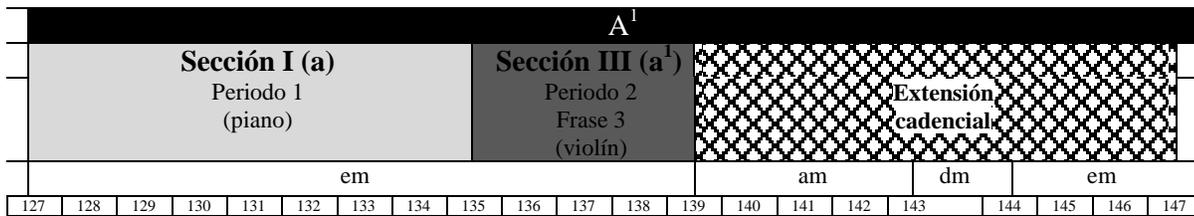
B																					
//: Sección I (c) ://													//: Sección II (d)								
Periodo 1 (piano)						Periodo 2 (violín y piano)						Periodo 3 (piano)									
E										B				f#m	em	c#m					
93	94	95	96	97	98	99	100	101	102	103	104	105	106	107	108	109	110	111	112	113	114

B													PUENTE
Sección II (d)						Sección III (c ¹) ://							
Periodo 3 (piano)			Gran pausa	Periodo 1 (violín)									
E		B			E						em		
114	115	116	117	118	119	120	121	122	123	124	125	126	127

Esta parte **B** termina con una cadencia auténtica:

Posteriormente tiene un pequeño puente con el que se conecta a la parte **A¹** y permite el regreso a la tonalidad original:

La parte **A¹** vuelve a exponer el tema principal, es decir, el periodo 1 y 2, así como la extensión cadencial que previamente se presentó en los compases 81 al 89 de la parte **A**:



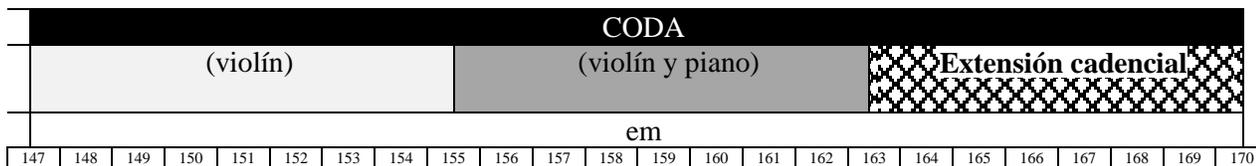
Al final de esta parte se encuentra la siguiente cadencia auténtica:



Para finalizar la pieza, se cuenta con una **CODA**, en donde el siguiente periodo sirve para reforzar la tonalidad principal de la obra:



La Coda se encuentra estructurada de la siguiente manera:



Esta sonata termina con una cadencia auténtica:



Se puede consultar el *Anexo 6* para ver a detalle la armonía.

f) **Recomendaciones interpretativas a la sonata para violín y piano en mi menor KV 304 de Wolfgang Amadeus Mozart**

Mozart vivió en la época del descubrimiento de los grandes contrastes de matices, los cuales deben de ser bien marcados, ésta sonata está impregnada de ejemplos de ello.

El primer movimiento empieza con un matiz de *piano*, éste no debe de ser lánguido, se debe de hacer sentir su presencia, al igual que en el resto de las indicaciones parecidas. Por el contrario, el *piano* que se presenta en la extensión cadencial de la coda, es como un susurro, tocado a la punta del arco pero con presencia. Con respecto a esto, Alfred Cortot hace la siguiente recomendación: “Eviten dar a la ejecución insipidez y sonoridad descolorida, bajo el pretexto de amabilidad Mozartiana”²⁹²

En el *allegro* se presentan dos temas, dentro del primero hay que enfatizar el contraste de lo melancólico con lo que puede llegar a ser violento, hay que recordar que la sonata fue escrita cuando Mozart atravesaba por un periodo difícil en su vida, ese sentimiento se vio reflejado en la composición y debe también reflejarse en la interpretación.

La Sonata KV 304 es un diálogo entre el violín y el piano, cuando el violín tiene dobles cuerdas es porque cumple con la función de acompañante, estas dobles cuerdas no deben de carecer de sonoridad, pero tampoco deben de ser tan presentes que opaquen a la melodía principal.

El *tempo di menuetto* hace referencia a la danza, por ello es necesario dar una pequeña acentuación a fin de dar apoyo al primer tiempo de cada compás, sin embargo eso no significa que el *tempo* sea alegre, por el contrario, al encontrarse en la atmosfera de melancolía es necesario un *tempo* tranquilo.

Dentro de la coda del último movimiento se encuentra constantemente la sensible, un re#, el cual debe tener una afinación más alta y cercana a la tónica para poder reforzar la tonalidad.

El *vibrato* en esta pieza está presente de manera expresiva y no como un simple adorno, se deben de evitar los *glissandi* al hacer cambios de posición ya que en el clasicismo no se ocupaban.

Ya que en esta sonata es importante el dialogo, es necesario no desconectar el peso del brazo derecho sobre el arco para no romper las líneas melódicas que se van construyendo en el discurso a exponer.

²⁹² CORTOT, Alfred, *Curso de interpretación*, p. 130.

III. Concierto No. 3 para violín y orquesta en si menor, Op. 61, de Charles Camille Saint – Saëns

a) El romanticismo

El romanticismo tuvo su inicio en la época del Imperio Napoleónico, se consolidó como movimiento en la segunda década del siglo XIX y perduró hasta la primera década del siglo XX, aunque ya existían otras tendencias artísticas. El romanticismo musical estuvo fuertemente ligado a la literatura y la filosofía; para los románticos todas las artes debían de fundirse en una sola, veían a la música como el punto de salida y de llegada de todas ellas.²⁹³

Anteriormente el músico ocupó un lugar definido en la sociedad, durante mucho tiempo estuvo a servicio de la Iglesia, así como del entretenimiento de la realeza y burguesía. En el Romanticismo, la música se convirtió en el arte favorito de la clase media, incluso pudo educarse en ella. Los compositores e intérpretes se convirtieron en artistas libres, compusieron sin necesidad de que existiera un encargo, Beethoven fue el primero en seguir el principio del arte por el arte, se convirtió en el modelo del movimiento musical romántico. Los compositores de ésta época prefirieron expresar emociones de manera más directa y menos complicada. El músico comenzó a subir de estatus, pero al no depender de ningún protector, se vio afectada su seguridad económica, sin embargo surgieron muchos empleos dentro de la enseñanza y agrupaciones tanto instrumentales como vocales, bandas militares, orquestas sinfónicas y compañías de ópera.²⁹⁴

Anteriormente los músicos eran producto de una cadena familiar dedicada a este arte, los músicos románticos podían proceder de cualquier estrato social: Louis Hector Berlioz (1803 - 1869), Louis Spohr (1784 – 1859), Felix Mendelssohn (1809 – 1847), Schumann y Wilhelm Richard Wagner (1813 – 1883), entre otros no tenían parientes que se dedicaran a la música.²⁹⁵

Los instrumentos musicales se fueron perfeccionando, se les hicieron transformaciones debido las innovaciones tecnológicas y metalúrgicas de la Revolución Industrial, los instrumentos musicales fueron más fáciles de fabricar y más baratos, haciéndose más accesibles para el consumo de las personas. Evolucionaron los pianos verticales y de cola, se aumentaron llaves para las maderas, válvulas a los instrumentos de metal, mentonera o puntal de apoyo para las cuerdas; estos cambios ocasionaron inevitablemente un cambio de timbre en ellos.²⁹⁶

La orquesta se incrementó en tamaño y volumen, algunos instrumentos, como el trombón, corno y trompetas, fueron integrados de manera definitiva a la orquesta sinfónica.²⁹⁷

Las composiciones comenzaron a ser de mayor magnitud, surgió la música programática, la cual se trata de una pieza hecha por medio de una historia o hechos que sirven de hilo conductor; y el poema sinfónico, que es una obra orquestal que se encuentra estrechamente ligada a la poesía, es de un movimiento y en ella se desarrolla musicalmente un argumento.²⁹⁸

²⁹³ EINSTEIN, Alfred, *La música en la época Romántica*, p. 29 - 33; LONGYEAR, Rey, *La música del siglo XIX*, p 97. RINGER, Alexander, *The Early Romantic Era*, p. 7.

²⁹⁴ EINSTEIN, *op. Cit.*, p. 19, 24, 25, 38; LONGYEAR, *op. cit.*, p 248; RINGER, *op. cit.*, 3, 6 - 8, 10, 16, 38

²⁹⁵ EINSTEIN, *op. Cit.*, p. 38

²⁹⁶ LONGYEAR, *op. cit.*, p 12; RINGER, *op. cit.*, p. 22, 242.

²⁹⁷ NELSON, Wendell, *The concerto*, p. 49; RINGER, *op. cit.*, p. 20

²⁹⁸ EINSTEIN, *op. Cit.*, p. 32, NELSON, *op. cit.*, p. 49.

El interés de producción musical pasó de ser vocal a instrumental, los instrumentos solistas fueron empujados a los límites de su potencial y fue así que surgió el virtuoso, el cual se convirtió en parte esencial de éste periodo, con frecuencia se le consideró como una fuerza liberadora con un alto nivel técnico, alguien capaz de hacer lo que el resto de los mortales no podía, se decía que tenían dotes sobrehumanas.²⁹⁹

Una gran parte del repertorio se tuvo que componer para estos virtuosos, las presentaciones se comenzaron a realizar ante grandes audiencias en salas de concierto, debido a esto la música se transformó en arte urbano, el público pagaba por ir a escucharlos, esto ocasionó que las obras se comenzaran a ejecutar en más de una ocasión.³⁰⁰

El instrumento solista preferido del Romanticismo, tanto en el hogar como en la sala de conciertos, fue el piano; obtuvo este lugar debido a su capacidad de competir sonoramente con la orquesta, esto fue gracias a que tuvo constantes mejoras, producto de la competencia entre británicos, franceses y alemanes.³⁰¹

Dentro de esta etapa de virtuosismo, Niccolò Paganini (1782 – 1840)³⁰² y Franz Liszt (1811 – 1886) alcanzaron los límites extremos de la capacidad técnica del violín y el piano respectivamente.³⁰³

Los músicos también se vieron influenciados por los sucesos revolucionarios, hecho que introdujo una tendencia nacionalista en los compositores. Al inicio del siglo XIX sólo se podía hablar de música alemana, italiana o francesa, pero conforme fue avanzando el siglo otros pueblos comenzaron a tomar conciencia de su identidad; se buscaron temas en lo exótico, fue así que Polonia, Rusia, Hungría, Bohemia, España, los países escandinavos, Holanda, Finlandia, las entidades yugoslavas, Rumania y Bulgaria, surgieron como importantes productores de música nacionalista al servirse de las canciones folklóricas propias de sus lugares. América en Inglaterra tardaron un poco más en adoptar esta nueva corriente.³⁰⁴

²⁹⁹ ALIER, Roger, *El concierto*, pp. 74; EINSTEIN, *op. Cit.*, p. 20; NELSON, *op. cit.*, p. 49; RINGER, *op. cit.*, p. 7; VEINUS, *op. cit.*, pp. 154, 155.

³⁰⁰ ALIER, *op. cit.*, p. 75; LONGYEAR, *op. cit.*, p. 249; NELSON, *op. cit.*, p. 49; RINGER, *op. cit.*, p. 10, 11; VEINUS, *op. cit.*, p. 155.

³⁰¹ NELSON, *op. cit.*, p. 49; RINGER, *op. cit.*, p. 20, 22

³⁰² Paganini dominaba el violín a la perfección, corrían muchos rumores extraños que pretendían explicar la grandeza de su técnica ya que podía tocar una pieza sobre una sola cuerda, ejecutar pasajes enteros en dos cuerdas o tres de manera simultánea, tenía una amplia variedad de armónicos; las composiciones que hoy conocemos de él no son sino una simple guía melódica, cuando él las ejecutaba en público le agregaba partes que las hacía más llamativas y espectaculares, incluso hicieron circular la leyenda de que tenía un pacto con el diablo. ALIER, *op. cit.*, pp. 75 – 77; NELSON, *op. cit.*, 51, 52; RINGER, *op. cit.*, p. 44; VEINUS, *op. cit.*, p. 163.

³⁰³ RINGER, *op. cit.*, p. 65; VEINUS, *op. cit.*, p. 156

³⁰⁴ ALIER, *op. cit.*, p. 109; EINSTEIN, *op. Cit.*, p. 25, 26, 6-69; RINGER, *op. cit.*, p. 12

b) Francia en la época romántica

En Francia convivieron tres corrientes:

- Tradición Cosmopolita: una corriente de carácter anti-romántico, tiene como característica la evasión de la expresividad extrema favoreciendo las formas tradicionales, textura homofónica, inclusión del cromatismo en la armonía. La corriente fue influida por Wagner, en Francia la encabezó César Franck (1822 – 1890) y discípulos suyos como Vincent d'Indy (1851 – 1931).³⁰⁵
- Tradición Nacionalista: ya que durante siglos existió en Francia una especie de nacionalismo, se tomó como modelo a los músicos del siglo XVI, desafió a la forma alemana y la melodía italiana. Su máximo representante fue Camille Saint-Saëns (1835 – 1921), pero existieron otros compositores como Gabriel Fauré (1845 – 1924), Florent Schmit (1870 – 1958), Roger Ducasse (1873 – 1954), André Messager (1853 – 1929).³⁰⁶
- Música Nueva: es la culminación de siglos de tradición francesa, llega a la innovadora forma del impresionismo con Claude Achiles Debussy (1862 – 1918) y Maurice Ravel (1875 – 1937).³⁰⁷

Me enfocaré más en la Tradición Nacionalista, París era una ciudad atractiva para muchos artistas e intelectuales europeos; en otros países, el nacionalismo se caracterizó por la búsqueda de un resurgimiento histórico y reafirmación cultural, pero en Francia se retrasó su aparición hasta el desarrollo de instituciones como el Conservatorio de París, la Asociación de Artistas Músicos, la Sociedad de Compositores en 1862 y la Sociedad Nacional de Música, la cual surgió en 1871 encabezada por Saint-Saëns y el cantante Romain Bussine (1830 -1899), su objetivo era alentar la composición en el país, tuvo como miembros a Édouard Lalo (1823 – 1892), Georges Bizet (1838 – 1875) y Jules Massenet (1842 – 1912), entre otros.³⁰⁸

En 1894 se fundó, también en París, la *Schola Cantorum*, se especializaba en los estudios históricos y musicológicos, en oposición a la preparación puramente técnica que daba el Conservatorio de París.³⁰⁹

Durante la oleada revolucionaria, miles de ejecutantes fueron requeridos para entonar himnos a la libertad y llevar a la gente cantando durante procesiones patrióticas por las calles de París, los buenos ejecutantes de viento eran muy necesarios para las numerosas bandas militares.³¹⁰

En ésta época de levantamientos, surgió la ópera de rescate, donde se hacía énfasis en los ideales de libertad y se acababa con la tiranía, pero fue perdiendo vitalidad y retornó la *opera comique*, estimulada por la rivalidad entre Francois – Adrien Boïeldieu (1775 – 1834) y Niccolo Isouard (1775 – 1818), quien usó muchas tonadas populares.³¹¹

Cuando Gioacchino Rossini (1792 – 1868) llegó a París, estuvo a punto de desaparecer la escuela francesa de composición pero fue recuperándose debido a la aparición de ritmos de danzas en las obras de Daniel-Françoise Auber (1782 – 1871), y Ambroise Thomas (1811 – 1896), ambos

³⁰⁵ STUDD, *op. cit.*, p. 16.

³⁰⁶ ALIER, *op. cit.*, p. 108; STUDD, *op. cit.*, p. 16; www.filomusica.com/filo24/elirapa.html, consultada el 3 de enero del 2013.

³⁰⁷ STUDD, *op. cit.*, pág. 16.

³⁰⁸ SERVIERES, *op. cit.*, pp. 29, 30.

³⁰⁹ www.hagaselamusica.com/ficha-periodos-musica/post-romanticismo/el-movimiento-impresionista/, consultada el 25 de diciembre del 2012.

³¹⁰ RINGER, *op. cit.*, p. 18

³¹¹ EINSTEIN, *op. Cit.*, p. 34; LONGYEAR, *op. cit.*, pp. 106, 107

representantes de la Gran Opera Francesa, además escribieron óperas con argumentos históricos, éste tipo de obra se vio bien acogida por la clase media.³¹²

También existió la *ópera lyrique*, era de gran expresividad, sus argumentos eran de amor, incluía muchas cadencias femeninas al interior de la obra, sus mejores representantes fueron Charles Gounod (1818 – 1893), Ambrosie Thomas y Jules Massenet, Georges Bizet.³¹³

La ópera no sólo sufrió transformaciones en cuanto a forma y contenido, debido a la gran masa orquestal que se encontraba en la foso, los operistas tuvieron que desarrollar una técnica vocal que les permitiera sobresalir sonoramente.³¹⁴ También desarrollaron el ballet dramático, que alcanzó su cima en este periodo con Léo Delibes (1836 – 1891)³¹⁵

La sinfonía concertante, fue una especialidad francesa desde de 1770, mantuvo su atractivo para los compositores parisinos y el público durante la época revolucionaria, disminuyendo de forma gradual y desapareciendo alrededor de 1830. Las sinfonías concertantes, eran en esencia conciertos para dos o más instrumentos, por ejemplo: dos violines, clarinete y fagot. La mayoría de estas piezas constan de sólo dos movimientos.³¹⁶

Giovanni Battista Viotti (1755 – 1824) -italiano que trabajó en París- fue pieza clave para la transición violinística del siglo XVIII al XIX en Francia, aunque tendió al clasicismo dio origen a un grupo de virtuosos conocidos como la Escuela de París, a este grupo pertenecieron Pierre-Joseph Rode (1774 – 1830) y Pierre Baillot (1771 – 1842), quienes ayudaron a establecer la tradición francesa.³¹⁷

³¹² LONGYEAR, *op. cit.*, p 107, 108

³¹³ *Ibid.* p 109, 110; RINGER, *op. cit.*, p. 46, 49

³¹⁴ RINGER, *op. cit.*, p. 31, 49

³¹⁵ LONGYEAR, *op. cit.*, p 110

³¹⁶ RINGER, *op. cit.*, p. 63

³¹⁷ VEINUS, *op. Cit.*, pp. 157 - 159.

c) El concierto romántico

En temas anteriores ya mencioné que el concierto tiene su origen en la época barroca, donde surgieron tres tipos de concierto:³¹⁸

- *Concerto grosso*, en el cual se alternan la orquesta o *tutti*, con el *concertino*, formado por dos violines, un violonchello y un continuo).

- *Concerto solista*, donde la importancia recae en un sólo instrumento, ya sea de cuerda o de madera o metales y tiene la forma típica de *allegro – adagio – allegro*.

- *Concerto di grupo*, un derivado de la sinfonía del siglo XVII, de estructura polifónica, donde ninguna parte predomina

Posteriormente, en el clasicismo, surgió la forma sonata: exposición – desarrollo – reexposición, la cual fue aplicada al concierto para solista, se comenzaba a experimentar con el virtuosismo solístico y para ello cada movimiento podía tener su propia *cadenza*, la cual podía ser improvisada.³¹⁹

En el siglo XIX el concierto sufrió modificaciones, ya que los compositores tenían nuevos problemas creados por los ejecutantes virtuosos, las grandes orquestas y la creciente insatisfacción con la forma de la sonata.³²⁰

Aunque persistió la forma sonata casi intacta durante todo este periodo,³²¹ se empezó a buscar la completa libertad de forma y contenido, llegando a ser el ideal del compositor romántico. Para muchos compositores, el balance y la estructura de la forma era de una importancia secundaria en comparación con los efectos de la orquesta y las partes de los solistas, el contraste de estas dos fuerzas opositoras fueron apropiadas para la tendencia cada vez más notoria del virtuosismo romántico. Para otros compositores los modelos tradicionales eran Mozart y Beethoven. Los conciertos de éste periodo fueron altamente emocionales e individualistas, se desviaban de los refinamientos del estilo clásico.³²²

Se comenzó a relajar la forma, compositores como Spohr, Carl Maria von Weber (1786 – 1826) y Liszt hicieron conciertos en un solo movimiento, dividido en cuatro partes, definidas por los cambios de *tempo* y tonalidad; intentaron alejarse de la “forma sonata” que mucho tiempo rigió al resto de las formas musicales.³²³

Hubo poca producción de obras en comparación con otras épocas, pero en cambio las piezas se volvieron más extensas y de mayor dificultad interpretativa. El compositor estaba a servicio de la demanda del virtuoso, el cual estableció nuevos recursos y efectos al alcance del compositor; en el violín surgieron los *glissandos*, las octavas, arpeggios, cromatismo, armónicos, acordes y polifonía

³¹⁸ BASSO, *op. cit.*, pp. 35-37; BUKOFZER, *op. cit.*, pp. 232, 232.

³¹⁹ NEWMAN, *The Sonata in the Classic Era*, p. 23; SUAREZ, *op. cit.*, pp. 215, 224;

www.angelfire.com/hero2/mis_asignaturas/clasicoviennes.html, consultada el 29 de diciembre del 2012

³²⁰ NELSON, *op. cit.*, pp. 49

³²¹ ALIER, *op. cit.*, p. 74

³²² *Idem*; NELSON, *op. cit.*, pp. 49

³²³ ALIER, *op. cit.*, p. 108, 109; EINSTEIN, *op. Cit.*, p. 31; NELSON, *op. cit.* pp. 50, 52

en instrumentos homofónicos, y una gran variedad de sonidos que antes no se producían en los conciertos.³²⁴

Generalmente la introducción de los movimientos corrió a cargo de la masa orquestal, precedida del solista, gustaban de *fortes* y *fortísimos*; debido al fuerte nacionalismo, los movimientos finales tendían a estar basados en ritmos de danzas populares.

³²⁴ ALIER, *op. cit.*, p. 75, 88; NELSON, *op. cit.*, p. 50; VEINUS, Abraham, *The concerto*, p. 155

d) Charles Camille Saint-Saëns:

Saint-Saëns es el nombre de un pequeño pueblo en Normandía, el apellido es bastante común en la región, aunque no tienen parentesco con el compositor Charles Camille.³²⁵

Víctor Saint-Saëns (1798 – 1835), hijo de campesinos, se dedicó a la administración y eso lo llevó a convertirse en funcionario público de París, sin embargo tenía gusto por el arte y colaboró con la comedia *La Petite Maison*, además le gustaba escribir sus cartas en verso; más tarde se casó con Clémence Françoise Collin (1809 – 1888), hija de un carpintero. De ésta unión nació en París, el 9 de octubre de 1835, su único hijo Charles Camille Saint-Saëns.³²⁶

En el mes de diciembre de 1835, a sólo tres meses del nacimiento del compositor, su padre Víctor murió a causa de la tuberculosis, esto ocasionó que la situación se volviera difícil para la familia ya que parecía que el niño Camille también había contraído la enfermedad, su doctor les recomendó el aire fresco del campo y fue así que durante dos años, Saint-Saëns quedó a cargo de una nodriza en Corbeli.³²⁷

Durante esos dos años, su madre se alojó en la casa de su tía Charlotte Masson, así que cuando Camille fue enviado de regreso en 1837, vivió con su madre y su tía abuela. A esta temprana edad Camille ya demostraba talento para la música, le gustaba escuchar los diferentes sonidos que le rodeaban, como el chirrido de las puertas, la nota emitida por las copas de cristal o las manecillas del reloj, después iba al piano que su tía abuela poseía y encontraba la nota exacta en que habían escuchado los sonidos anteriores. Charlotte Masson, le enseñó lo que sabía y más tarde fue necesario buscarle fragmentos de obras de Haydn y Mozart. Cuando tenía cuatro años, en 1839, compuso su primera pieza para piano y a los cinco años de edad ya era capaz de tocar sonatas y transportar piezas durante su ejecución.³²⁸

Cercano a sus siete años, sin conocimiento de la teoría musical, era capaz de agregar notas de manera correcta a composiciones sencillas como valsos, fue entonces que comenzó a recibir clases del pianista Camille-Marie Stamaty (1811 – 1870), quien luego lo orientó hacia el virtuosismo.³²⁹

En 1843, Stamaty hizo que Saint-Saëns tomara clase de armonía y contrapunto con Pierre Maleden (1801 – 1871).³³⁰

A la edad de diez años, su maestro Stamaty lo presentó ante el público:³³¹

...“Cuando cumplí diez años –relata el maestro- mi profesor, considerándome suficientemente preparado, me hizo ofrecer un concierto en el salón Pleyel; ejecuté acompañado por la orquesta de los Italianos, dirigida por Tilmant, el concierto en do menor de Beethoven y un “*concerto*”

³²⁵ SERVIERES, George, *Saint-Saëns*, pp. 7, 8.

³²⁶ HERVEY, Arthur, *Saint-Saëns*, p. 1; SERVIERES, *op. cit.*, pp. 8-10; STUDD, Stephen, *Saint-Saëns*, p. 4.

³²⁷ HERVEY, *op. cit.*, pp. 1,2; SERVIERES, *op. cit.*, p. 11; STUDD, *op. cit.*, pp. 4, 5.

³²⁸ HERVEY, *op. cit.*, pp. 2, 3; SERVIERES, *op. cit.*, pp. 12, 13; STUDD, *op. cit.*, pp. 6 – 9.

³²⁹ SERVIERES, *op. cit.*, pp. 13, 73; STUDD, *op. cit.*, pp. 8, 9, 11.

³³⁰ SERVIERES, *op. cit.*, pp. 15, 74; STUDD, *op. cit.*, p. 12.

³³¹ HERVEY, *op. cit.*, p. 4; SERVIERES, *op. cit.*, pp. 14, 77.

en si bemol de Mozart. También se habló de hacerme tocar éste en la Sociedad de Conciertos del Conservatorio”...³³²

En 1848, a la edad de trece años, Camille ingresó al Conservatorio de París por recomendación de su profesor Stamaty. En éste lugar tomó clase de órgano, primero como oyente y posteriormente como alumno oficial, con Francois Benoist (1794 – 1878). También tomó clase de contrapunto y fuga con Jacques Francois Lévy Halévy (1799 – 1862), quien no daba clases de manera regular, así que Camille aprovechaba éstos momentos para adentrarse en la biblioteca.³³³

Solía engañar la vigilancia del portero para entrar a los ensayos de la Sociedad de Conciertos, algo que estaba prohibido a los alumnos; incluso un abonado de los conciertos, el señor Fresné, lo admitió los domingos en su palco.³³⁴

En 1851 obtuvo el primer premio de órgano, concurso en el que anteriormente ya había participado obteniendo el segundo lugar. En 1852 concursó por el Premio de Roma pero fracasó; esto no lo desanimó y posteriormente obtuvo un premio en la Sociedad de Santa Cecilia³³⁵ por su Oda a Santa Cecilia.³³⁶

Seghers tenía la costumbre de invitar a estudiantes de música a los recitales que llevaba a cabo en su casa, una de estas reuniones se llevó a cabo en 1852 y fue así que Saint-Saëns conoció a Franz Liszt, músico al que admiró y con quien más tarde estableció una relación amistosa.³³⁷

También en 1852, se le asignó el puesto de organista en la iglesia de Saint Merry. Su primer viaje lo hizo en 1857 a Italia acompañando al padre Gabriel. El puesto en ésta iglesia lo ocupó hasta enero de 1858, cuando se le ofreció la iglesia de Madeleine, donde estuvo por casi veinte años, hasta finales de 1877.³³⁸

En 1861, recomendado por Liszt, conoció a Richard Wagner en la casa de Federico Villot (curador del Museo del Louvre). Wagner tuvo gran afecto hacia Camille debido a su admirable manera de tocar el piano:³³⁹

Wagner, que era bastante mal pianista, hasta de sus propias obras, gustaba escucharlas interpretadas por Saint-Saëns...³⁴⁰

En éste mismo año de 1861 se dedicó por primera vez a la enseñanza, obtuvo la cátedra de piano en la École Niedermeyer, cargo que desempeñó hasta 1864. En sus clases incluyó las obras de

³³² SERVIERES, *op. cit.*, pp. 14, 15; STUDD, *op. cit.*, p. 29.

³³³ SERVIERES, *op. cit.*, pp. 16, 74; STUDD, *op. cit.*, p. 16.

³³⁴ SERVIERES, *op. cit.*, p. 16.

³³⁵ La Sociedad de Santa Cecilia fue fundada en 1850 por Seghers, promovía las obras a la promoción de obras nuevas y desconocidas para sus contemporáneos. STUDD, *op. cit.*, p. 29.

³³⁶ SERVIERES, *op. cit.*, p. 16; STUDD, *op. cit.*, p. 29.

³³⁷ SERVIERES, *op. cit.*, p. 20; STUDD, *op. cit.*, pp. 28, 29.

³³⁸ HERVEY, *op. cit.*, p. 5; SERVIERES, *op. cit.*, p. 17.

³³⁹ HERVEY, *op. cit.*, p. 7; SERVIERES, *op. cit.*, p. 20.

³⁴⁰ SERVIERES, *op. cit.*, p. 20.

compositores contemporáneos a los que admiraba, como Liszt, Wagner, Charles Gounod, Hector Berlioz, y Robert Schumann.³⁴¹

En 1864 concursó por segunda vez por el Premio de Roma sin lograr obtenerlo:³⁴²

... a los 28 años me presenté al Premio de Roma; no me lo dieron con el pretexto de que no lo necesitaba...³⁴³

En 1867, en conmemoración de la Gran Feria Internacional del trabajo y la industria, se realizó un concurso para una cantata sobre un tema de Romain Cornut. Por unanimidad, Saint-Saëns ganó el primer lugar con su cantata *Les noces de Prométhée* (las bodas de Prometeo); el jurado estuvo compuesto por Daniel Auber, Berlioz, Gounod, Gioachino Rossini y Giuseppe Verdi (1813 – 1901); sin embargo, la comisión imperial creyó estar otorgando el premio a un extranjero y prefirieron una composición de Rossini; se acordó indemnizar a Saint-Saëns y se le prometió pagar los gastos para que el compositor pudiera presentar su obra, el tiempo pasó y después de una larga espera le otorgaron dinero para su pieza, éste no alcanzó para cubrir los gastos y Camille tuvo que completar la cantidad necesaria.³⁴⁴

Entre 1868 y 1870, Saint-Saëns se dedicó a sus obligaciones de organista y dar conciertos en París y el extranjero, sobre todo en las ciudades alemanas de Colonia, Weimar y Leipzig. La música de éste compositor comenzó a ser muy conocida, pero los aficionados a la música eran hostiles debido a algunos malos comentarios de periódicos como *L'Art Musical*:³⁴⁵

...muchas prevenciones, alimentadas por la hostilidad de ciertos periódicos, entre ellos “L'Art Musical”, de Escudier. Se decía en broma que se necesitaba un sexto sentido para comprenderla.³⁴⁶

Fue por ello que muchas de sus obras tuvieron que esperar largo tiempo para poder ser publicadas, el editor que tenía mejor disposición hacia él era Maho.³⁴⁷

Entre 1870 y 1871 se produjo la guerra franco-prusiana, se cerraron los teatros y se cercó París. Saint-Saëns fue incorporado como guardia nacional en el segundo batallón del Sena, sin embargo siguió ofreciendo conciertos a beneficio de los heridos; posteriormente, el director de la Ópera le consiguió un permiso para dar un concierto en su beneficio. Antes de que la guerra comenzara, Saint-Saëns estaba trabajando en un proyecto para dar conciertos y promover a los compositores franceses, ésta idea condujo el 25 de febrero de 1871 a la fundación de la Sociedad Nacional de Música, la actividad de la Sociedad se vio frenada cuando el 18 de marzo de 1871 llegó la Comuna de París,³⁴⁸ Saint-Saëns tuvo que marchar por unos meses a Londres con el fin de

³⁴¹ *Ibid.* p. 21.

³⁴² HERVEY, *op. cit.*, p. 6; SERVIERES, *op. cit.*, p. 22; STUDD, *op. cit.*, p. 29.

³⁴³ SERVIERES, *op. cit.*, p. 22.

³⁴⁴ HERVEY, *op. cit.*, p. 6; SERVIERES, *op. cit.*, pp. 23, 24; www.es.wikipedia.org/wiki/Camille_Saint-Sa, consultada el 25 de diciembre del 2012.

³⁴⁵ SERVIERES, *op. cit.*, pp. 26, 27, 35.

³⁴⁶ *Ibid.* p. 27.

³⁴⁷ *Idem.*

³⁴⁸ La Comuna de París fue un breve movimiento que gobernó a dicha ciudad desde el 18 de marzo hasta el 28 de mayo de 1871, se trató de un proyecto político popular al que algunas personas le atribuyeron semejanzas con el anarquismo o socialismo. www.es.wikipedia.org/wiki/Comuna, consultada el 25 de diciembre del 2012.

escapar de un nuevo reclutamiento, llegando a ésta ciudad se encontró con otros compositores exiliados pero aun así tuvo que llevar una vida precaria, su estancia en ésta ciudad le brindó un contrato para ofrecer posteriormente conciertos de órgano en el Albert Hall,³⁴⁹ estos conciertos le brindaron fama y renombre en Inglaterra.³⁵⁰

Como muchos otros compositores, Camille sentía gran interés hacia la ópera, en 1872 debutó en el Teatro de la Ópera Cómica con *La Princesse Jaune* (la princesa amarilla), el libretista fue Louis Gallet (1835 – 1898), con quien Sain-Saëns entabló amistad.³⁵¹

En ese mismo año de 1872 sufrió una gran pérdida, pues falleció su tía abuela Masson, con quien había crecido.³⁵²

En 1873 organizó y dirigió en París un concierto dedicado a Liszt, en ese mismo año, debido a un problema con sus bronquios, tuvo que viajar a Argel con el objetivo de mejorar su salud, en sus ratos libres terminó de esbozar *Sansón y Dalila*.³⁵³

Volvió a Londres en Julio de 1874 para brindar unos conciertos en la *Royal Philharmonic Society*, interpretó un concierto suyo para piano que fue considerado demasiado moderno.³⁵⁴

El 3 de febrero de 1875 se casó con Marie-Laure Truffot (1856 – 1950), hermana de uno de sus alumnos. Este matrimonio tuvo dos hijos: André Saint-Saëns (1876 – 1878) y Jean-Francois Saint-Saëns (1878 -1878).³⁵⁵

En diciembre de 1875, realizó un viaje a San Petersburgo con el fin de dar una serie de siete conciertos en favor de la Cruz Roja, en ésta ciudad conoció a Piotr Ilich Tchaikovsky (1840 – 1893), con quien bailó un ballet en compañía del pianista Nikolai Rubinstein (1835 – 1881):³⁵⁶

... Como jóvenes, ambos no sólo estaban muy atraídos por el ballet, sino que además también tenían cierto talento natural para ese tipo de danza. Así que una vez, queriendo mostrar su arte el uno al otro, realizaron en el escenario del teatro del Conservatorio un pequeño ballet completo, “Galatea y Pigmalión”. Saint-Saëns (de 40 años) era Galatea, e interpretó el rol de la estatua con una notable aplicación, y Chaikovski (de 35 años) hizo el papel de Pigmalión. La orquesta la suplió Nikolai Rubinstein...³⁵⁷

³⁴⁹ Albert Hall es uno teatro del Reino Unido, construido para cumplir la visión del Príncipe Alberto de tener un “Salón Central” utilizado para promover la ciencia y el arte, fue inaugurado el 29 de marzo de 1871. www.es.wikipedia.org/wiki/Royal_Albert_Hall, consultada el 25 de diciembre del 2012.

³⁵⁰ HERVEY, *op. cit.*, pp. 9, 10; SERVIÈRES, *op. cit.*, pp. 28, 29.

³⁵¹ HERVEY, *op. cit.*, p. 10; SERVIÈRES, *op. cit.*, p. 31; STUDD, *op. cit.*, p. 28.

³⁵² La señora Masson heredó a la madre de Camille sus muebles antiguos (de la época de Luis XVI) y piezas de arte; al fallecer ésta última, en 1888, Saint-Saëns donó los objetos al museo de Dieppe. SERVIÈRES, *op. cit.*, p. 33.

³⁵³ SERVIÈRES, *op. cit.*, p. 33.

³⁵⁴ HERVEY, *op. cit.*, p. 11.

³⁵⁵ SERVIÈRES, *op. cit.*, p. 34

³⁵⁶ *Idem.*, p. 35

³⁵⁷ Nota de Modest Tchaikovsky, traducida en el libro Tchaikovsky 2, de D. Brown, Londres, 1982, www.es.wikipedia.org/wiki/Camille_Saint-Sa, consultada el 26 de diciembre del 2012.

En 1876 Liszt invitó a Saint-Saëns a pasar unos días con él en Weimar, pero Camille tuvo que rechazar la invitación debido a sus ocupaciones en el órgano, el Conservatorio³⁵⁸ y el Instituto, el cual abandonó en este mismo año. Saint-Saëns estimaba mucho a Liszt y en el invierno que le precedió organizó el festival Liszt en el Teatro Ventadour, lo dirigió personalmente pero no obtuvo la ejecución deseada por parte del coro y la orquesta, aun así Liszt agradeció la atención.³⁵⁹

Saint-Saëns abandonó el hogar que toda su vida había ocupado, se fue a hospedar a un hotel en Suiza con el fin de encontrar la tranquilidad necesaria para poder componer un *Requiem* en memoria de la muerte de Albert Libon (1823 – 1877), a quien también le dedicó el estreno de su ópera *Le timbre d'argent*, en el *Theatre Lyrique* de París; al terminar ésta composición, en 1878, logró entrar en posesión de una cantidad importante de dinero que Libon le dejó.³⁶⁰

Al regresar de éste viaje se encontró con la noticia de que su hijo mayor, André Saint-Saëns de dos años, había fallecido al caer por una ventana de un cuarto piso, a los pocos meses también falleció su hijo menor Jean-Francois Saint-Saëns, la razón fue la malaria que contrajo después de que la madre, afligida por la muerte del mayor, lo abandonó. Saint-Saëns culpó a su esposa por ambas muertes y nunca la perdonó por ellas, se separaron definitivamente.³⁶¹

Durante 1879, realizó una gira por Alemania, Austria e Italia y para el verano, se encontraba nuevamente en Inglaterra, para participar en el festival de Birmingham con la cantata *La Lyre et le Harpe*.³⁶²

Estuvo trabajando largo tiempo en su obra *Henry VIII*, basada en un libreto de William Shakespeare (1564 – 1616), la cual fue incluida en el repertorio de la Gran Ópera de París, éste fue un hecho importante ya que era el primer compositor francés de menos de cincuenta años en ingresar.³⁶³

En 1884 fue nombrado Oficial de la Legión de Honor.³⁶⁴

Saint-Saëns hacía comentarios despectivos hacia la música alemana, así que cuando se presentó en 1886 en Berlín, para ofrecer un concierto en la Sociedad Filarmónica, fue mal recibido. Se retiró a Viena y fue ahí donde escribió el *Carnaval de los Animales*, de ésta obra sólo dio a conocer *El Cisne* ante Liszt, las demás piezas que la componen sólo se dieron a conocer después de su muerte por indicaciones de él.³⁶⁵

³⁵⁸ No daba clases en el conservatorio, su ocupación en éste lugar era la de ser jurado en los concursos. SERVIERES, *op. cit.*, p. 39.

³⁵⁹ SERVIERES, *op. cit.*, pp. 39, 40.

³⁶⁰ HERVEY, *op. cit.*, p. 12; SERVIERES, *op. cit.*, p. 41.

³⁶¹ HERVEY, *op. cit.*, p. 13; SERVIERES, *op. cit.*, p. 34.

³⁶² HERVEY, *op. cit.*, p. 14; SERVIERES, *op. cit.*, p. 42.

³⁶³ HERVEY, *op. cit.*, p. 15; SERVIERES, *op. cit.*, p. 45.

³⁶⁴ La Legión de Honor era una distinción francesa muy importante establecida por Napoleón I (1769 – 1821). La Orden se concedía a hombres y mujeres, franceses o extranjeros, debido a su mérito en el ámbito civil o militar. Podían obtener la categoría de Caballero, Oficial, Comandante, Gran Oficial y Gran Cruz. www.es.wikipedia.org/wiki/Legion_de_Honor, consultada el 26 de diciembre del 2012.

³⁶⁵ SERVIERES, *op. cit.*, p. 47.

En julio de 1886 murió Franz Liszt, amigo de Camille, éste dedicó su memoria la Sinfonía en do menor.³⁶⁶

Su madre falleció en 1888, la dolorosa pérdida repercutió en su salud y lo hizo mudarse a Tamaris, una pequeña ciudad francesa. En 1889 decidió huir de la vida francesa y viajó a Egipto y posteriormente llegó a las Islas Canarias (específicamente Las Palmas) y finalmente llegó a Dieppe.³⁶⁷

En 1890 se inauguró el Museo Saint-Saëns, y se ofreció un festival en su honor. A finales de ese mismo año, impulsado por las ganas de viajar, partió a España y después a Ceylan y el Cairo, regresó a Europa en 1891 para continuar inmediatamente con sus viajes por Escandinavia, América del Sur (Argentina y Uruguay), India y Saigón.³⁶⁸

En junio de 1893, Saint-Saëns, junto con Arrigo Boito (1842 – 1918), Max Bruch (1838 - 1920) y Tchaikovsky, fue nombrado Doctor Honoris Causa en Música por la Universidad de Cambridge.³⁶⁹

Realizó un viaje por China en 1895; ese mismo año presentó en la Ópera de París *Frédégonde*, una obra que Ernest Guiraud (1837 – 1892) dejó inconclusa y que Saint-Saëns concluyó y rebautizó con el nombre de *Brunehilda*. También en ese año fue elegido presidente de la Comisión y apoyó la reimpresión de los manuscritos de Jean-Philippe Rameau.³⁷⁰

En 1896 presentó su *ballet Javotte* en el teatro de Lyon, ésta obra se entró a la Ópera en 1909.³⁷¹

Hizo una gira en 1897 donde recorrió Dinamarca, Bélgica, España e Inglaterra. A finales de 1898 y principios de 1899, emprendió una gira por América del Sur; a finales de éste mismo año se encontraba en Las Palmas, lugar que era de su preferencia.³⁷²

En la Exposición Universal de París, en 1900, se le pidió una cantata, Saint-Saëns compuso *Le feu céleste* (El Fuego Celestial), con versos de Armand Silvestre (1837 – 1901), fue interpretada en la sala del Trocadero. Ese mismo año fue nombrado Gran Oficial de la Legión de Honor y Guillermo II (1859 – 1941) le condecoró con la Cruz del Mérito.³⁷³

En 1901 se le nombró presidente de la Academia de Bellas Artes, en ese invierno viajó a Egipto y al año siguiente, en 1902, fue nombrado Comendador de la *Royal Victorian Order*,³⁷⁴

³⁶⁶ *Ibid.* p. 48.

³⁶⁷ SERVIERES, *op. cit.*, p. 50.

³⁶⁸ HERVEY, *op. cit.*, p. 18; SERVIERES, *op. cit.*, pp. 53, 54

³⁶⁹ www.es.wikipedia.org/wiki/Camille_Saint-Sa, consultada el 26 de diciembre del 2012.

³⁷⁰ SERVIERES, *op. cit.*, p. 57; www.es.wikipedia.org/wiki/Camille_Saint-Sa, consultada el 26 de diciembre del 2012.

³⁷¹ SERVIERES, *op. cit.*, p. 58

³⁷² HERVEY, *op. cit.*, p. 22; SERVIERES, *op. cit.*, pp. 58, 59

³⁷³ SERVIERES, *op. cit.*, p. 61.

³⁷⁴ La Real Orden Victoriana era una orden dinástica de caballería, reconocía el servicio distinguido a cualquier miembro de la Familia Real Británica o gobernadores, podía entregarse a extranjeros y constaba de cinco rangos: Caballero o Dama de la Gran Cruz, Caballero o

posteriormente se le pidió una composición para la coronación de Eduardo VII (1841-1910), compuso la Marcha Solemne.³⁷⁵

Durante los años siguientes se llenó de viajes a Egipto, América, Suecia, Inglaterra, Italia y España. En 1905 permitió que El Cisne, de El Carnaval de los Animales, fuera usado por el coreógrafo ruso Michel Fokine (1880 – 1942) para un espectáculo en el que Anna Pávlova (1881 – 1931) participó.³⁷⁶

En noviembre de 1906, Saint-Saëns viajó a Estados Unidos, se hizo escuchar en Nueva York, Filadelfia, Chicago y Washington, enfermó durante este viaje y regresó a París.³⁷⁷

La Universidad de Oxford le nombró *Doctor Honoris Causa* en 1907; ese mismo año, en la ciudad de Dieppe, asistió al acto en el que se le honró con una estatua.³⁷⁸

Camille Saint-Saëns fue el primer compositor de renombre que escribió para el cine: en 1908 compuso la música para una película de André Calmettes (1861 – 1942) y Charles Le Bargy (1858 – 1936), *L'assassinat du duc de Guise* (el asesinato del duque de Guisa). También en 1908, publicó una Oda a Berlioz.³⁷⁹

Continuó sus viajes, ya fuera por descanso o festivales. En 1913 recibió en el Cairo la Gran Cruz de la Legión de Honor y en Londres se hizo un festival en honor a sus setenta y cinco años de carrera musical.³⁸⁰

Sus viajes al extranjero se vieron interrumpidos en 1914 por la Primera Guerra Mundial; sin embargo, para 1915, sin importarle los peligros de los submarinos, viajó por segunda vez a Estados Unidos, ésta vez dio conferencias y conciertos en Nueva York y San Francisco. Al año siguiente, en 1916, fue a América del Sur, pasó por Argentina y Uruguay, y tuvo que cancelar su visita a Brasil debido al cansancio y una parálisis de mano, estos conciertos lo brindó en beneficio de los heridos de la Guerra. A finales de 1918, una vez firmado el armisticio, pudo regresar a Argel.³⁸¹

En 1920 dirigió unos conciertos en la Acrópolis, Atenas, donde fue ovacionado. En 1921, declaró que no volvería a tocar en público. En éste mismo año, abandonó París para ir a Argel, donde su salud empeoró y falleció a causa de una congestión pulmonar el 16 de diciembre. Las autoridades civiles y militares de la ciudad rindieron honores, el funeral tuvo lugar en la Catedral, en él participó la orquesta, artistas del teatro y el arzobispo; los restos se embarcaron a Francia, se

Dama Comendador, Comendador, Teniente, Miembro. www.es.wikipedia.org/wiki/Real_Orden_Victoriana, consultada el 26 de diciembre del 2012.

³⁷⁵ SERVIERES, *op. cit.*, p. 62.

³⁷⁶ SERVIERES, *op. cit.*, p. 63.

³⁷⁷ HERVEY, *op. cit.*, p. 23; SERVIERES, *op. cit.*, p. 63.

³⁷⁸ www.es.wikipedia.org/wiki/Camille_Saint-Sa, consultada el 26 de diciembre del 2012.

³⁷⁹ www.es.wikipedia.org/wiki/Camille_Saint-Sa, consultada el 26 de diciembre del 2012.

³⁸⁰ HERVEY, *op. cit.*, p. 24; STUDD, *op. cit.*, p. 265.

³⁸¹ HERVEY, *op. cit.*, p. 25; SERVIERES, *op. cit.*, pp. 65, 66; STUDD, *op. cit.*, pp. 264, 268, 273, 274.

llevaron al cementerio de Montparnasse, donde sus hijos y su madre se encontraban ya enterrados. Su esposa, con quien no tuvo contacto desde la muerte de sus hijos, asistió al funeral.³⁸²

En reconocimiento a Saint-Saëns, Henri Bouchard (1875-1960) realizó una estela de mármol en el vestíbulo de la Ópera de París; de igual modo, ciudades como Marsella, Ruan, Béziers, Fontainebleau, etc., lo honraron nombrando alguna de sus calles con su nombre; en Ruan se fundó el Liceo Camille Saint-Saëns en 1956.³⁸³

Se le consideró niño prodigio, desde pequeño los sonidos de los instrumentos de cuerda le agradaron, pero le era desagradable el sonido de los metales, este disgusto duró por toda su vida.³⁸⁴

Además, de ser admirado por muchos de sus contemporáneos y tener la amistad de grandes personajes de la música como el ya mencionado Franz Liszt, Alexis de Castillon (1838 – 1873) y Pablo de Sarasate (1844 – 1908), tuvo a dos destacados alumnos: André Messager y Gabriel Fauré.³⁸⁵

Fue un compositor influenciado por Berlioz, Liszt y Gounod, y representante de la música francesa. Sin embargo, también hubo quien lo llegó a considerar dentro de la línea alemana y con influencias wagnerianas dado que no entendían en muchas ocasiones sus melodías, incluso llegaban a considerar que estaba falto de ella; la realidad era que despreciaba la música alemana, en ocasiones se expresaba de ellos como perros y charlatanes, mucho del odio que surgió de él tenía que ver con las guerras. Existen viras cartas y escritos que dan testimonio de su forma de pensar:³⁸⁶

“...Esperemos que la fiebre wagneriana pase, como todo pasa en este mundo, y que llegue un día en que la música francesa se ejecute en Francia...”³⁸⁷

Saint-Saëns no sólo tuvo amor por la música, también sentía gran afición por la astronomía, eso fue lo que lo impulsó a realizar varios viajes al extranjero.³⁸⁸

³⁸² SERVIERES, *op. cit.*, pp. 66-69.

³⁸³ www.es.wikipedia.org/wiki/Camille_Saint-Sa, consultada el 27 de diciembre del 2012; www.es.wikipedia.org/wiki/Henri_Bouchard, consultada el 27 de diciembre del 2012.

³⁸⁴ SERVIERES, *op. cit.*, p. 14; STUDD, *op. cit.*, p. 6.

³⁸⁵ SERVIERES, *op. cit.*, p. 23.

³⁸⁶ HERVEY, *op. cit.*, pp. 27, 34, 40; SERVIERES, *op. cit.*, p. 64; STUDD, *op. cit.*, pp. 27, 265, 266.

³⁸⁷ carta de 1871, Cfr. STUDD, *op. cit.*, p. 267.

³⁸⁸ SERVIERES, *op. cit.*, p. 18.

e) Análisis del Concierto No. 3 para violín y orquesta, en si menor, Op. 61 de Camille Saint-Saëns

Saint-Saëns escribió sólo tres conciertos para violín, el primero fue dedicado al violinista español Pablo de Sarasate en 1859, el segundo al violinista francés Martin Pierre Marsick (1847 - 1924) , y el tercero fue nuevamente para Sarasate, lo que demuestra el afecto que sentía por este músico.³⁸⁹

Este concierto es el más conocido de sus conciertos para violín, se escribió en el año de 1880 y se estrenó el 2 de enero de 1881, su aparición fue todo un éxito pero a pesar de ello no volvió a componer en esa forma.³⁹⁰

i) *Allegro non troppo*

En este primer movimiento se encuentran tres temas fácilmente identificables y bien contrastados:

TEMA 1:

Dentro del primer tema se encuentra un periodo característico del movimiento, al interior de este periodo se destacan tres motivos que la orquesta retomará en diversas ocasiones. Del primer motivo se desprende otro por disminución, el cual se presentará en el *Tema 2*:



TEMA 2:

En este tema se encuentran dos periodos, los cuales contienen una frase parecida la una a la otra:



³⁸⁹ Programa 1, OFUNAM, primera temporada 2011, notas Juan Arturo Brennan, www.musica.unam.mx, consultada el 29 de diciembre del 2012

³⁹⁰ *Ibidem*.

TEMA 3:

Se trata de un tema más tranquilo y cantado, el cual a su vez contiene tres periodos:

PERIODO 1 

PERIODO 2 

PERIODO 3 

La estructura de este primer movimiento queda de la siguiente manera:

TEMA 1																								
Introducción				Periodo 1 (violín)								Periodo 1 (violín)							Desarrollo del Tema 1					
				bm				em				bm				f#m			bm			D		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25

TEMA 1																								
Desarrollo del Tema 1 (violín)																								
bm								em								bm								gm
26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50

TEMA 1																									
Desarrollo del Tema 1 (violín)												Desarrollo del Tema 1 (Orquesta)													
bm				gm				bm				M1			M1			M1			M2			M3	
51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	

TEMA 1								TEMA 2																					
Desarrollo T 1 (Orquesta)								(Violín)																					
M2				M3																									
Bm				f#m				em				bm		G		gm		G		gm		G		gm		G		am	
76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97								

TEMA 3																				
(violín)																				
E				f#m				G		E		B			c#m		B		E	
98	99	100	101	102	103	104	105	106	107	108	109	110	111	112	113	114	115	116	117	

TEMA 3 (violín)													RECAPITULACIÓN						
				TEMA 1 (Orquesta)				PUENTE (Orquesta)		Interludio (Orquesta)		TEMA 1							
				M1	M1	M1	M1					Periodo 1 (violín)							
				M1	M1	M1	M1	M2 (Orq)											
gm	d#m		E		am		E		am		A								
118	119	120	121	122	123	124	125	126	127	128	129	130	131	132	133	134	135	136	137

RECAPITULACIÓN																			
TEMA 1																			
Periodo 1 (violín)										Desarrollo del Tema 1 (violín)									
										M2 (Orq)	M1 (Orq)	M2 (Orq)	M1 (Orq)	M2 (Orq)	M1 (Orq)				
f#m										c#m			A			f#m			
138	139	140	141	142	143	144	145	146	147	148	149	150	151	152	153	154	155	156	157

RECAPITULACIÓN																					
TEMA 1						PUENTE (Orquesta)						TEMA 2 (violín)									
Desarrollo Tema 1 (violín)																					
		M1 (Orq)	M1 (Orq)			f#m						bm		f#m		dm		D	dm	D	dm
158	159	160	161	162	163	164	165	166	167	168	169	170	171	172	173	174	175	176	177		

RECAPITULACIÓN																				
TEMA 2 (violín)								TEMA 3 (violín)												
dm	D	dm	D	em				B				cm			D	B	d#m	B		
178	179	190		191	192	193	194	195	196	197	198	199	200	201	202	203	204	205	206	207

RECAPITULACIÓN																			
TEMA 3 (violín)																			
B			c#m				D	B	F#				g#m	F#			B	d#m	
208	209	210	211	212	213	214	215	216	217	218	219	220	221	222	223	224	225	226	227

RECAPITULACIÓN								RECAPITULACIÓN																	
TEMA 3 (violín)								PUENTE (Orquesta)						Interludio (Orquesta)					TEMA 1						
				TEMA 1 (orquesta)										Periodo 1 (violín)											
				M1	M1	M1	M1	M2 (orq)																	
a#m		B		em		B		em		B															
228	229	230	231	232	233	234	235	236	237	238	239	240	241	242	243	244	245	246	247						

RECAPITULACIÓN																			
TEMA 1																			
Periodo 1 (violín)							Desarrollo del Tema 1												
							M2 (orq)					M1 (orq)		M1 (orq)					
Em				f#m			bm		gm	G			C		D	em			
248	249	250	251	252	253	254	255	256	257	258	259	260	261	262	263	264	265	266	267

CODA																			
Escalas y arpeggios (violín)																			
Motivo 1, por disminución (orquesta)																			
M1 (orq)																			
F	bm	G	em			bm			D	A	bm			em	bm	em	bm	em	
268	269	270	271	272	273	274	275	276	277	278	279	280	281	282	283	284	285	286	287

CODA																		
Escalas y arpeggios (violín)												Extensión Cadencial						
M1, por dis. (orq)												bm						
288	289	290	291	292	293	294	295	296	297	298	299	300	301	302	303			

Este primer movimiento termina con una cadencia auténtica:

The image shows a musical score for the authentic cadence of the first movement. It consists of three systems of music. The top system shows a violin part with trills and a piano accompaniment with arpeggios. The middle system shows a piano accompaniment with arpeggios and chords, with Roman numerals V and I indicated below. The bottom system shows a piano accompaniment with arpeggios and chords, with Roman numerals V and I indicated below. The score is in G major and 2/4 time.

Se puede consultar la armonía de este movimiento en el Anexo 7.

ii) *Andantino quasi allegretto*

Este segundo movimiento es una barcarola, la cual tiene su inicio como canción folklórica de los gondoleros venecianos, después pasó a ser una pieza en *tempo moderato*, con compás de 6/8, donde el ritmo hace referencia al remar de los gondoleros.³⁹¹

Los temas en esta pieza se los intercambian entre las maderas, las cuerdas y el violín solista.

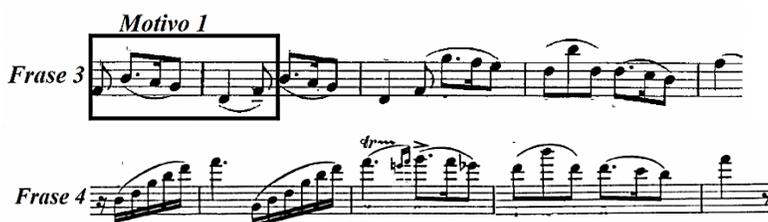
Este segundo movimiento tiene la forma A B A', la parte A contiene las siguientes frases características:



La segunda frase inicia con el *motivo 2* de la *Frase 1*, además contiene un motivo que aparecerá hacia el final del movimiento de forma modificada:



La *frase 3* contiene un motivo que se va a encontrar en otros momentos del movimiento:



El esquema de esta sección A queda de la siguiente manera:

A																								
Introducción (orquesta)				Frase 1 (violín)				Frase 2 (orquesta)				Frase 1 (violín)				Frase 2 (orquesta)				Frase 3 (violín)				
Bb													F				dm	Bb	F	Dm				
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25

A																								
Frase 3 (violín)				Frase 1 (orquesta)				Frase 2 (violín)				Frase 1 (violín)				Frase 2 (violín)				Frase 4 (violín)				
								M2 / F1 (orq)								M2 / F1 (orq)				Frase 3 (orquesta)				
am				Bb											F				dm	Bb	F			
26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50

³⁹¹ www.es.wikipedia.org/wiki/Barcarola, consultada el 12 de febrero del 2013.

A							
Frase 4 (violín)				Puente			
Frase 3 (orquesta)							
dm	am			C	F		
51	52	53	54	55	56	57	

En la sección **B** se encuentran dos periodos que no habían aparecido antes:

Motivo 1

Periodo a) 

Periodo b) 

También se encuentra una quinta frase que se encontrará de manera insistente a partir del momento de su presentación:

Motivo 1

Frase 5 

El esquema de esta sección es el siguiente:

B																								
Periodo a) (violín)				Periodo a) (violín)				Periodo b) (violín)			Frase 5 (violín)													
Frase 5 (orquesta)		Frase 5 (orquesta)		Frase 5 (orquesta)		Frase 5 (orquesta)																		
F							am		Bb	am	Bb	F												
58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82

B											
Frase 5 (violín)		Interpolación		Frase 5 (violín)		Puente					
						M1/F2 (org)		M1/F2 (Org)			
am		F		am		F	cm	F	cm	Bb	
83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94

En la sección **A¹** se pueden apreciar frases tanto de la parte **A** como de la parte **B**:

A ¹																					
Frase 1 (orquesta)				Frase 2 (orquesta)				Frase 1 (violín)				Frase 2 (orquesta y violín)		Frase 3 (violín)		Frase 4 (violín)					
Bb										gm		Eb		Bb							
95	96	97	98	99	100	101	102	103	104	105	106	107	108	109	110	111	112	113	114	115	116

A ¹																			
Periodo a) (violín)					Frase 5 (violín)		Puente			Cadenza		M1/F1 (violín)							
Bb					dm	Bb	fm	Bb	fm		Bb								
117	118	119	120	121	122	123	124	125	126	127	128	129	130	131	132	133	134	135	136

A ¹			
M1/F1 (violín)			
Bb			
137	138	139	140

Se concluye el movimiento con una coda conformada por el *motivo 1* de la *Frase 2*, realizado tanto por la orquesta como por el violín solista, con armónicos naturales y digitados:

CODA												
M1/ F2 (violín y orquesta)							Extensión Cadencial					
gm		Bb		gm			Bb					
141	142	143	144	145	146	147	148	149	150	151	152	153

La cadencia de este movimiento es auténtica:

The musical score consists of two systems. The first system shows the violin part (V⁷) and the orchestra part (Orq.). The violin part has a melodic line with a fermata. The orchestra part has a bass line with chords and a final cadence marked 'pp'. The second system shows the violin part (V¹) and the orchestra part (Orq.). The violin part has a melodic line with a fermata. The orchestra part has a bass line with chords and a final cadence marked 'pp'.

La armonía de este segundo movimiento se puede consultar en el *Anexo 8*.

iii) *Molto moderato e maestoso – Allegro non troppo*

Este tercer movimiento es de estructura binaria, es decir A A'. Además es politemático, con desarrollos de los temas y recapitulaciones, así como *cadenzas* dentro de él.

La introducción contiene un motivo que va a caracterizar esta sección:



Durante la pieza se van a encontrar los siguientes temas:

TEMA 1

Dentro de él se encuentra un motivo que se presentará de forma repetida durante su desarrollo.



TEMA 2



TEMA 3



El esquema de este último movimiento es el siguiente:

A																								
Introducción (violín)													TEMA 1 violín											
bm				am		g#m		C	G	bm		f#m	bm											
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25

A																								
TEMA 1																								
Violín																		Desarrollo del Tema 1						
																		M 1 (orquesta)						
D				bm						D				Bm										
26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50

A																								
TEMA 1																								
Desarrollo del tema 1																								
M1 (orquesta)												M1 (orquesta)												
D					f#m					em			bm					D			E		A	
51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75

A																								
TEMA 1										TEMA 2														
Desarrollo del Tema 1										Violín y orquesta														
M1 (orq)					M1 (orq)					Puente					Violín					Violín y orquesta				
D															A		D							
76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100

A																								
TEMA 2										Recapitulación del TEMA 1														
violín										cadenza					Fragmentos del tema Orquesta					Desarrollo violín				
D					em										G									
101	102	103	104	105	106	107	108	109	110	111	112	113	114	115	116	117	118	119	120	121	122			

A																								
Recapitulación del TEMA 1																								
Fragmentos del tema orquesta					Desarrollo orquesta																			
em					E			c#m				g#m		c#m			E					D		
123	124	125	126	127	128	129	130	131	132	133	134	135	136	137	138	139	140	141	142	143	144			

A																								
Desarrollo orquesta										TEMA 3 orquesta														
D					G										D									
145	146	147	148	149	150	151	152	153	154	155	156	157	158	159	160	161	162	163	164	165	166			

A																								
TEMA 3																								
Violín															orquesta									
G										D					G					gm				
167	168	169	170	171	172	173	174	175	176	177	178	179	180	181	182	183	184	185	186	187				

A																				
TEMA 3																				
orquesta										Violín										
Gm					Bb		dm			G					gm			Bb		
188	189	190	191	192	193	194	195	196	197	198	199	200	201	202	203	204	205	206	207	208

A																				
TEMA 3					Recapitulación del TEMA 1															
violín					Desarrollo violín															
					M1 (orq)					M1 (orq)										
dm		G										A			em			G		
209	210	211	212	213	214	215	216	217	218	219	220	221	222	223	224	225	226	227	228	229

A										A ¹										
Desarrollo del tema										Interludio										
M1 (orq)										M1 (orq)										
G										C										
D					em					bm										
230	231	232	233	234	235	236	237	238	239	240	241	242	243	244	245	246	247	248	249	250

A ¹																					
Interludio																					
orquesta										violín											
orquesta										M1											
em					am					g#m					A					C	
251	252	253	254	255	256	257	258	259	260	261	262	263	264	265	266	267	268	269	270	271	

A ¹																				
Interludio																				
Orquesta										violín										
M1										orquesta										
C		G		bm			f#m-			bm			F#				bm			
272	273	274	275	276	277	278	279	280	281	282	283	284	285	286	287	288	289	290	291	291

A ¹																					
TEMA 1																					
violín																					
bm					D		bm					D		bm							
292	293	294	295	296	297	298	299	300	301	302	303	304	305	306	307	308	309	310	311	312	313

A ¹																								
TEMA 1										TEMA 2														
orquesta					Desarrollo del tema orquesta					orquesta					Desarrollo del tema orquesta					violín				
bm			em			bm				C														
314	315	316	317	318	319	320	321	322	323	324	325	326	327	328	329	330	331	332	333	334				

A ¹																					
TEMA 2																					
violín						Desarrollo del tema orquesta															
G	C					G	C	G	C	D	F	D		bm				B			
335	336	337	338	339	340	341	342	343	344	345	346	347	348	349	350	351	352	353	354	355	

A ¹																					
TEMA 2											TEMA 3										
Desarrollo del tema orquesta											orquesta										
B																					F#
356	357	358	359	360	361	362	363	364	365	366	367	368	369	370	371	372	373	374	375	376	

A ¹																					
TEMA 3																					
orquesta						violín															
F#						bm				D		f#m		D		B				F#	
377	378	379	380	381	382	383	384	385	386	387	388	389	390	391	392	393	394	395	396		

A ¹																									
Cadenza																									
B			F#			D		C		B		C		B		G		B		G		bm		B	
397	398	399	400	401	402	403	404	405	406	407	408	409	410	411	412	413	414	415	416	417					

A ¹																		CODA							
Cadenza																		Fragmentos del Tema 2 (orquesta)							
Fragmentos del Tema 2 (orquesta)						Fragmentos del Tema 2 (orquesta)						Fragmentos del Tema 2 (orquesta)													
B			c#m		fm		bm		em		B			c#m		f#m		bm		em		B			g#m
418	419	420	421	422	423	424	425	426	427	428	429	430	431	432	433	434	435	436	437	438					

CODA																					
Fragmentos del Tema 2 (orquesta)								Fragmentos del Tema 2 (violín)								Extensión Cadencial					
g#m								B													
439	440	441	442	443	444	445	446	447	448	449	450	451	452	453	454	455	456	457	458	459	

CODA						
Extensión Cadencial						
B						
460	461	462	463	464	465	466

Este movimiento concluye con una cadencia auténtica:

The image shows a musical score for a piano movement. The score is written in G major and 3/4 time. It consists of two systems of music. The first system shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a harmonic accompaniment. The piece concludes with a full cadence. Chord symbols V7/9 and I are visible below the first system. The second system shows the continuation of the melodic and harmonic lines, ending with a final cadence.

Se puede observar la armonía de este movimiento en el *Anexo 9*.

f) **Recomendaciones interpretativas para el Concierto No. 3 para violín solo, Op. 61 de Camille Saint-Saëns**

Este concierto tiene impregnado un gran dramatismo, sobre todo el primer movimiento, dentro del cual se pueden realizar varios *rubatos* que no se encuentran escritos, pero que el romanticismo permite la libertad de hacerlos.

Para el primer movimiento se debe de tomar un *tempo* alegre pero con el que se puedan realizar cómodamente todos los trazos virtuosos que sucederán dentro de él, el *tempo* se puede modificar ligeramente al hacer las presentaciones del segundo tema, el cual es más dulce; en contraste, el primer tema es más enérgico y en él hay que atacar con decisión los acentos.

En la *coda* de este primer movimiento se debe de hacer uso de la flexibilidad de la muñeca de la mano derecha para poder realizar de manera veloz las figuras que se presentan sin caer en la torpeza, hacia el final de esta sección es importante sacar gran sonoridad.

El segundo movimiento es *cantabile* y *dolce*, hay un dialogo constante con los instrumentos de la orquesta acompañante que debe de producir el encanto de la barcarola, con movimientos ondulantes y llenos de ternura, los cuales no deben de romperse con un matiz de *forte* fuera de lugar o un acento desplazado.

En la *coda* del segundo movimiento existen arpeggios en armónicos digitados y naturales, éstos deben de ser ejecutados con firmeza a pesar de la indicación de *p*, ya que su mismo efecto hace que el sonido sea dulce y suave, para terminar desapareciendo; hay que bajar el *tempo* lo suficiente para que éstos luzcan.

La llegada al tercer movimiento se hace con una *cadenza* que funciona como introducción, ésta debe de ser enérgica y bien articulada.

Al llegar al *allegro non troppo*, hay que hacer una interpretación medida, exacta, incluso graciosa, la cual cambia al llegar al compás 44, donde se presenta en el desarrollo del *Tema 1* un carácter más pasional y un *vibrato* intenso.

Las dos primeras presentaciones del tercer tema, tanto de la orquesta como del violín solista, son dulces, acompañadas de matices como *pp* o *p*, sin embargo no deben de ausentarse sonoramente y siguen siendo expresivas, en estos temas se puede bajar discretamente el *tempo*, a fin de darle contraste al discurso que se va desarrollando a lo largo del movimiento.

En la *coda* se presenta un *Piu allegro*, el cual propongo que a pesar de que es de un *tempo* más veloz que el original, se acelere hacia el final de la pieza para dar mayor brillantez e importancia al mismo.

También hago la recomendación de estudiar las escalas de Carl Flesch (1873 -1944), de D, bm, B y gm, tanto las ligaduras como sus dobles cuerdas y sus armónicos. Durante la preparación técnica del concierto, ya que éste se encuentra lleno de lucimientos, es necesario realizar varios estudios previos a su ejecución, sobre todo para poder sentir comodidad al interpretarlo y así poderlo disfrutar.

IV. Scherzo – Tarantella, para violín y piano, Op. 16, de Henryk Wieniawski

a) Henryk Wieniawski:

Tadeusz Wieniawski (1798 – 1884) fue médico judío de Polonia, su nombre verdadero era Wolf Hellman, tuvo que cambiar de nombre y religión, al catolicismo, para poder obtener derechos políticos. Se casó dos veces, la primera vez con Ewa Feder, mejor conocida como Lanckoronska, y tuvieron un hijo; la segunda vez se casó con Regina Wolff, hija de un médico y mecenas del arte, ella estudió piano en París y posteriormente llevó su gusto al hogar; este segundo matrimonio tuvo cinco hijos, de los cuales sobresalieron el novelista y dramaturgo Julian Wieniawski (1834 – 1912), el pianista Józef Wieniawski (1837 – 1912), y el violinista Henryk Wieniawski (1835 – 1880).³⁹²

Henryk Wieniawski, el más famoso de la familia, nació en Lublin el 10 de julio de 1835, su primer maestro de violín, a la edad de cinco años, fue Jan Hornziel (1812 – 1871), antiguo alumno de Spohr. Cuando en 1841 Hornziel dejó Lublin para mudarse a Varsovia, dejó al pequeño Henryk a cargo de Stanislaw Serwacznski (1781 – 1859).³⁹³

En 1843, su madre lo llevó a Francia con la intención de que estudiara en el Conservatorio de París, del que Daniel Auber era director; su ingreso no fue sencillo ya que él sólo tenía ocho años y para ser aceptado debía de tener al menos doce años y la nacionalidad francesa; sin embargo, después de varios esfuerzos, logró ingresar a la institución.³⁹⁴

Dentro del Conservatorio se le asignó a la cátedra de Joseph Lambert Massart (1811 – 1892), pero éste lo dejó a cargo de su asistente, J. Clavel; un año después realizó su primer concierto público en la Sala Erard y debido a su desempeño se le transfirió a la clase magistral del titular de la clase, Massart.³⁹⁵

En 1846 se le otorgó el primer lugar y medalla de oro por tocar asombrosamente el violín y además ser el graduado más joven en la historia del Conservatorio. Después de graduarse, Henryk continuó dos años más en París, perfeccionándose con su maestro Massart; éstos años no estuvo sólo, su hermano Józef comenzó sus estudios de piano en el mismo Conservatorio, y el departamento en donde vivían tenía constantes visitas de artistas polacos con los que se relacionó, de ese modo llegó a conocer al poeta Adam Mickiewicz (1782 – 1871), el compositor Stanislaw Moniuszko (1819 – 1872), y a Frédéric Chopin (1810 – 1849).³⁹⁶

En 1848, dio algunos conciertos en París en compañía de su hermano Józef y su tío Edward Wolff (1848 – 1880). Posteriormente abandonó París por un año, viajó en compañía de su madre a dar una serie de conciertos ante el Zar Nicolas I de Rusia (1796 – 1855); continuó en San Petersburgo, donde se ganó el aprecio del violinista Henri Vieuxtemps (1820 – 1881) y se convirtió en el favorito de la ciudad, fue bien recibido por aristócratas y mecenas del arte, dio conciertos improvisados en casas y pequeños anfiteatros; siguió con su viaje hacia Helsinki, Revel, Dorpat,

³⁹² www.intelectohebreo.com/violinistas-judios-aclamados-p9-s.html, consultada el 6 de enero del 2013; www.wieniawski.com/life_and_creation.html, consultada el 4 de enero del 2013; www.pl.wikipedia.org/wiki/Tadeusz_Wieniawski, consultada el 4 de enero del 2013.

³⁹³ SADIE, Stanley, *The new Grove*, p. 369.

³⁹⁴ *Idem.* ; www.wieniawski.com/life_and_creation.html, consultada el 4 de enero del 2013.

³⁹⁵ *Idem.*

³⁹⁶ *Idem.* ; www.wieniawski.com/calendar_eng.html, consultada el 5 de enero del 2013.

Riga, Mtitava y Ploen; posteriormente se dirigieron a Polonia. En diciembre llegaron a Dresde, donde conoció al violinista Karol Lipinski (1790 – 1861), quien lo alojó unos meses y le enseñó los secretos del virtuosismo. Siguió su viaje por Leipzig y Weimar, en ésta ciudad se presentó ante Franz Liszt con una carta de recomendación redactada por Lipinski, fue así que Liszt le patrocinó dos conciertos en ésta ciudad.³⁹⁷

Durante sus viajes incursionó en la composición, así que regresó a París en 1849 para ingresar nuevamente al Conservatorio, junto con su hermano que ya había concluido sus estudios de piano, y especializarse en ésta área. Tuvo como maestro a H. Collet, quien lo instruyó en la armonía. Sus estudios concluyeron rápidamente en 1850.³⁹⁸

En ese mismo año, 1850, los dos hermanos dieron conciertos por París, tocaban el repertorio ya conocido y también sus composiciones. A Henryk Wieniawski se le nombró miembro honorario de la Sociedad Filarmónica y se le dio una medalla del *Cercle-des Arts*.³⁹⁹

Los hermanos viajaron a Varsovia y tocaron ante la zarina Alejandra Fiódorovna (1798 – 1860), quien después de escucharlos les concedió el honor de realizar una gira dentro del Imperio Ruso, privilegio que raramente se concedía; Héctor Berlioz expresó al respecto:⁴⁰⁰

“Estamos perdiendo a uno de los grandes violinistas que el Conservatorio de París ha formado, Henryk Wieniawski se marcha a Rusia”.⁴⁰¹

En 1851 los hermanos Henryk y Józef, de quince y trece años respectivamente, partieron a su gira por Rusia, dieron alrededor de doscientos conciertos en San Petersburgo, Moscú, Helsinki, Mitava, Vilnius, Tver, Poltava, Kremenchug, Kiev, etc.; fueron bien recibidos por el público, pero algunos críticos expresaban su temor a que el éxito precoz de los hermanos llegara a ser perjudicial para sus carreras de adultos. La gira duró dos años, los cuales fueron fructíferos para la producción de Henryk Wieniawski como compositor.⁴⁰²

En 1853 los hermanos marcharon a Viena para dar ocho conciertos, siguieron por Leipzig y Weimar, donde fueron huéspedes de Liszt; continuaron hacia la República Checa y nuevamente Moscú; su siguiente auditorio estuvo en Kissingen, Baden-Baden, Bad Homburg, Wiesbaden, Ems y Kreuznach; al terminar el año los hermanos se encontraban en Baviera, donde recibieron la “Medalla de Oro de Bellas Artes”.⁴⁰³

En 1854 dieron conciertos en Frankfurt y Berlín; para el mes de abril se encontraban en Poznan, Polonia, donde fueron aclamados ya que la ciudad estaba siendo musicalmente germanizada y la llegada de ellos hizo que sus conciertos se convirtieran en manifestaciones patrióticas. Volvieron a partir con destino a Munich y Frankfurt, siguieron hacia Heidelberg, Würzburg y Colonia; a finales del año se encontraban en Bruselas, donde el director del Conservatorio, Francois Joseph Fétis (1784 – 1871), los invitó a realizar unos conciertos, el auditorio del Conservatorio resultó ser muy pequeño para la gran demanda de público que quería oírlos, así que comenzando el año de 1855, realizaron el concierto en el Teatro Real.⁴⁰⁴

³⁹⁷ *Idem*.

³⁹⁸ *Idem*.

³⁹⁹ *Idem*.

⁴⁰⁰ www.wieniawski.com/calendar_eng.html, consultada el 5 de enero del 2013; www.wieniawski.com/life_and_creation.html, consultada el 5 de enero del 2013.

⁴⁰¹ Cf. www.wieniawski.com/life_and_creation.html, consultada el 5 de enero del 2013.

⁴⁰² SADIE, *op. cit.*, p. 369; www.wieniawski.com/life_and_creation.html, consultada el 5 de enero del 2013.

⁴⁰³ *Idem.*; www.wieniawski.com/calendar_eng.html, consultada el 5 de enero del 2013.

⁴⁰⁴ www.wieniawski.com/calendar_eng.html, consultada el 5 de enero del 2013; www.wieniawski.com/life_and_creation.html, consultada el 5 de enero del 2013.

Siguieron sus conciertos por Hamburgo, Bremen y Hannover, a mediados del año hicieron unas breves presentaciones en París. Al terminar éstos viajes, su hermano Józef decidió tomar un camino diferente, así que dieron conciertos en Lublin y Kiev para despedirse. Henryk Wieniawski continuó su camino como solista, se dirigió a Wroclaw y para final de 1855 se encontraba dando conciertos en ciudades alemanas.⁴⁰⁵

Durante 1856 y 1857, Wieniawski volvió a dar conciertos en Bélgica, siguió hacia los Países Bajos, Amsterdam, La Haya, Utrecht y Holanda. En La Haya, el musicólogo A. Desfossez escribió:⁴⁰⁶

"No se puede igualar al violinista Wieniawski en cuanto a dominio de la técnica, un virtuoso de este rango no ha aparecido desde Paganini".⁴⁰⁷

A mediados de 1857 se encontraba nuevamente en Polonia, donde se reencontró con su hermano Józef para dar tres conciertos, pero fue tal el éxito que se vieron obligados a hacer cinco conciertos más.⁴⁰⁸

Volvió a separarse y Henryk viajó por tercera vez a Poznan, donde ofreció uno de sus conciertos para la princesa Marcelina Czartoryska (1817 – 1894), terminando éstos conciertos decidió tomar vacaciones y marchó a Szczawno-Zdrój, donde terminó dando dos conciertos, posteriormente viajó a Francia también con el fin de descansar.⁴⁰⁹

Conoció a la cantante Claudia Fiorentini y al contrabajista Giovanni Bottesini (1821 – 1889), con ellos realizó una gira por Frankfurt, Berlín, Hamburgo, Amsterdam, La Haya, Utrecht y Dordrecht.⁴¹⁰

Posteriormente, en 1858, compartió escenarios con Antón Rubinstein (1829 – 1894) en París; después viajó a Londres, donde el director de orquesta Louis Antonie Jullien (1812 – 1860), lo invitó a participar en una serie de conciertos realizados en el *Teatro Royal Lyceum*, así como en Manchester, Brighton, Glasgow, Liverpool, Birmingham, Dublin y Belfast. En 1859 regresó a Londres, tocando regularmente en el ciclo de conciertos "lunes populares" y en la "Unión Musical", también participó en conciertos de cámara con la agrupación *Beethoven Quartet Society*, donde tocó tanto el violín como la viola.⁴¹¹

En Londres conoció a la familia Hampton, donde se enamoró de Isabella Hampton (? – 1928), a quien le compuso "leyenda"; el padre de la joven no estaba de acuerdo con su relación ya que esperaba casar a su hija con alguien que fuera más estable económicamente, le impuso a Wieniawski la condición de contratar una póliza de seguro de vida y dedicarse a su vida matrimonial. Los dos jóvenes se casaron en París el 8 de agosto de 1860, Rubinstein llevó a la novia al altar, Rossini fue testigo, y Vieuxtemps tocó el violín; posteriormente, ya casados, regresaron a Londres para recibir la bendición de los padres de Isabella, luego visitaron a los padres de Wieniawski y se pusieron en camino a Petersburgo.⁴¹²

⁴⁰⁵ www.wieniawski.com/life_and_creation.html, consultada el 5 de enero del 2013.

⁴⁰⁶ *Idem.*; www.wieniawski.com/calendar_eng.html, consultada el 5 de enero del 2013.

⁴⁰⁷ Cf. www.wieniawski.com/life_and_creation.html, consultada el 5 de enero del 2013.

⁴⁰⁸ www.wieniawski.com/life_and_creation.html, consultada el 5 de enero del 2013.

⁴⁰⁹ *Idem.*; www.wieniawski.com/calendar_eng.html, consultada el 5 de enero del 2013.

⁴¹⁰ es.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Bottesini, consultada el 5 de enero del 2013.

⁴¹¹ SADIE, *op. cit.*, p. 369; www.wieniawski.com/calendar_eng.html, consultada el 5 de enero del 2013; www.wieniawski.com/life_and_creation.html, consultada el 5 de enero del 2013.

⁴¹² *Idem.*

Wieniawski se estableció con su esposa en San Petersburgo, donde el Zar le dio trabajo estable durante doce años, desde 1860 hasta 1872, teniendo que renovar contrato cada tres años. Nunca dejó su carrera de concertista ya que entre cada periodo de contrato y en vacaciones, se daba tiempo para viajar y hacer algunas giras de conciertos. En éste periodo, Henryk contribuyó al crecimiento de la escuela rusa de violín; colaboró con la Sociedad Musical Rusa, tanto con la orquesta como con el cuarteto de cuerdas que dependía de ella.⁴¹³

En 1862, Anton Rubinstein fundó el Conservatorio de San Petersburgo, Wieniawski fue uno de los principales colaboradores, se convirtió en miembro del Consejo Pedagógico y se le asignó la cátedra de violín, cargo que desempeñó hasta 1867.⁴¹⁴ En éste mismo año dio una presentación en la ciudad, en esa ocasión César Cui (1835 -1918) estaba de oyente y quedó tan impresionado que le escribió a Mili Alekseyevich Balakirev (1837 -1910): “Aún no me recupero del impacto de ese primer *allegro*”.⁴¹⁵

En una gira a Estocolmo, en 1870, fue condecorado en la Orden Real de Vasa⁴¹⁶ y se le nombró socio honorario de la Academia de Bellas Artes de Estocolmo.⁴¹⁷

Después de un año de ausencia por sus conciertos, en 1872 se le renovó por cuarta vez el contrato con Rusia; posteriormente viajó a Varsovia para realizar un concierto en compañía de su hermano Józef, el evento se había planeado con anterioridad con el gobernador Fyodor Berg (1794 – 1874), sin embargo al llegar, el gobernador no se acordaba de lo acordado y de manera arrogante pretendió enviar de regreso a los hermanos, después de una serie de disputas expulsa a Henryk Wieniawski de Varsovia. Se cree que esta es la razón por la que a su regreso a San Petersburgo, Wieniawski rompió su contrato con el Zar y abandonó Rusia por completo.⁴¹⁸

A finales 1872, conoció a Murice Grau (1849 – 1907), quien estaba organizando una gira por América, se le unió junto con Anton Rubinstein y otros músicos, tanto instrumentistas como cantantes. Llegaron primeramente a Nueva York y fue ahí donde comenzó su cansada gira por Estados Unidos y algunas ciudades de Canadá. Rubinstein se encontraba tan agotado que regresó a Europa en 1873, pero Wieniawski, a pesar del cansancio, continuó; dio unos cuantos conciertos más en aquel país y después viajó a México; posteriormente, a inicios de 1874, regresó a Nueva York para después dirigirse a Cuba y finalmente emprendió el viaje de regreso a Europa.⁴¹⁹

Para mediados de 1874 se encontraba en Londres, siguió dando conciertos por los países Bajos y regresó nuevamente a Londres. A finales del año viajó a Bruselas para negociar su puesto de profesor de violín en el Conservatorio, en sucesión a Vieuxtemps, el puesto lo asumió al comenzar el año de 1875 y se estableció en la ciudad con su familia.⁴²⁰

Como profesor fue muy apreciado por sus métodos de enseñanza, además le daba a sus alumnos la oportunidad de tener presentaciones públicas, tanto individuales como en conjunto; la

⁴¹³ *Idem.*

⁴¹⁴ *Idem.*

⁴¹⁵ Cf. SADIE, *op. cit.*, p 369

⁴¹⁶ La Orden Real de Vasa tenía por objeto de recompensar los servicios de los artistas en Suecia y Noruega; www.es.wikipedia.org/wiki/Orden_de_Vasa, consultada el 6 de enero del 2013.

⁴¹⁷ www.wieniawski.com/calendar_eng.html, consultada el 6 de enero del 2013

⁴¹⁸ www.wieniawski.com/life_and_creation.html, consultada el 6 de enero del 2013.

⁴¹⁹ SADIE, *op. cit.*, p. 369; www.wieniawski.com/calendar_eng.html, consultada el 6 de enero del 2013; www.wieniawski.com/life_and_creation.html, consultada el 6 de enero del 2013.

⁴²⁰ *Idem.*

mayoría de sus alumnos eran de procedencia extranjera, y muchos de ellos tomaban clases privadas con Wieniawski, el alumno más destacado que tuvo fue Eugène Ysaÿe (1858 – 1931).⁴²¹

Aún con su cargo de profesor, Henryk no dejó de dar conciertos, en el año de 1875 viajó a París, dio un concierto en compañía de Liszt en los Países Bajos, y también fue a Londres. En 1876 dio presentaciones en Londres pero tuvo que interrumpir momentáneamente su gira debido a que su salud comenzó a ser mala, sufría de complicaciones cardíacas; se vio obligado a pedir un año de ausencia en el Conservatorio para mejorar; sin embargo, pese a su mal estado, terminó de hacer sus presentaciones por Alemania, en compañía de su hermano Józef, ésta gira lo llevó a competir con Pablo Sarasate. En 1877 también viajó por las ciudades que acostumbraba frecuentar, siendo cada viaje interrumpido para poderse recuperar. Cuando se encontraba en Estocolmo mandó su renuncia al Conservatorio de Bruselas, le rogaron que continuara pero para el mes de septiembre se le concedió su petición de deslindarse de su cargo en el Conservatorio.⁴²²

Cada día se encontraba peor, aun así marchó con un grupo de músicos rumbo a Escandinavia y Alemania. En 1878 sus conciertos eran más espaciados, en enero tocó junto a Camille Saint-Saëns en Schwerin, siguió su camino hacia Londres, y llegó a Francia por invitación de Nikolai Rubinstein para los “Conciertos Rusos” de París en la Exposición Mundial.⁴²³

Viajó posteriormente hacia Berlín, donde se desmayó durante un concierto, no hizo caso a su mal estado y continuó hacia Rusia; estando en Moscú tuvo que interrumpir una de sus presentaciones, después la retomó tocando perfectamente. En 1879 intentó reanudar su gira por Rusia con la cantante Désirée Artôt (1835 – 1907) pero fue llevado a un hospital en Odessa; después regresó a Moscú, donde fue internado en el Hospital Mariinsky. En febrero de 1880 se le trasladó al hogar palaciego de Nadyezhda von Meck (1831- 1894), mecenas Tchaikovsky y Nikolai Rubinstein, se encargó de conseguir a los mejores médicos.⁴²⁴

Sus amigos se organizaron para realizar un concierto en San Petersburgo en beneficencia de Wieniawski, con lo recaudado se hizo el pago de su póliza de seguro de vida que estaba a punto de expirar, de ese modo la familia no quedaría desprotegida económicamente.⁴²⁵

Wieniawski comenzaba a mostrar signos de mejoría pero entró en crisis y el 31 de marzo de 1880 falleció. En Moscú y Varsovia se hizo misa por su muerte acompañada de una gran multitud, en la revista El Simposio Literario se publicó:

“Él nos embrujó con su noble ejecución poética, ardiente. El gran artista murió lejos de nosotros...su cuerpo ha sido enterrado bajo un abedul polaco, a los pies de la ciudad antigua, junto a los corazones de aquellos le que amaron y admiraron. Esparcidos con guirnaldas, sus restos fueron llevados en los hombros de sus amigos a su tumba”⁴²⁶

En su tumba se erigió un pequeño monumento esculpido por Andrew Pruszyński (1836 – 1895), con la leyenda “en memoria del querido Henryk Wieniawski, un violinista alejado demasiado pronto de su arte”.⁴²⁷

⁴²¹ SADIE, *op. cit.*, p. 369; www.wieniawski.com/life_and_creation.html, consultada el 6 de enero del 2013

⁴²² *Idem.*

⁴²³ SADIE, *op. cit.*, p. 370; www.wieniawski.com/calendar_eng.html, consultada el 6 de enero del 2013; www.wieniawski.com/life_and_creation.html, consultada el 6 de enero del 2013; www.wieniawski.com/life_and_creation_part_2.html, consultada el 6 de diciembre del 2013.

⁴²⁴ SADIE, *op. cit.*, p. 370; www.wieniawski.com/life_and_creation_part_2.html, consultada el 6 de diciembre del 2013.

⁴²⁵ SADIE, *op. cit.*, p. 370

⁴²⁶ Cf. www.wieniawski.com/life_and_creation_part_2.html, consultada el 6 de diciembre del 2013.

⁴²⁷ Cf. www.wieniawski.com/life_and_creation_part_2.html, consultada el 6 de diciembre del 2013.

En 1935 se organizó en Varsovia el primer certamen de violín Henryk Wieniawski, en éste concurso participó David Oistrakh (1908 – 1974), ganador del segundo lugar. En 1952, la Sociedad Musical Henryk Wieniawski en Poznań, comenzó a realizar el Concurso Internacional para Violín Henryk Wieniawski, realizado con un intervalo de cinco años.⁴²⁸

Henryk tuvo siete hijos:⁴²⁹

- Henryk (1861 -1863)
- Juliusz Józef (1863- 182?)
- Isabella Helena (1865 – 1942)
- Regina (1871 - ¿?)
- Ewelina (1871 - ¿?)
- Henryka Kludyna (1878 – 1962)
- Irene Regina (1879 – 1932): fue la única que continuó la profesión de su padre, compuso piezas para piano y violín. Al casarse con Sir Aubery Dean Paul (1869 – 1961) adoptó el seudónimo de Poldowski.

Como muchos virtuosos de la época, se dedicó a la composición, sobre todo la relacionada con su instrumento, del que era un gran exponente, lo llegaron a comparar con Paganini; se caracterizaba por un *vibrato* intenso, se le criticó por la rigidez en la técnica de arco y manera de sostener el violín, poco convencional en su época pero después adoptada por la escuela rusa, Carl Flesch lo llamó el dominio del arco ruso.⁴³⁰

⁴²⁸ SADIE, *op. cit.*, p. 370

⁴²⁹ www.wieniawski.com/life_and_creation_part_2.html, consultada el 6 de diciembre del 2013.
www10.knowledgres.com/00360584/HenrykWieniawski, consultada el 6 de enero del 2013.

⁴³⁰ SADIE, *op. cit.*, p. 370

b) Origen de la Tarantella:

La *tarantella* es una danza popular italiana, con origen en la ciudad de Taranto, es interpretada por una mandolina, guitarra, acordeón y pandereta, también se puede llegar a ocupar la flauta, violín, trompeta y clarinete. Generalmente se encuentra en compás de 6/8, su ritmo característico es:⁴³¹



La danza hace referencia a la picadura de una tarántula, la cual en el siglo XVI y XVII se creía que por ser tóxica podía llevar a una condición histérica conocida como *taranism*, y para evitar la muerte se requería de participar en una danza frenética para sacar por medio del sudor el veneno; sin embargo, se dice que los primeros escritos sobre la existencia de éstos rituales son de 1100 a.C., siendo considerada como un exorcismo musical y suprimida por el Senado romano, hacia el año de 186 a.C. reaparecieron clandestinamente.⁴³²

Cuando la *tarantella* tenía el carácter de danza curativa, el baile se hacía de manera solitaria y podía durar incluso todo un día. Otra variante es la *tarantella* napolitana donde es una danza de cortejo, llevada a cabo por parejas⁴³³

⁴³¹ www.en.wikipedia.org/wiki/Tarantella, consultada el 20 de enero del 2013.

⁴³² *Idem.*

⁴³³ *Idem.*

c) Análisis estructural del *Scherzo-Tarantella*

El *Scherzo-Tarantella* para violín y piano, op. 16, fue escrito en 1855, después de que Henryk Wieniawski regresó de una gira con su hermano Jozéf que duro dos años. Esta pieza fue dedicada a Lambert Massart, profesor del Conservatorio de París.⁴³⁴

No se trata de un *scherzo* completamente romántico, lleno de dramatismo, en realidad es mucho más ligero, juguetón y brillante, características heredadas de la *tarantella*.

Se trata de una pieza que se encuentra dividida por cuatro indicaciones de *tempo*, en compás de 6/8, con la estructura de un rondó en el que hace uso de las variaciones:

<i>PRESTO</i>		<i>MAGGIORE TRANQUILO</i>		<i>CANTABILE</i>	<i>TEMPO I</i>	
introducción	A	B	A ¹	C	A ²	coda

Contiene el ritmo característico de la *tarantella*:



i) *Presto*

Dentro del *presto* se encuentra la introducción y la parte **A**, la línea melódica se encuentra en la primera nota de cada grupo de tresillo, un ejemplo de ello se encuentra en el inicio, el primer periodo:

PERIODO 1



El *presto* comienza con una introducción, en ella se presentan los dos periodos característicos de la pieza, solo que su *Periodo 2* no es igual al que se presentará en el transcurso de la misma:

PERIODO 2



⁴³⁴ www.wieniawski.com/scherzo_tarantella_op_16.html, consultada el 20 de enero del 2013.

En la parte A, se encuentra el *Periodo 3* y *4*, muy parecidos entre sí, solo que a una distancia de 2m y 2M:

PERIODO 3



PERIODO 4



También existen los *periodos 5* y *6*, con dobles cuerdas:

PERIODO 5



PERIODO 6



La estructura del *presto* queda de la siguiente manera:

Introducción																			
piano		Periodo 1										Periodo 2							
gm						Bb				D		gm							
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20

A																										
Periodo 1						Periodo 2								Periodo 3												
Bb						D		gm				Bb				F		C		cm						
20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46

A																									
Periodo 4				Periodo 5						Periodo 6								Periodo 1							
Gm						bbm						gm								Bb					
47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72

A																								
Periodo 2				Periodo 3					Periodo 4															
D		gm			Bb			F		C		cm		gm										
73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97

A																					
Periodo 5							Periodo 6							Periodo 1							
cm				em			gm														
98	99	100	101	102	103	104	105	106	107	108	109	110	111	112	113	114	115	116	117	118	119

A																
Periodo 1				Extensión cadencial												
Bb		D		gm												
120	121	122	123	124	125	126	127	128	129	130	131	132	133	134	135	136

El presto termina como una cadencia auténtica:

V7 I

ii) *Maggiore/Tranquillo*

En esta parte de la pieza se presentan los siguientes periodos y frases:

FRASE 1, 2, 3 y 4:



El *periodo 3* se encuentra conformado por la *frase 5* repetida:

FRASE 5



El *periodo 4* también contiene una vez la *frase 5* pero incompleta:

PERIODO 4



En el compás 236-238 encontramos el siguiente motivo, el cual se va a repetir a diferentes alturas en los compases 238- 240, 240- 242 y de manera incompleta en el 242-243:

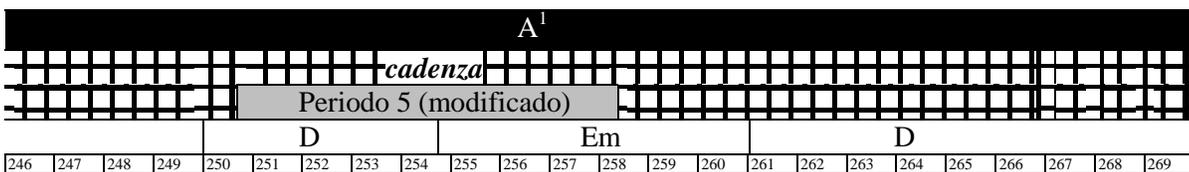
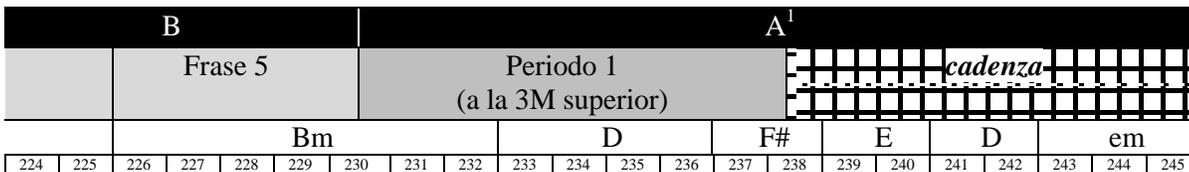
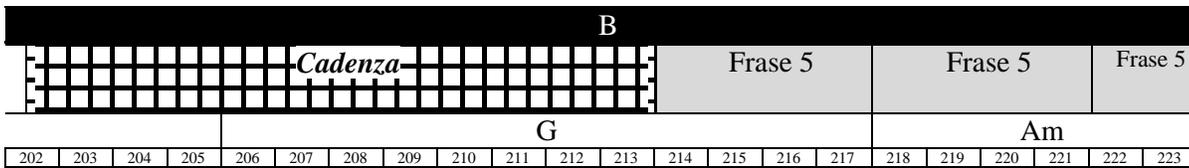
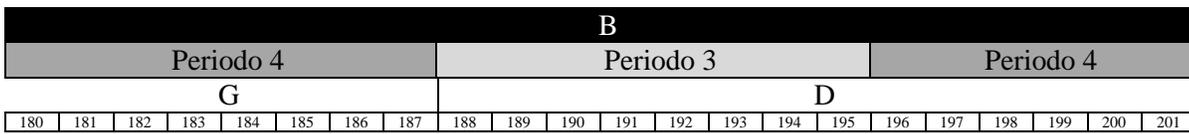
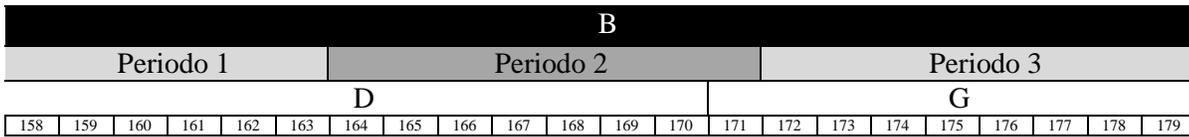
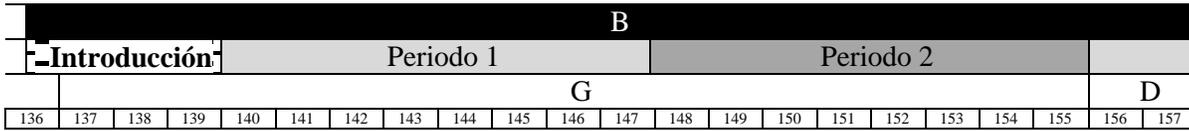


Posteriormente, en el compás 230, se vuelve a presentar el tema principal de la sección A pero a una distancia de 3M.

En la sección A¹, compás 250-252, se hace referencia a uno de los motivos del *periodo 5* de la sección A:



La estructura de este *Maggiore/Tranquillo* queda de la siguiente manera:



La sección **B** cierra con una cadencia auténtica:



iii) *Cantabile*

El *Cantabile* equivale a la sección C, sus periodos son los siguientes:

PERIODO 1.- con modificación de su segunda frase en los compases 286 – 293:



PERIODO 2



Del segundo periodo surgen los compases 342 - 346, imitando por movimiento contrario:



También contiene un tercer periodo, el cual contiene el motivo característico del *periodo 5* de la sección A:

PERIODO 3:



Al final, dentro de la extensión cadencial, surge el *periodo 6* de la sección A y con ello se introduce A².

El esquema del *cantabile* es el siguiente:

C																				
Periodo 1							Periodo 2							Periodo 1 (modificado)						
D				em	am	D	F	A			D			f#m						
270	271	272	273	274	275	276	277	278	279	280	281	282	283	284	285	286	287	288	289	290

C																				
interpolación					Periodo 3										Cadenza					
f#m															am					
291	292	293	294	295	296	297	298	299	300	301	302	303	304	305	306	307	308	309	310	311

C																				
Cadenza					Periodo 1										Periodo 2					
am					D										em am D F A D					
312	313	314	315	316	317	318	319	320	321	322	323	324	325	326	327	328	329	330	331	332

C																					
Frase 1 (periodo 1) modificado					puente					Frase 1 (Periodo 2) mov. contrario					Extensión cadencial (periodo 6 de A)						
bm					em					am gm em D					gm						
333	334	335	336	337	338	339	340	341	342	343	344	345	346	347	348	349	450	451	352	353	354

La sección C termina con una cadencia auténtica:

gm

f

V I

iv) Tempo I

En el tempo I se encuentra la sección **A²** y la **coda**, el esquema es el siguiente:

A²																				
Periodo 1							Periodo 2							Periodo 3						
gm			Bb				D	gm					Bb				F			
354	355	356	357	358	359	360	361	362	363	364	365	366	367	368	369	370	371	372	373	374

A²																							
Periodo 4											<i>Cadenza</i>												
C		cm		gm		dm		gm		dm		gm		dm		G							
375	376	377	378	379	380	381	382	383	384	385	386	387	388	389	390	391	392	393	394	395	396	397	398

CODA																							
<i>Extensión cadencial</i>				Periodo 1 (diferente tonalidad)							<i>Extensión cadencial</i>												
G				bm				D	gm														
399	400	401	402	403	404	405	406	407	408	409	410	411	412	413	414	415	416	417	418	419	420	421	422

El *Scherzo-Tarantella* concluye con una cadencia auténtica:

V7 I

Se puede consultar la armonía del *Scherzo-Tarantella* en el Anexo 10.

d) Recomendaciones interpretativas al *Scherzo-Tarantella* de Wieniawski

Esta pieza pertenece al gran repertorio violinístico llamado virtuoso, dentro del *presto* existen figuras rítmicas donde se tienen que resaltar las notas agudas, que son las que llevan en realidad la melodía, un ejemplo de esto es el mencionado en la página 110; ese tipo de figuras deben de ser tocadas a la punta.

Posteriormente aparecen otros motivos en *spiccato*, los cuales deben de ser hacia el centro del arco, hay que tener una buena posición de brazo derecho en relación con cada cuerda para producirlos de manera ligera, ya que este golpe de arco recorre el violín sobre todas sus cuerdas.

Cuando se trata de las dobles cuerdas, éstas deben de ser enérgicas, con una gran sonoridad, a fin de recordar que se trata, en su origen, de una danza frenética para sacar el veneno de la picadura de una tarántula. Los acordes son tomados de dos en dos cuerdas, con el mismo carácter ya mencionado.

El *Maggiore* es de gran expresividad, y para eso hay que ayudarse con un *vibrato* continuo; el *tempo* debe ser más tranquilo que el del inicio pero no se debe de caer, esto es para poder hacer lucimiento de los *periodos 3 y 4*, los cuales normalmente culminan con armónicos, a los que se les interpretará con apoyo de arco para poder sacar su sonido de manera que embellezcan la frase.

En los compases 202 al 213 se presenta una pequeña *cadenza*, la cual comenzará tranquilamente pero irá acelerándose para llegar a su punto cumbre en el primer tiempo del compás 206:



Después de este punto de descanso se debe de volver a acelerar para dar entrada nuevamente a la *frase 5*, la cual a su vez conducirá a **A¹**, sección para la que se deben de seguir las mismas recomendaciones que en el *presto*.

Dentro de **A¹**, recomiendo hacer dos respiraciones, la primera es al final del compás 253, y la segunda al final del compás 257:



Estas respiraciones no se encuentran escritas, sin embargo considero importante hacerlas para poder dar más importancia a los arpeggios que se desarrollan previos a ellas y al mismo tiempo crear una especie de expectativa a lo que le va a seguir.

Es probable que en los compases siguientes se perciba un impulso a acelerar, no hay que hacerlo sino hasta el compás 262, después de que el piano interpretó su último acorde para dejar la *cadenza* completamente a cargo del violín, hacia el final de la *cadenza* se requiere de un *rallentando* para dar paso al *cantabile*.

Esta nueva sección, **C** o *cantabile*, es también expresiva a pesar de que su indicación es *al tempo*. Para llegar a su *cadenza* hay que hacer un *rallentando* en el compás 308, donde recomiendo hacer sonar un *do* y un *la*, que no se encuentran escritos, entre el *mi* y la octava, esto es para dar mayor expresividad:



A partir de ese momento se pueden empezar a acelerar las octavas, será necesario hacer nuevamente un *rallentando* para dar entrada al *Periodo 1* de esta sección.

En el compás 342 se va a hacer un *crescendo* y, si es necesario, un pequeño *acelerando*, muy discreto para tomar el *tempo* real en el compás 347, lugar en el que se retorna al *periodo 6* de **A**, con gran sonido:



Es así que se da lugar a **A²**, en donde hay que seguir las recomendaciones de **A**.

En los compases 386 a 393, se encuentran dobles cuerdas apoyadas por un pedal, al que sí se le debe de dar presencia, pero no hay que olvidar que la melodía sigue estando en la voz superior, la cual debe de destacar:



Al llegar al compás 402 se debe de tomar un nuevo *tempo* mucho más veloz que cualquier otro presentado en el transcurso de la pieza y así dar un fin brillante y virtuoso a la misma.

Dado que ésta pieza tiene grandes pasajes de octavas, recomiendo el estudio de la escala de *gm* por octavas de Carl Flesch.

V. Lol-tun, de Luis Ariel Waller González

a) Luis Ariel Waller González

Luis Ariel Waller González nació el 23 de enero de 1946 en la Ciudad de México, hijo de Salvador Waller Huesca y María del Carmen González de Gyves. Tiene seis hermanos los cuales se encuentran relacionados con la música.

Su interés por la música se manifestó a los cuatro años, cuando escuchaba los programas de radio de Francisco Gabilondo Soler, Cri Cri (1907 – 1990), posteriormente sus padres lo enviaron a estudiar piano con Guadalupe Alcántara, con quien estuvo unos años, ya que posteriormente ingresó a la Escuela Nacional de Música, en el año de 1960.

En forma paralela estudio la Licenciatura de composición musical con la de Médico cirujano, con las especialidades de Cirugía general y Endoscopía, por lo que durante algunas etapas dejó de asistir a la Escuela de Música para concluir la carrera musical. Sin embargo, pudo asistir a diferentes cursos de dirección orquestal con el Maestro René Defosse (1905 – 1988), de la Ópera de Bélgica, tomo dos cursos de dirección coral con el Profesor Enrique Ribó y otros dos con León Barzin (1900 -1999), quien fue la primera viola de la Sinfónica de New York y en algunas ocasiones asistente de Arturo Toscanini (1867 – 1957).

Desde su formación como alumno fue nombrado Ayudante de Profesor, en las clases de armonía y contrapunto, con el Profesor Filiberto Ramírez Franco (1919 -2001), quien fungía como Director de la Institución, a la jubilación de este maestro el pasó como Profesor asociado A en las mismas materias, por diferentes causas le fueron adjudicadas horas para dar las materias de Conjuntos Instrumentales, Análisis Musical, Técnicas Instrumentales del Siglo XX e Historia de la Música Universal. Durante un tiempo también impartió Análisis en posgrado. Concluyó la preparación en la Maestría de Musicología, aún no recibe el grado.

Escribió su primera composición en 1964, la canción *Timonel* para soprano y piano, con texto de Amado Nervo (1870 -1919), que fue estrenada ese mismo año por la mezzosoprano costarricense Julia Araya Rojas (1922 -1986).

Ha grabado el *Andante para marimba y viola*, el *Salmo 23 para coro y piano solista* y *Conquista para coro y piano* con texto de Salvador Waller Huesca.

El catálogo de composiciones de Ariel Waller consta de más de 80 partituras, donde se incluyen partituras para voz y piano, música para piano, guitarra, música de cámara para diferentes agrupaciones, incluyendo pequeña orquesta y algunas partituras para gran orquesta como *Xicohtiztenco* que ha sido interpretada por la Orquesta del Instituto Politécnico, la Escuela de Música y las desaparecidas orquestas de Benito Juárez y la Magdalena Mixhuca, así como *Hidalgo*, por la Sinfónica Nacional. La música de Waller es creada, según su propia definición, con diferentes técnicas atonales, como hexafonía, pentafonía, octafonía, dodecafonismo y música serial con tintes nacionalistas.

En una producción discográfica participó en la grabación de la Oda a Juárez, de Manuel Enríquez (1926 -1994), el Mtro. Waller preparó al coro A.M.E.N., dirigido por el Mtro. Sergio Cárdenas (1951) y acompañados por la Sinfónica del Bajío.

Luis Ariel Waller ha recibido diversos premios y reconocimientos a lo largo de su carrera: fue nominado Hijo Predilecto por el claustro de profesores de la Preparatoria No. 4, debido al examen profesional como Licenciado en Composición, donde se le otorgó Mención Especial. En enero de 2001 ganó el Primer lugar en el Concurso de Musicalización del Himno Oficial del Centenario del Templo El Mesías; el 7 de noviembre de 2002 obtuvo el Tercer Lugar en el Cuarto Concurso Nacional de Composición Coral Infantil 2002, organizado por CONACULTA, FONCA, en otra etapa de ese mismo concurso, logró el segundo lugar en el Concurso de Música para Banda, en 2009 le confirieron la Medalla al Mérito Universitario; en 2011 recibió el Reconocimiento Trayectoria 25 y más..., por parte de la Sociedad de Autores y Compositores de México.

b) Leyenda de Lol Tun

La palabra Lol-tun proviene del maya y significa flor de piedra, se trata de un sitio arqueológico localizado al sur de Yucatán, México. Son unas grutas de 8 a 10 km de extensión, actualmente, las grutas de Lol-tun se encuentran acondicionadas para que el turismo pueda recórrela a lo largo de 2 km.⁴³⁵

Cuando se descubrieron las grutas, en 1887, se encontraron hallazgos de asentamientos humanos que datan del Pleistoceno, era que va desde los 2,59 millones de años hasta el 10,000 a.C., también se encontraron pinturas rupestres, petroglifos, piezas escultóricas, herramientas, osamentas de bisonte, mamut y tigre dientes sable.⁴³⁶

También se encontraron cerámicas que corresponden a los primeros años del periodo Preclásico (3000 – 1000 a. C) y Clásico (300 – 1000 d. C.), e incluso de la época colonial.⁴³⁷

Destacan unas estalactitas, que al ser golpeadas con el puño cerrado producen el sonido *lol* y *tun*. También existe una cabeza que de 1959 a 1960 se exhibió en el Museo de Antropología e Historia y en 1981 fue regresada a su lugar original.⁴³⁸

Existe una leyenda: se cuenta que el sacerdote de la comunidad era llamado, se paraba entre las dos piedras y hacía que todas las doncellas se formaran, cada una tenía que pasar a tocar las estalactitas, si sonaba significaba que era pura y por ello digna de matrimonio, pero si no se escuchaba el sonido no tenía ese derecho.⁴³⁹

⁴³⁵ www.inah.gob.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=5687, consultada el 20 de enero del 2013;

www.es.wikipedia.org/wiki/Lolt%C3%BAAn, consultada el 20 de enero del 2013.

⁴³⁶ www.es.wikipedia.org/wiki/Lolt%C3%BAAn, consultada el 20 de enero del 2013.

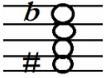
⁴³⁷ www.inah.gob.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=5687, consultada el 20 de enero del 2013.

⁴³⁸ www.lablancamerida.blogspot.mx/2011/07/grutas-de-loltun-yucatan-2a-parte.html, consultada el 20 de enero del 2013;

⁴³⁹ www.inah.gob.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=5687, consultada el 20 de enero del 2013.

c) Análisis de la pieza Lol - tun

Ésta pieza se encuentra conformada por sólo cuatro notas que forman el acorde de séptima disminuida del séptimo grado de sol menor, las cuales se enriquecen con notas de paso, bordados y apoyaturas cuando se utiliza en forma melódica:



Este acorde de VII⁷, es el de V₉ de gm con generador omitido, el cual nunca resuelve durante la pieza, por lo tanto nunca refuerza la tonalidad.

Las melodías derivadas de este acorde se utilizan con contrapunto libre, sin importar los acordes que se produzcan; se emplean diferentes ritmos y además polirritmia, con la que se trata de evocar el ámbito precortesiano estereotipado

La forma es del *Allegro de Sonata*, ya que consta de una exposición, desarrollo, reexposición y coda.

EXPOSICIÓN

En la exposición se presentan dos temas, divididos por frases; en la *frase 2* se encuentra un motivo que se presentará en varios de los instrumentos a lo largo de la Exposición:

TEMA 1



FRASE 1



FRASE 2



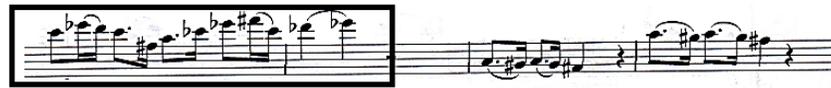
FRASE 3

El segundo tema también contiene tres frases, la *frase 1* y la *frase 2* contienen el mismo motivo en sus inicios:

TEMA 2:

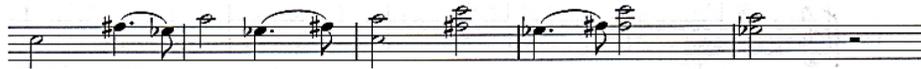


FRASE 1



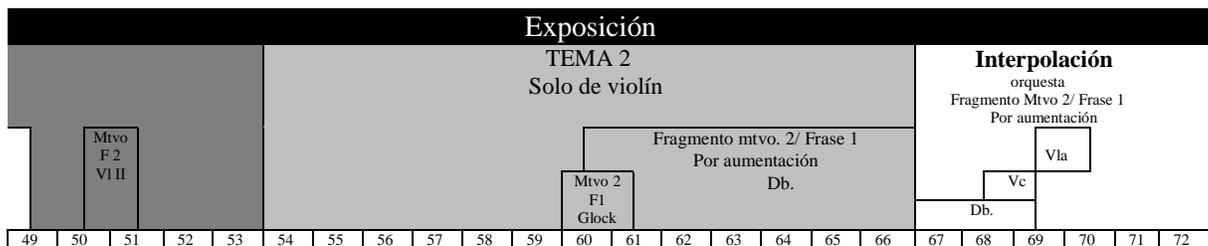
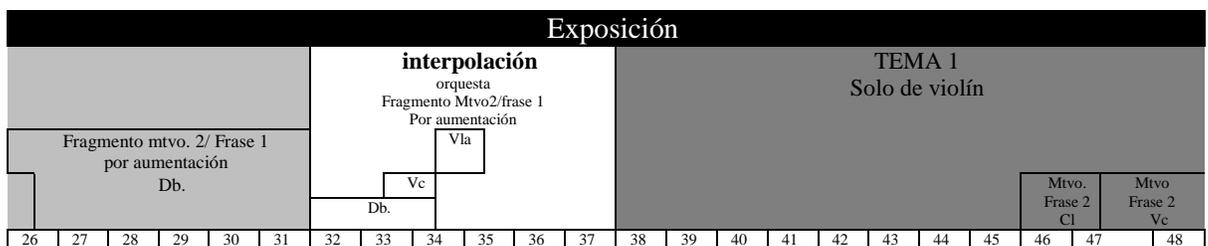
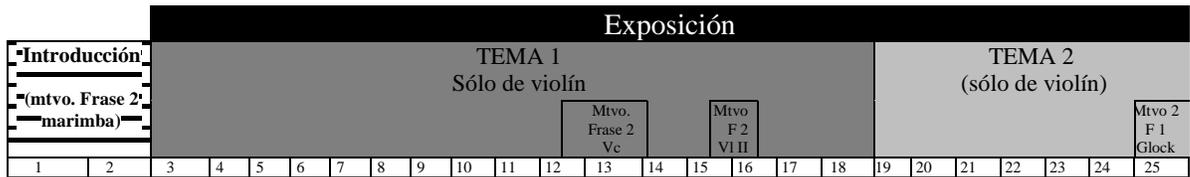
FRASE 2

La frase 3 de este segundo tema se asemeja a la frase 1 del primer tema:



FRASE 3

El esquema de la exposición es el siguiente:



DESARROLLO

Dentro de esta sección, se presenta de manera evidente la polirritmia, ejemplo de ello son los siguientes fragmentos:

111

Musical score for measures 111-112. Instruments: Clarinet (Cl.), Sax alto, Tuba (Tba.).

Musical score for measures 113-118. Instruments: Violin (Vln), Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), Violoncello (Vc), Double Bass (Db.).

131

Musical score for measures 131-135. Instruments: Clarinet (Cl.), Sax Alto, Tuba (Tba.), Tambourine (Tamb.), Glockenspiel (Glock).

136

Musical score for measures 136-140. Instruments: Clarinet (Cl.), Sax alto, Tuba (Tba.), Tambourine (Tamb.), Violin (Vln).

134

Musical score for measures 134-138. Instruments: Clarinet (Cl.), Sax alto, Tuba (Tba.), Tambourine (Tamb.), Glockenspiel (Glock), Violin (Vln).

147

Musical score for measures 147-150. Instruments: Tuba (Tba.), Tambourine (Tamb.), Glockenspiel (Glock), Double Bass (Db.).

También en ésta sección es que se encuentran los cambios de compás, de 4/4 – 3/4 – 4/4 – 5/8 – 4/4.

Los siguientes motivos se repetirán a lo largo de esta sección, a diferentes alturas, no sólo en el violín solista sino en varios de los instrumentos que llevan a cabo la función de acompañamiento:

MOTIVO 1

Musical motif 1: A rhythmic pattern on a single staff.

MOTIVO 2

Musical motif 2: A rhythmic pattern on a single staff.

MOTIVO 3

Musical motif 3: A rhythmic pattern on a single staff.

MOTIVO 4



MOTIVO 5



MOTIVO 6



MOTIVO 7



MOTIVO 8



Desarrollo																	
Solo de violín																	
M1			M2			M2		M2	M2	M2						M3 sax	
M 1 cuerdas	M 1 Marimba					M2 marimba M1 cuerdas		M 2 Sax		M2 Sax						M 2 Sax	
73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90

Desarrollo																
Solo de violín																
M3 sax	M3 sax															M4 cuerdas M2 cl M2 Modificado sax
91	92	93	94	95	96	97	98	99	100	101	102	103	104	105	106	107

Desarrollo																
Solo de violín																
		M 3					M 2 modificado			M 5	M5	Frase 1/tema 1				
	M 4 cuerdas					M3 cuerdas						M 4 cuerdas				
	M 2 marimba															M 5 Sax
	M 3 Glock				M3 Clarinete											
			M 3 Sax													
								M 3 marimba		M 5 clarinete						
108	109	110	111	112	113	114	115	116	117	118	119	120	121	122	123	124

Desarrollo																
Solo de violín																
			M 7				M 6	M 7			M 7 modificado					
		M 7 cuerdas									M 7 viola					
										Frase 1/tema 1 (Vc. Db.)						
M5 sax										M7 Sax						
M5 clarinete							M6 clarinete	M 6 clarinete		M7 Tba.						
125	126	127	128	129	130	131	132	133	134	135	136	137	138	139	140	141

Desarrollo																
Solo de violín														Interpolación (orquesta)		
M 8				M 8												
M 8 orquesta						M8 Cl. Sax. Tba		M8 Glock, marimba, Vla.								
142	143	144	145	146	147	148	149	150	151	152	153	154	155	156	157	158

Desarrollo								
Interpolación (orquesta)								
159	160	161	162	163	164	165	166	167

REEXPOSICIÓN

En los compases 178 – 181 se presenta la *Frase 3* del *Tema 1* pero adornada:

Reexposición																				
Tema 1 Solo de violín														Tema 2 Solo de violín						
		Mtvo. F 2 Marimba						Mtvo F2 Vc		Mtvo F2 VI II										
168	169	170	171	172	173	174	175	176	177	178	179	180	181	182	183	184	185	186	187	188

Reexposición													
Tema 2 Solo de violín							Interpolación orquesta Fragmento Mtvo 2/ Frase 1 Por aumentación						
Mtvo 2, F 1			Mtvo 2 F 2, T1 marimba		Mtvo 2 F2, T1 Glock		Vc		Vla				
							Db						
189	190	191	192	193	194	195	196	197	198	199	200	201	202

CODA

Dentro de la **CODA**, con frecuencia se encuentra en el acompañamiento la siguiente figura:



Coda																
Solo de violín												Extensión cadencial (violín y orquesta)				
203	204	205	206	207	208	209	210	211	212	213	214	215	216	217	218	219

A lo largo de la obra se encontrarán diferentes efectos sonoros, como pueden ser los armónicos del violín solista en el compás 105; pero sobre todo en las cuerdas que acompañan, donde se presenta la indicación *pizz* y *col legno*.

d) Recomendaciones interpretativas para Lol Tun de Ariel Waller

Para la interpretación de esta pieza es muy importante tener presente en todo momento el sonido de las estalactitas de la gruta de Lol-Tun al ser golpeadas, así como la historia que la rodea, de ese modo se podrá dar la intensidad necesaria a la pieza.

Hay que buscar digitaciones sencillas y funcionales, ya que la dificultad de esta pieza radica en la variedad de ritmos y en los intervalos complejos que se encuentran en ella; al mismo tiempo, estas digitaciones sencillas permiten que se disminuya el problema de afinación que existe de un *mib* a un *fa#* o viceversa.

A lo largo de la obra se encontrarán muchos motivos con alteraciones difíciles de afinar, mi recomendación es utilizar la enarmonía para así hacer más fácil su memorización digital.

Las dobles cuerdas recomiendo tocar con gran intensidad y sonoridad, y hacer sentir que es el eco o la resonancia de las estalactitas al ser golpeadas.

Cuando se llega a presentar un *piano*, éste debe de ser profundo, nos debe de recordar que nos encontramos dentro de la gruta, por lo tanto no puede ser lánguido o dulce, por lo que aún en *piano* el sonido debe de tener cuerpo, producido por el buen peso del brazo derecho.

La coda es de gran intensidad, no se puede permitir que el *tempo* y sonoridad se vengán abajo, por el contrario, cada vez debe tener mayor arrebato en la ejecución.

Conclusiones

Durante los meses que trabajé en este proyecto de titulación tuve la oportunidad de acercarme de manera más profunda a las piezas y compositores que me interesaban desde antes.

El desarrollar este trabajo me dejó sembrado el interés por investigar, actividad que durante gran parte de mis estudios estuvo abordada de manera austera y que ahora tuve la oportunidad de disfrutar.

Esta investigación provocó en mí una gran emoción al ir descubriendo poco a poco las piezas en su totalidad.

En el primer movimiento, *adagio*, de la sonata para violín sólo BWV 1001 de Johann Sebastian Bach, me costó trabajo abordar un *tempo* que fuera lento y le diera el carácter correcto, una vez solucionado eso lo disfrute ya que pude entregarme a la melancolía que se encuentra impregnada en él; al llegar a la fuga me encontré con el problema de los acordes, dobles y triples cuerdas, esto fue porque tuve que aprender a hacerlos con golpes de arco muy distintos unos de otros, además de tener que resaltar al sujeto cada vez que se presentaba, algo complicado de hacer, sobre todo porque la pieza hace que un instrumento melódico se convierta en uno completamente polifónico; en un principio, la siciliana fue de una interpretación plana, la cual se fue corrigiendo al entender su sentido de danza; en cuanto al *presto*, me ayudó mucho para trabajar la articulación. En general, puedo decir que esta sonata fue funcional para mí en el sentido de técnica e interpretación, además reafirmé mi gusto por la obra para violín de Johann Sebastian Bach.

La sonata para violín y piano KV 304 de Mozart fue quizá la pieza más complicada en cuanto a interpretación, no es técnicamente la pieza más compleja dentro de mi programa pero es la que se encuentra llena de contrastes y sutilezas interpretativas. Mozart no fue nunca uno de mis compositores predilectos en cuanto a lo que emocionalmente transmite, sin embargo, esta sonata me cautivó e hizo que me acercara a su obra sin prejuicios, y con ello a su vida e incluso época.

En cuanto al Concierto No. 3 para violín y orquesta de Camille Saint-Saëns, fue musical y técnicamente lo que yo esperaba, una obra llena de dramatismo, vigor y al mismo tiempo algo de dulzura; me obligó a retomar algunos ejercicios de escalas en todas sus modalidades y con ello reafirmar la técnica; además, como mencioné en la introducción del tercer movimiento, me atrajo desde la primera vez que lo oí hace varios años, no conocía mucho acerca del compositor, así que éste fue el medio para saber más sobre él.

El *Scherzo-Tarantella* de Wieniawski lo trabajé hace ya varios años, el resultado entonces no fue sino el de un estudio, ahora que lo retomé pude hacerlo desde otro punto de vista interpretativo ya que con el tiempo las dificultades técnicas dejaron de ser un obstáculo y de ese modo pude disfrutar la pieza e interpretarla.

Lol-tun fue un reto en cuanto afinación, el que se conformara de sólo cuatro notas que en su conjunto forman el acorde de VII⁷ de gm no significó que la pieza fuera sencilla, las digitaciones que tuve que emplear en ocasiones no eran cómodas, y además se requiere de tanta fuerza interpretativa que puede llegar a ser agotador al conjuntarse, sin embargo también fue una pieza que gocé y que me ayudó mucho para la afinación ya que en varias ocasiones se tocan dobles cuerdas en donde deben de afinarse intervalos como la quinta disminuida.

En general, el programa que escogí me gustó desde el principio y nunca me quedó la duda acerca de él, por el contrario, cada vez me cautivó más.

El trabajo de investigación sobre la vida de los compositores y la época hizo que comprendiera el carácter de las piezas e incluso el sentir de algunos compositores al escribirlas.

Con el análisis de las piezas pude dar una mejor interpretación ya que al saber cuáles eran los adornos que las conformaban, sus cadencias y armonía, pude encontrar el sentido melódico de la pieza. También fue bueno identificar las partes que conforman la estructura de cada obra ya que de ese modo me facilitó el aprender de memoria las piezas, así cobró sentido todo el mundo sonoro que se encierra en una sola pieza.

Comprobé que es muy útil el proceso de investigación y análisis de la obra previo a su ejecución, y esto es sin duda para poder dar la interpretación más adecuada.

Anexos

Anexo I **PROGRAMA**

Sonata 4 para violín y piano*
en mi menor, KV 304

Allegro
Tempo di Menuetto

Wolfgang Amadeus Mozart
(1756 – 1791)
13 min

Sonata 1 para violín solo
en sol menor, BWV 1001

Adagio
Fuga (Allegro)
Siciliana
Presto

Johann Sebastian Bach
(1685 – 1750)
18 min

Scherzo – Tarantella, para violín y piano *
Sol menor, Op. 16

Henryk Wieniawski
(1835 – 1880)
7 min

INTERMEDIO

Lol – Tum, para violín y orquesta**
Música atonal

Luis Ariel Waller González
(1946)
7 min

Concierto 3 para violín y orquesta **
en si menor, Op. 61

Allegro non troppo
Andantino quasi allegretto
Molto moderato e maestoso – Allegro non troppo

Charles Camille Saint – Saëns
(1835 – 1921)
30 min

***Pianista:** Germán Sánchez

****Orquesta**

Violines primeros

Jimena Miranda
Mónica Ramos
Ariadna Vasco Bosques
Paulina Gaspar
Thalía Carrillo Bravo
Sol Nava Verduzco

Violines segundos

Carolina Sánchez Santiago
Itzel Alejandra Rovira
Tania G. Torres Magallanes
Sisian Rivera
Érica García
Sofía Ramos

Violas

Odette Tapia Waller
Ulises Limón
Iliana Acosta
Sandra Mariel Espinoza

Violoncellos

Cecilia Rivera Román
Elizabeth Sánchez
Mauricio Júpiter Guzmán
Omar Sánchez

Contrabajos

José Gilberto Ramón
Magali Flores
Hipólito Cabrera García

Oboes

Gilberto Balam Hernández Ibarrola

Clarinetes

Leonel Martínez Hernández

Flautas

Isidro Ruiz Vargas
Víctor Manuel Ruíz

Fagotes

Leticia Cornejo Hernández
Mariana Olaiz Ochoa

Cornos

Fernando Torres
Iván Arias Castellanos

Trompetas

Uriel Diaz Gómez
Ángel E. Ríos

Trombones

Oscar Coutiño
Isaac Lozada
Esteban Vázquez Márquez

Saxofón

Daniela A. López V.

Tuba

Gary Anzures

Percusiones

Rosaura Grados
Iván Cipactli Hernández

Director: Luis Ariel Waller González

Johann Sebastian Bach (1685 – 1750)

Este compositor perteneció al barroco tardío de Alemania, periodo que abarca de 1680 a 1750. Durante esta época sobresalió la presencia de Luis XIV “El Rey Sol” y Federico II “El Grande”. La música de aquel momento se vio unida socialmente a la burguesía y el Clero, los cuales eran los mecenas del músico.

J. S. Bach proviene de una familia de músicos, a los diez años quedó huérfano y tuvo que vivir con su hermano mayor Johann Cristoph Bach. En 1700 ingresó como cantante a la iglesia de San Miguel en Lüneburg, sin embargo su voz cambió y empezó su carrera de violinista y organista.

Tuvo dos matrimonios, el primero de ellos fue con su prima María Bárbara y el segundo con Ana Magdalena, sus hijos también se dedicaron a la música, destacando entre ellos Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel y Johann Christian.

Al morir Johann Kuhnau, Johann Sebastian Bach fue nombrado director de música y cantor de la escuela de Santo Tomás de Leipzig, puesto que ocupó hasta su muerte, la cual fue a causa de un ataque cerebral, tristemente se le enterró en una fosa común en el cementerio de San Juan.

Los violinistas germanos cultivaban el juego polifónico en sus instrumento y la ejecución de dobles cuerdas, Johann Sebastian conocía a fondo las técnicas de los instrumentos de arco y todos sus recursos, así que le era fácil explotarlos al grado de convertirlos en instrumentos polifónicos, fue así que surgieron sus “Partitas para violín sólo”, las cuales aparecieron publicadas por primera vez en 1802 por Nicolaus Simrock, de Bonn. La sonata en sol menor para violín sólo (BWV 1001) fue compuesta en 1720 durante su etapa de Cöthen.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 -1791)

Mozart vivió dentro del clasicismo musical, época llena de levantamientos que comenzaron por Francia pero se llevaron a cabo por toda Europa. Las ideas de tolerancia y amor fraternal, la creencia en la dignidad, entre otros conceptos de la Ilustración, fueron las bases para que se desarrollaran organizaciones como la masonería, a la cual Wolfgang perteneció.

La orquesta de la corte de Mannheim, fundada por Johann Stamitz fue el mayor acontecimiento del siglo XVIII en Austria ya que en ella se definió la estructura de las formas típicas del clasicismo: sonata clásica, sinfonía y concierto para solista.

Leopold Mozart fue su padre y siempre tuvo interés en exhibir a Wolfgang y su hermana Nannerl ante el público y las cortes, así que los llevaba a realizar giras en las que seguido sufrían de enfermedades pero también eran bien reconocidos. Al crecer, Mozart tuvo un espíritu de libre creación musical y eso le creó rencillas con Hieronymus Colloredo, quien estaba a cargo de la vida musical de Salzburgo, fue así que con el pasar de los años su vida se hizo cada vez más difícil tanto en el aspecto profesional como en el económico.

Se enamoró de la cantante Aloysia Weber, pero ésta lo ignoró y Wolfgang contrajo matrimonio con su hermana menor, Constanza Weber.

Su muerte fue triste, a pesar de ser un gran compositor, casi no hubo gente en su funeral y se le sepultó en una tumba común, sin cruz, ni lápida, ni inscripción.

Todas sus sonatas fueron compuestas en modo Mayor, menos la KV 304, compuesta en mi menor, de dos movimientos, esta sonata fue compuesta en París en el año de 1778, se cree que en ella plasmó la angustia y desolación que sentía en París, así como la dolorosa pérdida de su madre.

Charles Camille Saint-Saëns (1835 – 1921)

Saint-Saëns vivió en la época romántica, en este periodo la música se convirtió en el arte favorito de la clase media e incluso se pudo educar en ella. Los compositores e intérpretes se convirtieron en artistas libres, sin embargo, al no depender directamente de un mecenas, su situación económica no era segura. Los instrumentos musicales se perfeccionaron debido a las innovaciones de la Revolución Industrial, fueron más fáciles de fabricar, más baratos y con ello más accesibles. La orquesta aumentó su tamaño y surgieron los “virtuosos”, para quienes se componía la mayor parte del repertorio de la época.

Las revoluciones de la época ocasionaron una tendencia nacionalista en los compositores, Camille Saint-Saëns no fue la excepción, fue un músico francés que desde temprana edad mostró inclinación por la música, a la muerte de su padre fue educado por su madre y su tía. A los diez años de edad ingresó al Conservatorio de París. Obtuvo diversos premios durante su carrera musical y colaboró con la fundación de la Sociedad Nacional de Música, se le nombró presidente de la Academia de Bellas Artes y fue el primer compositor de renombre en escribir para el cine.

Saint-Saëns escribió sólo tres conciertos para violín, el primero fue dedicado al violinista español Pablo de Sarasate en 1859, el segundo al violinista francés Martin Pierre Marsick, y el tercero fue nuevamente para Sarasate, este tercer concierto es el más conocido, se escribió en el año de 1880 y se estrenó el 2 de enero de 1881.

Henryk Wieniawski (1835 – 1880)

Este compositor pertenece a los llamados “virtuosos”, se trata de un violinista polaco que en 1843 ingresó al Conservatorio de París, se especializó tanto en el violín como en la composición. Dio varias giras por Rusia en compañía de su hermano Józef.

Contribuyó al crecimiento de la escuela rusa de violín, así como con la Sociedad Musical Rusa. Fue uno de los principales colaboradores cuando Anton Rubinstein fundó el Conservatorio de San Petersburgo, se convirtió en miembro del Consejo Pedagógico y se le asignó la cátedra de violín, se le nombró socio honorario de la Academia de Bellas Artes de Estocolmo, también fue profesor de violín en el Conservatorio de Bruselas.

La *tarantella* es una danza popular italiana que hace referencia a la picadura de una “tarántula”, anteriormente se creía que evitar la muerte se requería de participar en una danza frenética para sacar el veneno por medio del sudor. El *Scherzo-Tarantella* para violín y piano fue escrito en 1855, después de que Henryk Wieniawski regresó de una gira con su hermano Józef. Esta pieza fue dedicada a Lambert Massart, profesor del Conservatorio de París.

Luis Ariel Waller González

Ariel Waller es un compositor mexicano, nacido en la Ciudad de México. Su interés por la música se manifestó desde pequeño. En el año de 1960 ingresó a la Escuela Nacional de Música y en forma paralela estudió para Médico cirujano, con las especialidades de Cirugía general y Endoscopia.

Pudo asistir a diferentes cursos de dirección orquestal con el Maestro René Defosse y León Barzin. Desde su formación como alumno fue nombrado Ayudante de Profesor de Filiberto Ramírez Franco en las clases de armonía y contrapunto, posteriormente pasó a ser Profesor asociado A y le fueron adjudicadas las materias de Conjuntos Instrumentales, Análisis Musical, Técnicas Estructurales del Siglo XX e Historia de la Música Universal. Concluyó la preparación en la Maestría de Musicología.

La música de Waller es creada, según su propia definición, con diferentes técnicas atonales como hexafonía, pentafonía, octafonía, dodecafonismo y música serial con tintes nacionalistas.

La palabra Lol-tun proviene del maya y significa “flor de piedra”, se trata de unas grutas localizadas al sur de Yucatán, se cuenta que el sacerdote de la comunidad era llamado, se paraba entre las dos piedras y hacía que todas las doncellas se formaran, cada una tenía que pasar a tocar las estalactitas, si sonaba significaba que era pura y por ello digna de matrimonio, pero si no se escuchaba el sonido no tenía ese derecho y podía ser sacrificada. Esta pieza fue compuesta en 2010.

Anexo 2
Sonata para violín sólo, en sol menor, BWV 1001, de Johann Sebastian Bach
ADAGIO

The image displays a handwritten musical score for the Adagio of the Sonata for Violin Solo in G minor, BWV 1001 by Johann Sebastian Bach. The score is written on ten staves of music, featuring various performance markings and annotations. Key elements include:

- Tempo and Dynamics:** The tempo is marked "Adagio" and the dynamics range from *pp* (pianissimo) to *ff* (fortissimo).
- Performance Markings:** The score includes numerous performance instructions such as *ap* (accidental piano), *tr* (trill), *ant* (anticipation), *all. unit.* (allargando unito), and *sc* (scordatura).
- Annotations:** Handwritten notes in red and black ink provide additional guidance. These include circled dynamic markings like *gm*, *dm*, *cm*, *bbm*, and *gm*. Other annotations include "escala de natural", "escala", and "escala de natural".
- Chord Symbols:** Roman numerals (I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII) and chord symbols (e.g., *Icm*, *IIgm*, *III*, *IV*, *V*, *VI*, *VII*, *VII₇*) are used throughout the score to indicate harmonic structure.
- Staff Details:** The music is written in a single treble clef with a key signature of one flat (F major/D minor). The score includes various rhythmic values and articulation marks.

Anexo 3
Sonata para violín solo, en sol menor, BWV 1001, de Johann Sebastian Bach
SICILIANA

The image displays a handwritten musical score for the Siciliana movement of the Solo Violin Sonata in G minor, BWV 1001 by Johann Sebastian Bach. The score is written on ten staves of music, each beginning with a treble clef and a 12/8 time signature. The music is characterized by its slow, lyrical tempo and features a variety of dynamics, including *ap* (pianissimo), *mp* (mezzo-piano), *dp* (dim. piano), *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). The score is annotated with numerous fingerings and articulations, such as accents and slurs. Several chord symbols are circled in red, including Bb , Gm , Cm , F , and Eb . The piece concludes with a final cadence in G minor, marked with a Bb chord symbol.

Anexo 4
sonata para violín sólo, en sol menor, BWV 1001, de Johann Sebastian Bach
PRESTO

The image shows a handwritten musical score for the first movement of the Violin Sonata in G minor, BWV 1001 by Johann Sebastian Bach. The score is written on ten staves in 3/8 time. It includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. Handwritten annotations in red circles include 'gm', 'F', 'Eb', 'Bb', 'dm', and 'cm'. Performance instructions like 'NP', 'qf', 'p', 'f', 'cresc.', and 'dim.' are also present. Roman numerals (I, II, III, IV, V, VI, VII) indicate chord positions. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

This image shows a handwritten musical score consisting of ten staves of music. The notation includes notes, rests, and various annotations. Key features include:

- Staff 1:** Starts with a treble clef and a key signature of one flat. It contains several measures of music with notes and rests. Annotations include *UP* and *qp*.
- Staff 2:** Continues the melody with notes and rests. Annotations include *esc*, *ap*, *NP*, and *mp*. Chord symbols like *I*, *II₇*, *III₇*, *IV*, *V₇*, *VI*, and *VII₇* are present.
- Staff 3:** Features more complex rhythmic patterns with notes and rests. Annotations include *mp*, *NP*, *ap*, and *sfz*. Chord symbols include *I*, *II*, *III*, *IV*, *V₇*, *VI*, and *VII₇*.
- Staff 4:** Continues the piece with notes and rests. Annotations include *mp*, *NP*, *ap*, and *sfz*. Chord symbols include *I*, *II*, *III*, *IV*, *V₇*, *VI*, and *VII*.
- Staff 5:** Shows a change in dynamics with *ap* and *sfz*. Annotations include *ap*, *NP*, *mp*, and *sfz*. Chord symbols include *I*, *II₇*, *III*, *IV*, *V₇*, *VI*, and *VII*.
- Staff 6:** Continues the melody with notes and rests. Annotations include *ap*, *NP*, *mp*, and *sfz*. Chord symbols include *I*, *II*, *III*, *IV*, *V*, *VI*, and *VII*.
- Staff 7:** Features a *sfz* annotation and continues the piece. Annotations include *ap*, *NP*, *mp*, and *sfz*. Chord symbols include *I*, *II*, *III*, *IV*, *V₇*, *VI*, and *VII*.
- Staff 8:** Continues the melody with notes and rests. Annotations include *ap*, *NP*, *mp*, and *sfz*. Chord symbols include *I*, *II*, *III*, *IV*, *V₇*, *VI*, and *VII*.
- Staff 9:** Shows a *sfz* annotation and continues the piece. Annotations include *ap*, *NP*, *mp*, and *sfz*. Chord symbols include *I*, *II*, *III*, *IV*, *V₇*, *VI*, and *VII*.
- Staff 10:** The final staff of the page, ending with a double bar line. Annotations include *ap*, *NP*, *mp*, and *sfz*. Chord symbols include *I*, *II*, *III*, *IV*, *V₇*, *VI*, and *VII*.

Handwritten musical score for guitar, featuring a melody line and a piano accompaniment. The score is divided into systems, with measure numbers 169, 178, 181, 188, 196, and 203 marked at the beginning of each system. Chord diagrams are provided for the guitar part, and various musical notations such as dynamics (mp, mf, f, p, pp, ppob), articulation (accents), and phrasing slurs are used throughout. Circled chord names (em, am) and a C-clef are visible at the top of the first system.

169 em C em am

178 em am em

181

188

196 am em

203 am em

Handwritten musical score, measures 95-115. The score is in treble and bass clefs. It includes various musical notations such as dynamics (*ap*, *mp*, *p dolce*, *pp*), articulation (*acc.*, *tr*), and fingerings. Chord symbols are circled in red: *am*, *em*, *E*, *B*, *f#m*, *em*, *C#m*, *E*, *B*, *E*, *em*. The piece concludes with a *cresc.* marking.

Handwritten musical score, measures 120-165. The score is in treble and bass clefs. It includes various musical notations such as dynamics (*ap*, *mp*, *pp*, *f*), articulation (*tr*), and fingerings. Chord symbols are circled in red: *em*, *am*, *dm*, *em*. The piece concludes with a *f* marking.

Anexo 6

Sonata 4 para violín y piano, en mi menor, KV 304 de Wolfgang Amadeus Mozart

TEMPO DI MENUETTO

musical score for the first system of the Minuet in G minor, KV 304 by Mozart. It consists of six systems of music for violin and piano. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. Performance markings include 'poco', 'cresc.', 'f', 'p', 'sotto voce', and 'scacchi cromatici'. Fingering numbers (1-4) are present throughout. A circled 'em' is written at the bottom of the first system. A circled '5' is written above the piano part in the second system. A circled '5' is written above the piano part in the third system. A circled '5' is written above the piano part in the fourth system. A circled '5' is written above the piano part in the fifth system. A circled '5' is written above the piano part in the sixth system. A circled 'am' is written at the bottom of the sixth system.

musical score for the second system of the Minuet in G minor, KV 304 by Mozart. It consists of six systems of music for violin and piano. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. Performance markings include 'poco', 'cresc.', 'f', 'p', 'sotto voce', and 'scacchi cromatici'. Fingering numbers (1-4) are present throughout. A circled '5' is written above the piano part in the first system. A circled '5' is written above the piano part in the second system. A circled '5' is written above the piano part in the third system. A circled '5' is written above the piano part in the fourth system. A circled '5' is written above the piano part in the fifth system. A circled '5' is written above the piano part in the sixth system. A circled 'em' is written at the bottom of the sixth system.

Anexo 7

Concierto 3 para violín y orquesta, en si menor, Op. 61, de Camille Saint-Saëns

1° MOV. ALLEGRO NON TROPPO

Violin I score, measures 1-10. The music is in 3/4 time and G minor. It features a complex melodic line with many accidentals and slurs. Handwritten annotations include a circled 'bm' at the beginning, a circled 'p' at measure 4, and a circled 'p' at measure 6. A 'pedal' marking is present at measure 8. The number '6576' is written at the top of the first staff.

Violin II and Cello/Double Bass score, measures 1-10. The music is in 3/4 time and G minor. It features a complex melodic line with many accidentals and slurs. Handwritten annotations include a circled 'bm' at the beginning, a circled 'p' at measure 4, and a circled 'p' at measure 6. A 'pedal' marking is present at measure 8. The number '6576' is written at the top of the first staff. The word 'Cepintax' is written at the bottom of the first staff.

Handwritten musical score for the left page, featuring a treble and bass clef system. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations in red circles include *bm*, *gm*, and *9m*. Performance instructions include *NP*, *B*, *mf*, *p*, *f*, *cresc.*, and *tr*. Chord symbols like V_9 , IV_7 , III_7 , and II_7 are present. A page number '5' is visible at the top right.

8576

Handwritten musical score for the right page, featuring a treble and bass clef system. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations in red circles include *em*, *bm*, *9m*, and *G*. Performance instructions include *mf espress.* and *p tranquillo assai*. Chord symbols like V_9 , III_7 , II_7 , and $VII_{7/2}$ are present. A page number '152' is visible on the right edge.

8576

Handwritten musical score for page 9. The score consists of four systems of staves. The first system includes a circled annotation **f#m** above the treble clef. The second system includes a circled annotation **B** above the treble clef. The third system includes a circled annotation **NP** above the treble clef. The fourth system includes a circled annotation **B** above the treble clef. The score is marked with various dynamics such as *pp*, *ap*, *mp*, and *fp*. Fingering numbers (I, II, III, IV, V) are present throughout. The page number **9** is located at the top center. The number **6576** is printed at the bottom center.

Handwritten musical score for page 10. The score consists of four systems of staves. The first system includes a circled annotation **C#m** above the treble clef. The second system includes a circled annotation **A** above the treble clef. The third system includes a circled annotation **f#m** above the treble clef. The fourth system includes a circled annotation **D** above the treble clef and a circled annotation **bm** above the bass clef. The score is marked with various dynamics such as *pp*, *ap*, *mp*, *fp*, *ret*, and *cresc.*. Fingering numbers (I, II, III, IV, V, VI, VII) are present throughout. The page number **10** is located at the top center. The number **6576** is printed at the bottom center.

Handwritten musical score for page 12, featuring piano and violin parts. The score includes dynamic markings such as *delicissimo*, *smilte*, *dd*, and *dolce*. It also contains performance instructions like *arco* and *pp*. The piano part is marked with Roman numerals (I, VII, VIII) and includes circled annotations: $\#$, B, D, $\#$ M, R, and $\#$ M. The violin part includes markings like *arco*, *pp*, and *mf*.

Handwritten musical score for page 155, featuring piano and violin parts. The score includes dynamic markings such as *mf*, *dim.*, and *mf cantabile*. It also contains performance instructions like *arco* and *pp*. The piano part is marked with Roman numerals (I, VII, VIII) and includes circled annotations: B, $\#$ M, D, $\#$ M, $\#$ M, and $\#$ M. The violin part includes markings like *arco*, *pp*, and *mf*.

13

Handwritten musical score for page 13. The score consists of two systems of piano and vocal staves. The piano part includes dynamics such as *mf*, *pp*, *ppp*, and *pp*. The vocal part includes dynamics like *mp*, *pp*, *ppp*, and *pp*. There are several red handwritten annotations: circled notes (e.g., $\text{G}\sharp$, $\text{F}\sharp$, B , $\text{J}\sharp$, $\text{F}\sharp$, B , em), and circled letters (e.g., B , em). The tempo marking *perdendosi* is present. The score ends with the number 5576.

4

Handwritten musical score for page 156. The score consists of two systems of piano and vocal staves. The piano part includes dynamics such as *dim.*, *p*, *cresc.*, *f*, *pp*, and *mf*. The vocal part includes dynamics like *mp*, *pp*, *ppp*, and *mf*. There are several red handwritten annotations: circled notes (e.g., $\text{F}\sharp$, B), circled letters (e.g., B , em), and circled words (e.g., *pedal*). The score ends with the number 5576.

Musical score for page 156, featuring piano and violin parts. The score includes various annotations such as *cresc.*, *sf*, *pp*, *dim. espress.*, and *placato*. Chord symbols (I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII) are present above the piano part. Red circles containing the letters "em" and "a" are scattered throughout the score. The piano part shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes, while the violin part has a more melodic line with some slurs.

Musical score for page 157, featuring piano and violin parts. The score includes various annotations such as *sf*, *pp*, *esclat*, and *esclatg*. Chord symbols (I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII) are present above the piano part. Red circles containing the letters "em", "a", and "c" are scattered throughout the score. The piano part shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes, while the violin part has a more melodic line with some slurs.

Anexo 8

Concierto 3 para violín y orquesta, en si menor, Op. 61, de Camille Saint-Saëns

2º MOV. ANDANTINO QUASI ALLEGRETTO

Handwritten musical score for page 20, featuring piano and violin parts. The score includes dynamic markings such as *pp*, *p*, *fp*, and *cresc.*. It also contains performance instructions like *dim.* and *poco cresc.*. Chord symbols V_7 , I , II_7 , IV , and V_9 are present. Handwritten annotations in red circles include F , dim , dim , and C . A rehearsal mark $8 \dots$ is also visible.

8576

Handwritten musical score for page 21, featuring piano and violin parts. The score includes dynamic markings such as *fp*, *f*, and *pp*. It also contains performance instructions like *dim.* and *poco cresc.*. Chord symbols V_7/I , I , and IV_7 are present. Handwritten annotations in red circles include F , dim , and am . A rehearsal mark $8 \dots$ is also visible.

8576

Musical score for the first system, featuring piano and violin parts. The piano part includes dynamics such as *pp*, *f*, and *dim.*, along with markings like *1/2*, *1/4*, and *1/8*. The violin part includes dynamics like *mf* and *f*, and markings like *1/2*, *1/4*, and *1/8*. The system concludes with a *dim.* marking and a *3* triplet marking.

Musical score for the second system, continuing the piano and violin parts. The piano part includes dynamics such as *pp*, *f*, and *mf*, along with markings like *1/2*, *1/4*, and *1/8*. The violin part includes dynamics like *mf* and *f*, and markings like *1/2*, *1/4*, and *1/8*. The system concludes with a *mf espress.* marking.

Handwritten musical score for piano, consisting of eight systems of staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key annotations include:

- System 1:** *mf* (circled in red), *pp*, *morendo*, *pedal*.
- System 2:** *pp*, *pedal*, *mf* (circled in red).
- System 3:** *pp*, *sempre più pp*, *pedal*, *mf* (circled in red).
- System 4:** *mf* (circled in red), *pedal*, *mf* (circled in red).
- System 5:** *mf* (circled in red), *pp*, *mf* (circled in red).
- System 6:** *mf* (circled in red), *mf* (circled in red), *mf* (circled in red).
- System 7:** *mf* (circled in red), *mf* (circled in red), *mf* (circled in red).
- System 8:** *mf* (circled in red), *mf* (circled in red), *mf* (circled in red).

Additional markings include *marcato*, *p molto tranquillo*, and *mf* (circled in red) at the bottom of the page.

ANEXO 9

Concierto 3 para violín y orquesta, Op. 61, de Camille Saint-Saëns
3º MOV. MOLTO MODERATO E MAESTOSO / ALLEGRO NON TROPPO

Musical score for the first system of the third movement. The score is in 3/4 time and consists of two staves: Violin (top) and Piano (bottom). The tempo is marked "Molto moderato e maestoso" with a quarter note equal to 68 (♩ = 68). The key signature has one sharp (F#). The system includes measures 26-31. Handwritten annotations include a circled "bm" at the beginning, a circled "III" above measure 28, and a circled "8" above measure 31. The piano part features a "p cresc." marking and various fingering and bowing indications.

Musical score for the second system of the third movement. The score continues from the first system. It includes measures 32-41. Handwritten annotations include a circled "C" above measure 32, a circled "VI" above measure 35, a circled "6" above measure 36, a circled "bm" above measure 37, a circled "A#" above measure 39, and a circled "9" above measure 40. The piano part includes markings for "es. cala", "ad lib. f", and "pizz.". The system concludes with measure 41, marked with a circled "8".

Handwritten musical score, page 165 (left side). The score is written in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of four systems of staves. The first system includes a rehearsal mark 'L II' and the number '8576'. The second system includes a rehearsal mark 'L II' and the number '8577'. The third system includes a rehearsal mark 'I/b' and the number '8578'. The fourth system includes a rehearsal mark 'L II' and the number '8579'. The score contains various musical notations including notes, rests, slurs, and dynamic markings such as *pp*, *ppp*, *pppissimo*, *d*, *f*, and *cresc.*. There are also some handwritten annotations in red circles, including 'm' and '1'.

Handwritten musical score, page 165 (right side). The score is written in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of four systems of staves. The first system includes a rehearsal mark 'L II' and the number '8576'. The second system includes a rehearsal mark 'L II' and the number '8577'. The third system includes a rehearsal mark 'I/b' and the number '8578'. The fourth system includes a rehearsal mark 'L II' and the number '8579'. The score contains various musical notations including notes, rests, slurs, and dynamic markings such as *pp*, *ppp*, *pppissimo*, *d*, *f*, and *arco*. There are also some handwritten annotations in red circles, including 'm' and '1'. At the bottom of the page, the tempo marking 'Allegro non troppo (♩ = 96)' is visible.

Handwritten musical score system 1. Treble clef staff with notes and dynamics *mp*, *mp*, *mp*. Bass clef staff with chords. Chord symbols: I, IV, I, V₇. A circled 'D' is above the first measure. The word *cresc.* is written below the treble staff.

Handwritten musical score system 2. Treble clef staff with notes and dynamics *mp*, *mp*, *ap*, *ap*. Bass clef staff with chords. Chord symbols: I, IV, I, V₇. A circled 'F#m' is above the first measure. The word *dim.* is written below the treble staff.

Handwritten musical score system 3. Treble clef staff with notes and dynamics *p*. Bass clef staff with chords. Chord symbols: I, V₇, I, V₇/I. A circled 'Em' is above the first measure. A circled 'bm' is above the fourth measure.

Handwritten musical score system 4. Treble clef staff with notes and dynamics *p*, *mp*, *mp*, *mp*. Bass clef staff with chords. Chord symbols: I, V₇, V₇. The number 8576 is written below the bass staff.

Handwritten musical score system 5. Treble clef staff with notes and dynamics *mp*, *mp*, *mp*, *mp*, *mp*, *mp*. Bass clef staff with chords. Chord symbols: I, IV, I, V₇. A circled 'D' is above the first measure. The word *cresc.* is written below the treble staff.

Handwritten musical score system 6. Treble clef staff with notes and dynamics *mp*, *mp*, *mp*, *mp*. Bass clef staff with chords. Chord symbols: I, V₇, IV. A circled 'E' is above the first measure. A circled '2' is above the first measure.

Handwritten musical score system 7. Treble clef staff with notes and dynamics *p*. Bass clef staff with chords. Chord symbols: V₇, V₇/I. A circled 'A' is above the first measure. A circled 'D' is above the second measure. The number 8576 is written below the bass staff.

Handwritten musical score system 8. Treble clef staff with notes and dynamics *mp*, *mp*, *mp*. Bass clef staff with chords. Chord symbols: V₇/I, I, V₇. The number 8576 is written below the bass staff.

Handwritten musical score for page 166, numbered 8576. The score is written in G major and 3/4 time. It consists of three systems of staves. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The second system features a piano accompaniment with a circled '2' and a 'cresc.' marking. The third system continues the piano accompaniment with various dynamics and articulation marks.

Handwritten musical score for page 167, numbered 8576. The score is written in G major and 3/4 time. It consists of three systems of staves. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment with a circled '1' and a 'cresc.' marking. The second system features a piano accompaniment with a circled '2' and a 'cresc.' marking. The third system continues the piano accompaniment with various dynamics and articulation marks.

35

Handwritten annotations: **G**, **E**, **#m**

Performance markings: *fsc*, *p*, *cresc.*, *f*, *fp*, *pedal*

36

Handwritten annotations: **gfm**, **#m**, **D**, **G**

Performance markings: *f*, *p*, *cresc.*, *dim.*, *pp*, *cantabile*, *pedal*

8576

tre corde *pp*

dim. *pp*

a tempo

espress.

pp

sempre pianissimo possibile *ppp* *pp* *dim.*

p

mf *pp* *poco cresc.*

pp

sempre pianissimo *pp dolcissimo*

39

p legg.
mp
poco a poco cresc.

I III V

8576

cresc.
mp
ff
f
p

I V VII₁ V I V

I IV₁ VII₁ I

8

8576

Musical score for page 170, measures 1-12. The score is written for piano and includes various dynamics and performance markings. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems of six staves each. The first system (measures 1-6) includes markings such as *mf*, *6m*, *sf*, *mp*, *mf*, and *mf*. The second system (measures 7-12) includes markings such as *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, and *mf*. The page number 170 is located at the bottom right of the page.

Musical score for page 171, measures 1-12. The score is written for piano and includes various dynamics and performance markings. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems of six staves each. The first system (measures 1-6) includes markings such as *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, and *mf*. The second system (measures 7-12) includes markings such as *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, and *mf*. The page number 171 is located at the bottom right of the page.

43

43

8576

44

44

8576

Handwritten annotations on page 173 include: *cresc.*, *mp*, *fp*, *ant*, *p dolce*, and circled letters *em*, *om*, and *6*. The piano part includes chords like *X9/4* and *X9*.

Handwritten annotations on page 173 (measures 17-32) include: *sempre dolce*, *pp*, *poco marcato*, *poco a poco cresc.*, *ant*, *ten.*, *mp*, *pp*, and circled letters *6*, *C*, *F*, *D*, *B*, *bm*. The piano part includes chords like *X9*, *X7*, and *X9/4*.

Handwritten musical score system 1, featuring a treble and bass clef staff with complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *pp*, *mp*, and *f*.

Handwritten musical score system 2, featuring a treble and bass clef staff with complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *ff*, *mp*, and *f*.

Handwritten musical score system 3, featuring a treble and bass clef staff with complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *mp*, *f*, and *pp*.

Handwritten musical score system 4, featuring a treble and bass clef staff with complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *mp*, *f*, and *pp*. A red circle with $F\sharp$ is present.

Handwritten musical score system 5, featuring a treble and bass clef staff with complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *p*, *f*, and *pp*.

8576

Handwritten musical score system 6, featuring a treble and bass clef staff with complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *p*, *pp*, and *f*. A red circle with $b\flat$ is present.

Handwritten musical score system 7, featuring a treble and bass clef staff with complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *p*, *pp*, and *f*. A red circle with D is present.

Handwritten musical score system 8, featuring a treble and bass clef staff with complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *p*, *pp*, and *f*. Red circles with $F\sharp$, D , and B are present.

Handwritten musical score system 9, featuring a treble and bass clef staff with complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *p*, *pp*, and *f*.

8576

Handwritten musical score for piano, consisting of five systems. The notation includes treble and bass staves with various dynamics and performance instructions.

- System 1:** Treble staff has a *pedal* marking. Dynamics include *f* and *mf*. Chord symbols: V, F, V, VI, V₇, I, V₇, I, V₇/I.
- System 2:** Treble staff has *leggiere* and *pp leggiere* markings. Dynamics include *mf* and *f*. Chord symbols: I, V₇, I, V₇/I, I, V₇, I, V₇.
- System 3:** Treble staff has *scen do* and *p* markings. Dynamics include *mf*. Chord symbols: I, V₇, I, V₇, I, V₇, I, V₇.
- System 4:** Treble staff has *f* marking. Chord symbols: I, V₇, I, V₇/I, I, V₇, I.

Handwritten annotations in red circles: B_b, D, gm, F, C, cm, gm.

Handwritten musical score for piano, consisting of five systems. The notation includes treble and bass staves with various dynamics and performance instructions.

- System 1:** Treble staff has *largamente* and *em* markings. Dynamics include *f*. Chord symbols: I₇, V₇, V, I, V, V, I, V.
- System 2:** Treble staff has *pedal ap* and *pp* markings. Dynamics include *f*. Chord symbols: I, V, V, I, V, I, V, V₇, V₉, I, I.
- System 3:** Treble staff has *pedal* marking. Dynamics include *f*, *mf*, and *f*. Chord symbols: V₇, I, V₇/I, I, V₇, I, V₇/I, I, V₇.
- System 4:** Treble staff has *leggiere* and *aim. poco* markings. Dynamics include *mf*. Chord symbols: I, V₉, I.

Handwritten annotations in red circles: cm, em, gm, B_b, D.

Handwritten musical score system 1.1. Treble clef staff contains melodic lines with dynamics: *pp*, *ap*, *ant*, *ap*, *mp*, *mp*. Bass clef staff contains accompaniment with dynamics: *mf*. Chords are marked with Roman numerals: I, V₇. A circled annotation "am" is present above the staff.

Handwritten musical score system 1.2. Treble clef staff contains melodic lines with dynamics: *mp*, *mp*, *mp*, *mp*. Bass clef staff contains accompaniment with dynamics: *mf*. Chords are marked with Roman numerals: I, V₇. A circled annotation "bm" is present above the staff.

Handwritten musical score system 1.3. Treble clef staff contains melodic lines with dynamics: *p*. Bass clef staff contains accompaniment with dynamics: *f*, *mf*, *p*. Chords are marked with Roman numerals: I, V₇, I, V₇, I, V₇, I, V₇. A circled annotation "D" is present above the staff. The word "escala" is written below the bass staff.

Handwritten musical score system 1.4. Treble clef staff contains melodic lines with dynamics: *mp*. Bass clef staff contains accompaniment with dynamics: *mp*. Chords are marked with Roman numerals: I, V₇, I, I, VII, I. A circled annotation "D" is present above the staff. A circled annotation "em" is present above the staff.

Handwritten musical score system 2.1. Treble clef staff contains melodic lines with dynamics: *mp*, *mp*, *mp*, *mp*. Bass clef staff contains accompaniment with dynamics: *f*, *f*. Chords are marked with Roman numerals: I, V₇. A circled annotation "D" is present above the staff. A circled annotation "em" is present above the staff. The instruction "ff con fuoco largamente" is written below the bass staff. The instruction "f sehr breit" is written below the bass staff.

Handwritten musical score system 2.2. Treble clef staff contains melodic lines with dynamics: *mp*, *mp*, *mp*, *mp*. Bass clef staff contains accompaniment with dynamics: *ff*, *ff*. Chords are marked with Roman numerals: IV, VII, V₇, em, O. A circled annotation "D" is present above the staff.

Handwritten musical score system 2.3. Treble clef staff contains melodic lines with dynamics: *mp*, *p*. Bass clef staff contains accompaniment with dynamics: *p*. Chords are marked with Roman numerals: I, V, I, V₇, IV. The instruction "Cantabile. a tempo" is written above the treble staff. The instruction "ritard." is written below the bass staff.

Handwritten musical score system 2.4. Treble clef staff contains melodic lines with dynamics: *mp*, *mp*, *mp*, *mp*. Bass clef staff contains accompaniment with dynamics: *mp*. Chords are marked with Roman numerals: I, V₇, V, V, I, F, VII₇. A circled annotation "em" is present above the staff. A circled annotation "am" is present above the staff. A circled annotation "D" is present above the staff. A circled annotation "F" is present above the staff. The instruction "rit." is written below the bass staff.

Handwritten musical score system 1. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). Chords are circled in red: A and D. Dynamics include *mp*, *NP*, *UP*, and *ant.* (accents). Bass clef contains figured bass notation: V_7 , I, I, V_7 , I, V_7 , I.

Handwritten musical score system 2. Treble clef. Chords are circled in red: F#m and A. Dynamics include *mp*, *ant.*, and *ap*. Bass clef contains figured bass notation: V_7 , I, $\text{F}\#_7$, I.

Handwritten musical score system 3. Treble clef. Chord is circled in red: dm. Dynamics include *grazioso*, *mp*, and *p*. Bass clef contains figured bass notation: V_7 , I, IV, I, IV, I, I, V.

Handwritten musical score system 4. Treble clef. Dynamics include *mp*, *up*, and *pp*. A bracket labeled "pedal" spans the system. Bass clef contains figured bass notation: I, V.

Handwritten musical score system 5. Treble clef. Chords are circled in red: D and em. Dynamics include *mp* and *NP*. Bass clef contains figured bass notation: I, V, I, V_7 , I, V_7 , I.

Handwritten musical score system 6. Treble clef. Chords are circled in red: am, D, F, and A. Dynamics include *mp* and *NP*. Bass clef contains figured bass notation: V, V, I, IV, VII, V_7 , I.

Handwritten musical score system 7. Treble clef. Chords are circled in red: D, bm, and em. Dynamics include *ppassionato*, *mp*, and *gp*. Bass clef contains figured bass notation: I, V, I, V_7 , V_9 , VII, I.

Handwritten musical score system 8. Treble clef. Chords are circled in red: am, gm, up, em, D, and gm. Dynamics include *f*, *ar unit*, and *pp*. Bass clef contains figured bass notation: V_7 , V_7 , V, V_7 , VII, V_7 , I, gm, V.

con fuoco **Tempo I.**

Pedal

B \flat **D** **g m**

leggero

B \flat **F**

C **c m** **g m** **d m**

g m **d m** **g m** **d m**

mf **pedal**

G

b m **D** **g m**

V 7 I

Para el examen de mi dilecta alumna Pame Flores.

Lol - tun

Ariel Waller 2010

Allegro ♩ = 110

Clarinet in Bb
Alto Saxophone
Tuba
Tambourine
Glockenspiel
Marimba *mf*
Violin *Allegro* ♩ = 110
Violin I *pizz* *mf*
Violin II *pizz* *mf*
Viola *pizz* *mf*
Violoncello *pizz* *mf*
Double Bass *pizz* *mf*

6

Cl.
Alto Sax.
Tba.
Tamb. *wood block* *p*
Glock.
Mar. *p*
Vln. *mf*
Vln. I *pizz* *mf*
Vln. II *pizz* *mf*
Vla. *pizz* *mf*
Vc. *pizz* *mf*
Db. *pizz* *mf* *arco*

11

Cl.

Alto Sax.

Tba.

Tamb.

Glock.

Mar.

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

arco
p

f

mp

pp

Esc

arco
p

arco
p

ap

15

Cl.

Alto Sax.

Tba.

Tamb.

Glock.

Mar.

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

mf

NP

NP

p

p

p

mp

mp

p

p

p

col legno.

col legno.

col legno.

col legno.

alc

mp

p

19

Cl.

Alto Sax.

Tba.

Tamb.

Gleck.

Mar.

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

23

Cl.

Alto Sax.

Tba.

Tamb.

Glock.

Mar.

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

Musical score for measures 38-42. The score includes parts for Clarinet (Cl.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Trombone (Tbn.), Tambourine (Tamb.), Glockenspiel (Glock.), Maracas (Mar.), Violin (Vln.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.). The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 38 starts with a piano (*p*) dynamic. Measures 39 and 40 feature a *NP* (No Pedal) marking. Measure 41 includes a wood block part. Measure 42 ends with a *pp* (pianissimo) dynamic.

Musical score for measures 43-47. The score includes parts for Clarinet (Cl.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Trombone (Tbn.), Tambourine (Tamb.), Glockenspiel (Glock.), Maracas (Mar.), Violin (Vln.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.). The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 43 starts with a *mp* (mezzo-piano) dynamic. Measure 44 features a *pp* (pianissimo) dynamic. Measure 45 includes a *dob* (double bass) marking. Measure 46 includes a *dob* marking and a *pp* dynamic. Measure 47 ends with a *p* (piano) dynamic. The score contains several *B* (Basso Continuo) markings and *arco* (arco) markings.

47

Cl. *mf* *B B B B* *ap* *p*

Alto Sax. *mf*

Tba. *mp* *mf*

Tamb. *mf*

Glock. *f*

Mar. *p* *p*

Vln. *f* *p*

Vln. I *p*

Vln. II *Esc* *Esc* *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Db. *mf* *pp*

51

Cl. *NP* *ap*

Alto Sax. *mp*

Tba.

Tamb. *semillas* *p*

Glock. *NP* *mp*

Mar. *p* *p*

Vln. *NP* *NP* *NP* *NP* *NP* *NP*

Vln. I *col legno.*

Vln. II *col legno.*

Vla. *col legno.* *NP* *Esc* *NP* *Esc* *NP* *Esc* *NP*

Vc. *col legno.*

Db. *mn*

55

Cl. NP

Alto Sax. mp Esc ap

Tba. NP ap mp

Tamb.

Glock. NP

Mar.

Vln. mf

Vln. I

Vln. II

Vla. Esc NP NP NP

Vc.

Db.

59

Cl. ap

Alto Sax. Esc ap NP

Tba. Esc mp ap mp

Tamb.

Glock.

Mar. mf

Vln. p B NP B NP mf

Vln. I arco pp V Esc

Vln. II arco pp V B

Vla. arco pp V

Vc. arco pp V

Db. mf NP NP NP

63

Cl. *mp* NP Esc NP NP

Alto Sax. *ap* NP NP *ap* NP

Tba. *p*

Tamb.

Glock. *mf*

Mar.

Vln. *f* *mf* *ff*

Vln. I *p* Esc *mf* Esc *pizz.*

Vln. II *p* B *mf* B *pizz.*

Vla. *p* *mf* *pizz.*

Vc. *p* B Esc NP NP *pizz.*

Db. NP NP NP *mf* *pizz.*

67

Cl. NP Esc *furulatti*

Alto Sax.

Tba.

Tamb.

Glock.

Mar. *mp*

Vln.

Vln. I *arco.* NP NP *pizz.*

Vln. II *arco.* NP NP *pizz.*

Vla. NP *arco.* NP NP *pizz.*

Vc. *arco.* NP NP *pizz.*

Db. *arco.* NP NP *mf* *pizz.*

75

Cl. *B* NP *p* NP *ap*

Alto Sax.

Tba.

Tamb.

Glock. *Esc.* NP

Mar. *p* *ap* *mp* *ap* *ap*

Vln. *f* *ap* NP NP *alc*

Vln. I *p* *ap*

Vln. II *ap*

Vla. *p* *ap*

Vc. *ap* *ap*

Db. *arco.* NP NP NP *mp* *p*

71

Cl. NP *p* NP *ap* NP *ap*

Alto Sax. *p*

Tba.

Tamb.

Glock.

Mar.

Vln. *ap* *ap* *ap* *dob* *ap* *mp*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

78

Cl. NP ap B NP

Alto Sax. pp p mf B B

Tba.

Tamb.

Glock. Esc NP NP NP

Mar. Esc Esc mf B NP

Vln. Esc ap

Vln. I ap p mf

Vln. II ap p mf

Vla. ap p mf

Vc. ap p mf

Db. NP mf

81

Cl.

Alto Sax. B B mp

Tba.

Tamb.

Glock.

Mar.

Vln. alc cresc. f B

Vln. I pizz. 3

Vln. II pizz. 3

Vla. pizz. 3

Vc. pizz. 3

Db. pizz. 3

Cl.

Alto Sax. *B B*

Tba.

Tamb.

Glock.

Mar. *pp*

Vln. *ap dob* *ap dob* *NP NP* *NP*

Vln. I

Vln. II *p*

Vla. *arco.* *p* *arco.*

Vc. *arco.*

Db. *arco* *p*

Cl.

Alto Sax. *NP* *NP*

Tba.

Tamb.

Glock.

Mar. *Esc*

Vln. *p* *mf* *L3* *p* *NP* *NP*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

104

Musical score for measures 104-106. The score includes parts for Clarinet (Cl.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Trombone (Tba.), Tambourine (Tamb.), Glockenspiel (Glock.), Maracas (Mar.), Violin (Vln.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Via.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.).

- Cl.: *mf*, NP
- Alto Sax.: *mp*, NP
- Tba.: *pp*
- Glock.: *mf*, NP
- Mar.: *mf*, NP
- Vln.: NP, B, NP, *ap*, NP, B, Esc, NP, B, Esc
- Vln. I: *ap*, *arco.*, *mf*
- Vln. II: *mf*, *arco.*, NP
- Via.: *mf*, *arco.*, NP
- Vc.: *mf*, *arco.*
- Db.: *mf*, B, B, NP

107

Musical score for measures 107-109. The score includes parts for Clarinet (Cl.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Trombone (Tba.), Tambourine (Tamb.), Glockenspiel (Glock.), Maracas (Mar.), Violin (Vln.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Via.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.).

- Cl.: *ap*, NP
- Alto Sax.: NP, NP, *ap*, NP, *ap*, *ap*, *ap*, *ap*, *ap*
- Tba.: *p*, *mp*
- Glock.: B, NP
- Mar.: *mf*
- Vln.: *ap*, *ap*, *ap*, *ff*, *ap*, *ap*, *ap*, *ap*, *ap*, *ap*, *ap*, *ap*
- Vln. I: *f*, *ap*, *ap*
- Vln. II: *f*, *ap*, *ap*
- Via.: *f*, *ap*, *ap*, *ap*, *B*, *B*, *B*, *B*, *B*, *B*, *B*, *B*
- Vc.: *B*, *Esc*, *ap*, *B*, *ap*, *ap*, *ap*, *ap*, *ap*, *ap*, *ap*
- Db.: *B*, NP, *deb*, NP

110

Cl. *ap* *NP* *NP* *B* *B Esc*

Alto Sax. *ap* *B* *NP*

Tba.

Tamb.

Glock. *NP*

Mar.

Vln. *NP* *NP* *ap* *NP*

Vln. I *NP*

Vln. II *ap* *ap* *ap* *ap* *ap* *ap*

Vla. *ap* *ap* *ap* *ap* *ap* *ap*

Vc. *ap* *ap* *ap* *ap* *ap* *ap*

Db.

113

Cl.

Alto Sax. *NP*

Tba.

Tamb.

Glock.

Mar.

Vln. *NP* *B* *ap* *alc* *ap* *alc* *p* *pp*

Vln. I *mp* *B* *ap* *alc* *ap* *alc* *p* *pp*

Vln. II *ap* *ap* *alc* *ap* *alc* *ap* *alc* *p* *pp*

Vla. *mp* *ap* *alc* *ap* *NP* *ap* *alc* *pp* *NP*

Vc. *mp* *ap* *alc* *ap* *alc* *p* *pp* *alc*

Db. *mp* *NP* *NP* *NP* *NP*

116

Cl.

Alto Sax.

Tba.

Tamb.

Glock.

Mar.

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

Detailed description: This page contains measures 116, 117, and 118. The Clarinet and Alto Saxophone parts are mostly rests. The Trombone part has rests. The Tambourine part has rests. The Glockenspiel part has a melodic line starting in measure 117. The Maracas part has a rhythmic pattern starting in measure 117. The Violin part has a melodic line with slurs and accents, marked with *mp*, *NP*, and *B*. The Violin I and II parts are rests. The Viola and Violoncello parts are rests. The Double Bass part is a rest.

119

Cl.

Alto Sax.

Tba.

Tamb.

Glock.

Mar.

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

semillas.

p

mf

mp

NP

Detailed description: This page contains measures 119, 120, and 121. The Clarinet part has a melodic line starting in measure 119, marked with *NP*. The Alto Saxophone part has a melodic line starting in measure 120, marked with *NP*. The Trombone part has rests. The Tambourine part has a melodic line starting in measure 120, marked with *semillas.* and *p*. The Glockenspiel part has a melodic line starting in measure 119. The Maracas part has a rhythmic pattern starting in measure 120, marked with *mf*. The Violin part has a melodic line with slurs and accents, marked with *NP* and *mp*. The Violin I and II parts are rests. The Viola and Violoncello parts are rests. The Double Bass part is a rest.

Cl. *NP*

Alto Sax. *NP*

Tba.

Tamb. *semillas.*
p

Glock.

Mar.

Vln.

Vln. I *p* *ap* *ap* *ap* *ap* *ap*

Vln. II *p* *ap* *ap* *ap* *ap* *ap*

Vla. *p* *ap* *ap* *ap* *ap* *ap*

Vc. *B Esc* *ap* *ap* *ap*

Db. *mp*

Cl. *NP* *NP*

Alto Sax.

Tba.

Tamb.

Glock.

Mar. *NP* *NP* *tr*
mf

Vln.

Vln. I *ap* *ap* *ap* *ap* *ap* *ap*

Vln. II *ap* *ap* *ap* *ap* *ap* *ap*

Vla. *ap* *ap* *ap* *ap* *ap* *ap*

Vc. *ap* *ap* *ap* *ap* *ap* *ap*

Db. *NP* *ap* *ap* *ap* *B*

125

Cl. *NP*

Alto Sax. *pp*

Tba.

Tamb.

Glock.

Mar.

Vln.

Vln. I *pizz* *arco*

Vln. II *pizz* *arco*

Vla. *pizz* *arco*

Vc. *pizz* *arco*

Db. *pizz* *arco*

128

Cl. *pp*

Alto Sax.

Tba.

Tamb. *carapazón de tortuga.*

Glock.

Mar.

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

131

Cl. *ap Esc Esc ap NP*

Alto Sax. *pp* 3 3 3

Tba.

Tamb.

Glock.

Mar.

Vln. *ap Esc Esc ap* 3 3

Vln. I *pp* *ap*

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

133

Cl. NP

Alto Sax. *pp* 3 3 3

Tba.

Tamb. *wood block*

Glock. *ap* *ap* *ap* *ap*

Mar.

Vln. *alc*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db. *B*

135

Cl. *ap Esc* *ap Esc*

o Sax. *pp*

Tba.

Tamb.

Glock.

Mar.

Vln. *NP B* *NP B* *NP B* *NP* *NP*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. *mp*

Db. *mp*

137

Cl. *ap B* *ap B* *NP* *NP*

Alto Sax.

Tba.

Tamb.

Glock.

Mar.

Vln. *NP* *NP*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

140

Cl.

Alto Sax.

Tba.

Tamb.

Glock.

Mar.

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

144

$\text{♩} = 120$

Cl.

Alto Sax.

Tba.

Tamb.

Glock.

Mar.

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

149

Cl. *NP*

Alto Sax. *NP*

Tba. *3*

Tamb.

Glock. *NP NP*

Mar. *NP NP*

Vln. *NP NP*

Vln. I

Vln. II

Vla. *3*

Vc. *3*

Db. *3*

154

Cl.

Alto Sax.

Tba. *3*

Tamb. *3*

Glock.

Mar.

Vln. *NP Esc B*

Vln. I *B*

Vln. II *ap*

Vla. *NP*

Vc. *B NP B*

Db. *NP ap*

160

Cl. *mf*

Alto Sax. *mp* NP

Tba.

Tamb.

Glock.

Mar.

Vln.

Vln. I *B*

Vln. II NP

Vla. NP

Vc. NP

Db. NP

167 $\text{♩} = 110$

Cl. *p*

Alto Sax. *p*

Tba.

Tamb.

Glock.

Mar. $\text{♩} = 110$

Vln. *p*

Vln. I *(tr)*

Vln. II *(tr)*

Vla. *(tr)*

Vc. *(tr)*

Db. *(tr)*

172

Cl. *mf*

Alto Sax. *mf*

Tba.

Tamb. wood block *p*

Glock.

Mar. *p*

Vln. *mf*

Vln. I *mf* *pizz*

Vln. II *mf* *pizz*

Vla. *mf* *pizz*

Vc. *mf*

Db. *mf* *pizz* *arco*

176

Cl.

Alto Sax.

Tba.

Tamb.

Glock.

Mar. *p*

Vln. *f*

Vln. I *arco* *p*

Vln. II *arco* *p*

Vla. *arco* *p*

Vc. *arco* *p*

Db.

179

Cl.
Alto Sax.
Tba.
Tamb.
Glock.
Mar.
Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

pp

NP

p

NP Esc NP Esc NP NP

Detailed description: This page contains the musical score for measures 179 and 180. The score is arranged in a standard orchestral format with twelve staves. The instruments are Clarinet (Cl.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Trombone (Tba.), Tambourine (Tamb.), Glockenspiel (Glock.), Maracas (Mar.), Violin (Vln.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. Measure 179 starts with a piano (pp) dynamic. The Clarinet and Alto Saxophone parts feature eighth-note patterns. The Violin part is highly rhythmic with many accents. The Viola and Violoncello parts play steady eighth-note accompaniment. The Double Bass part has a simple eighth-note line. Measure 180 continues the patterns, with some dynamics changing to piano (p) and non-pitched (NP) or escape (Esc) markings.

181

Cl.
Alto Sax.
Tba.
Tamb.
Glock.
Mar.
Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

NP B NP B

tr

p

NP NP NP NP NP alc

Esc NP NP

Detailed description: This page contains the musical score for measures 181, 182, and 183. The instrumentation remains the same as on the previous page. Measure 181 begins with a Clarinet part featuring a trill (tr) and a non-pitched (NP) marking. The Alto Saxophone part has a melodic line. The Violin part continues with its rhythmic pattern, including an 'alc' (allegretto) marking. The Viola and Violoncello parts have 'Esc' and 'NP' markings. Measure 182 shows similar patterns with 'p' dynamics. Measure 183 concludes the section with various dynamic and performance markings.

184

Cl.
Alto Sax.
Tba.
Tamb.
Glock.
Mar.
Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

Esc NP Esc NP

NP

Detailed description: This page contains the musical score for measures 184 through 187. The instruments listed are Clarinet (Cl.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Trombone (Tba.), Tambourine (Tamb.), Glockenspiel (Glock.), Maracas (Mar.), Violin (Vln.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.). The score includes various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings. Specific performance instructions include 'Esc' (Escapade) and 'NP' (No Pedal) for the Violin and Viola parts. The key signature is one sharp (F#).

188

Cl.
Alto Sax.
Tba.
Tamb.
Glock.
Mar.
Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

mf

arco pp

arco pp

arco pp

pp NP

mf

Detailed description: This page contains the musical score for measures 188 through 191. The instruments listed are Clarinet (Cl.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Trombone (Tba.), Tambourine (Tamb.), Glockenspiel (Glock.), Maracas (Mar.), Violin (Vln.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.). The score includes various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings. Specific performance instructions include 'arco' (arco) and 'pp' (pianissimo) for the Violin, Viola, and Violoncello parts. The key signature is one sharp (F#).

191

Cl. *trum trum* *NP* *3*

Alto Sax. *f* *f* *mf*

Tba. *f*

Tamb. *7 7*

Glock.

Mar.

Vln. *B* *NP* *mf* *f*

Vln. I *Esc* *mp*

Vln. II *B* *mp*

Vla. *mp*

Vc. *B* *B* *B* *B* *mp* *mf*

Db. *NP* *NP* *NP* *NP* *mf*

195

Cl. *NP* *3* *NP* *NP*

Alto Sax. *mp* *NP*

Tba. *mp* *NP*

Tamb.

Glock. *mf*

Mar.

Vln. *mf* *ff*

Vln. I *mf* *Esc* *pizz*

Vln. II *mf* *B* *pizz*

Vla. *mf* *pizz*

Vc. *pizz* *arco.* *NP*

Db. *pizz* *arco.* *NP* *mf*

199

Cl.

Alto Sax.

Tba.

Tamb. *Triángulo*
mf

Glock.

Mar. *mf*

Vln. *Bs*
mf

Vln. I *pizz*

Vln. II *pizz*

Vla. *arco.* NP *pizz*

Vc. NP *pizz*

Db. *alc* *pizz*

204

Cl.

Alto Sax.

Tba.

Tamb. *güiro o raspador*
p

Glock.

Mar.

Vln. *BS* *B*

Vln. I *arco. 3*
p

Vln. II *arco. 3*
p

Vla. *arco. 3*
p

Vc. *arco. 3*
p

Db. *arco. 3*
p

208

Cl. *mf* BS

Alto Sax. *mf* BS

Tba. *mf*

Tamb. *mf*

Glock. *mf*

Mar. *mf*

Vln. *f* *ff*

Vln. I *mp* *mf*

Vln. II *mp* *mf*

Vla. *mp* *mf*

Vc. *mp* *mf*

Db. *mp* *mf*

211

Cl. *mf* BS

Alto Sax. *mf* BS

Tba. *mf*

Tamb. *mf*

Glock. *mf*

Mar. *mf*

Vln. *f* *ff*

Vln. I *mp* *mf*

Vln. II *mp* *mf*

Vla. *mp* *mf*

Vc. *mp* *mf*

Db. *mp* *mf*

213

Cl. *mf* NP 3

Alto Sax. *p* NP *mf* 3

Tba. *p* 3 *mf* 3

Tamb. *p* 3 *mf* 3

Glock. *p* 3

Mar. *p*

Vln. 3

Vln. I *mf* 3 *pp* 3

Vln. II *mf* 3 *pp* 3

Vla. *mf* 3 *pp* 3

Vc. *mf* 3 *pp* 3

Db. *mf* 3 *pp* 3

216

Cl. *pp* NP 3 *mf* NP 3

Alto Sax. *pp* NP 3 *mf* NP 3

Tba. 3 *pp* 3 *mf* 3

Tamb. 3 *pp* 3 *mf* 3

Glock.

Mar.

Vln. *f* NP 3

Vln. I *mf* 3

Vln. II *mf* 3

Vla. *mf* 3

Vc. *mf* 3

Db. *mf* 3

218

Cl. *ff* *NP* 3 3 3

Alto Sax. *ff* 3 3 3

Tba. *ff* 3 3 3

Tamb. *ff* 3 3 3

Glock. *ff*

Mar. *ff*

Vln. *ff* *NP* 3 3 3

Vln. I *ff* 3 3 3

Vln. II *ff* 3 3 3

Vla. *ff* 3 3 3

Vc. *ff* 3 3 3

Db. *ff* 3 3 3

Bibliografía

a) Libros:

- ADAMOLI, Giovanni. *La Gran Música*. Vol. 2. Bilbao: Asuri, 1990. 277p.
- ALIER, Roger. *El concierto*. México: Daimon, 1985.
- BACH, Sebastian y Günter Hausswald. *Sonaten und Partiten für Violine allein*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1962. Insel-Bücherei, Nr. 655. 66 p.
- BASSO, Alberto. *Historia de la música: La época de Bach y Haendel*. T 6. Veronica Morla (Trad.). Madrid: Turner Libros. 1999.
- BUKOFZER, Manfred. *La música de la época barroca: de Monteverdi a Bach*. Clara Janés y José María Martín Triana (Trad.). Tercera reimpresión. Madrid: Alianza editorial, 1994.
- CANDÉ, Roland de. *Nuevo diccionario de la música: términos y costumbres*. Vol. 1. Paul Silles (Trad.). Barcelona: Manon Troppo, Robinbook, 2002.
- CORTOT, Alfred, *Curso de interpretación*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1934.
- CROCKER, Richard. *A history of musical style*. New York: Dover Publications, 1986. 573p.
- DAUFÍ, Xavier. *La sonata: que es y en que consiste*. México: Daimon, 1987.
- DOWNS, Philip. *La música clásica: La era de Haydn, Mozart, Beethoven*. Celsa Alonso (Trad.). Madrid: Editorial Akal, 1998.
- EINSTEIN, Alfred. *La música en la época romántica*. Elena Gimenez (trad.). Madrid: Alianza Editorial, 2007.
- FORKEL, J. N. *Juan Sebastián Bach*. Adolfo Salazar (trad.). cuarta reimpresión. México: Fondo de cultura económica, 1978. ISBN 968-16-0059-2. 214 p.
- GUARDIA, Ernesto de la. *Mozart, su vida y su obra*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1956. 181 p.
- HARVEY, Arthur. Saint-Saëns. New York: *Books for libraries Press*, 1969.
- HILL, John Walter. *La música barroca: música en Europa occidental, 1580 – 1750*. Andrea Giraldez (trad.). Madrid: Ediciones Akal, 2008.
- LONGYEAR, Rey. *La música del siglo XIX: el romanticismo*. Carlos Coldaroli (Trad.). Buenos Aires: Victor Leru, 1969.

- NELSON, Wendell. *The concerto*. Dubuque, Iowa: The brown music horizons series, 1969. 109 p.
- NEWMAN, William. *The Sonata in the Baroque Era*. Tercera edición. North Carolina: The Norton Library, 1972.
- NEWMAN, William. *The Sonata in the Classic Era*. Tercera edición. New York: The Norton Library, 1983.
- PAULY, Reinhard. *La música en el periodo clásico*. Gerardo V. Huseby (trad.). Buenos Aires: Ed. Víctor Leru, 1980.
- RÉMY, Yves y Ada. *Mozart*. Felipe Ximénez de Sandoval (trad.). Tercera edición. Madrid: Espasa-Calpe, 1979.
- RINGER, Alexander. *The Early Romantic Era*. United Kingdom: Prentice Hall, 1990.
- ROSEN, Charles. *El estilo clásico: Haydn, Mozart, Beethoven*. Elena Gimenez Moreno (trad.). Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- SCHOLLES, Percy. *Diccionario Oxford de la música: a- h. T. 1*. Segunda edición. Barcelona: Edhasa-Hermes-Sudamericana, 1984.
- SCHRÖDER, Jaap. *Bach's solo violin Works: A performer's guide*. New Haven: Yale University Press, 2007. ISBN 978-0-300-12466-8.
- SCHWEITZER, Albert. *J. S. Bach: el músico-poeta*. Jorge D'Urbano (Trad.). Buenos Aires: Ricordi Americana, 2000. 356 p.
- SERVIERES, George. *Saint-Saëns*. Alberto Puccio (Trad.). Buenos Aires: Editorial de Grande Biógrafos, 1944.
- SPITTA, Philipp. *Johann Sebastian Bach*. Wenceslao Roces (Trad.). segunda edición. Barcelona: Grijalbo, 1967. 421 p.
- SADIE, Stanley. *The New Grove: dictionary of music and musicians*. Vol. 27. Segunda edición. England: Grove, 2001.
- SUAREZ, Pola. *Historia de la música*. Buenos Aires: Ed. Claridad, 2004.
- TALAMON, Gaston. *Historia de la música: del siglo XVIII a nuestros días*. Cuarta edición. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- VEINUS, Abraham. *The concerto*. New York: Dover publications, Inc., 1963.
- VIEUILLE, Marie-Francoise. *Mozart: La libertad indómita*. Barcelona: Editorial Paidós, 2006.

b) Internet:

- www.commonswikimedia.org/wiki/File:Seffner_-_Busto_de_Bach_-_1895.jpg, imagen copiada el 22 de abril del 2011.
- www.csmmurcia.com/musica_antigua/NGrove_Ret%F3rica.html, consultada el 9 de octubre del 2012.
- www.es.wikipedia.org, consultada
- www.en.wikipedia.org/wiki/, imagen copiada el 29 de mayo del 2012, el 25 de diciembre del 2012, 20 y 13 de enero, 12 de febrero del 2013.
- www.filomusica.com/filo24/, consultada el 29 de diciembre del 2012 y el 3 de enero del 2013.
- www.gruposmusicalesparroquiales.org/espiritual/CONCIERTOSENLASIGLESIAS.PDF, consultada el 9 de diciembre del 2012.
- www.inah.gob.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=5687, consultada el 20 de enero del 2013;
- www.intelectohebreo.com/violinistas-judios-aclamados-p9-s.html, consultada el 6 de enero del 2013
- www.lablancamerida.blogspot.mx/2011/07/grutas-de-loltun-yucatan-2a-parte.html, consultada el 20 de enero del 2013
- www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/13179/13454, consultada el 12 de noviembre del 2012.
- www.musica.unam.mx, consultada el 29 de diciembre del 2012
- www.wieniawski.com/, consultada del 4 al 6 de enero del 2013.
- www.wieniawski.com/scherzo_tarantella_op_16.html, consultada el 20 de enero del 2013.
- www10.knowledgres.com/00360584/HenrykWieniawski, consultada el 6 de enero del 2013.