

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

OBRAS DE: JOHANN SEBASTIAN BACH,
LUDWIG VAN BEETHOVEN Y SILVESTRE REVUELTAS

QUE PARA OPTAR AL TÍTULO DE
LICENCIADO INSTRUMENTISTA
VIOLÍN
PRESENTA

FRANCISCO DE JESÚS VALLE ADAME

ASESOR DE NOTAS: DR. GUSTAVO MARTÍN MÁRQUEZ
ASESOR DE RECITAL PÚBLICO: PROF. SAVARTHASIDDH URIBE MORENO

MÉXICO - CDMX
ENERO – 2019



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 mis padres
A mi familia natural y a la musical

En memoria de
Carlos Rafael Bernal Adame

“Ars longa, vita brevis”

Hipócrates

Contenido

Programa	6
CAPITULO I <i>Ciaccona</i> de J.S. Bach	7
Datos biográficos	7
Historia de la <i>Ciaccona</i>	10
Análisis Musical	11
Comentarios personales y sugerencias interpretativas	18
CAPITULO II Cuarteto no. 4: <i>Música de feria</i> de Silvestre Revueltas	19
Datos biográficos	19
Historia del Cuarteto <i>Música de Feria</i>	22
Análisis Musical	24
Comentarios personales y sugerencias interpretativas	36
CAPITULO III <i>Concierto para violín y orquesta en Re mayor Op. 61</i> de L.v. Beethoven	37
Datos biográficos	37
Historia del concierto para violín	41
Análisis Musical	43
Allegro ma non troppo	43
Larghetto	50
Rondo	54
Comentarios personales y sugerencias interpretativas	58
FUENTES CONSULTADAS	59
Bibliografía	59
Publicaciones en línea	60
Partituras	60
Anexo I	61
Síntesis para el programa de mano	61
Johann Sebastian Bach (1685-1750)	61
Silvestre Revueltas (1899-1940)	62
Ludwig van Beethoven	64

Programa

Partita no. 2 en Re menor BWV 1004

J.S. Bach
(1685-1750)

Ciaccona

Música de Feria

Silvestre Revueltas
(1899-1940)

Concierto para violín en Re mayor Op. 61

L.v. Beethoven
(1770-1827)

Allegro ma non troppo
Larghetto
Rondo

CAPITULO I *Ciaccona* de J.S. Bach

Datos biográficos

A lo largo de la historia del arte musical han existido familias que sobresalieron en sus campos artísticos, como si se tratasen de dinastías culturales. En Francia dominaron los Couperin, en Italia sobresalieron los Scarlatti y en Bohemia destacaron los Benda. En este sentido, en el Sacro Imperio Romano Germánico (ahora Alemania) descollaron los Bach.

Johann Sebastian Bach (Eisenach [ahora Turingia], Sacro Imperio Romano Germánico, 31 de marzo de 1685 – Leipzig [ahora Sajonia], Sacro Imperio Romano Germánico, 28 de julio de 1750), fue un compositor, organista, clavecinista y maestro de Capilla; descendiente de una gran genealogía musical con vasta tradición y actividad artística. Tan extensa fue su prosapia dedicada a la música que, el propio J.S. Bach a la edad de 50 años realizó el primer borrador de un documento de carácter historicista llamado *Ursprung der musicalisch-Bachischen Familie* (Origen de la familia musical de los Bach). En 1770, dicho documento fue corregido y aumentado por Carl Philipp Emanuel y Johann Lorenz Bach.

Cabe mencionar que el compositor germano es perteneciente a un periodo histórico cultural que ahora conocemos como Barroco. Dicho término proviene del portugués *barrôco*, cuyo significado hace referencia a perlas deformes. Se usa por primera vez en el *Dictionnaire de Trévoux* (1771) para referirse al arte excesivamente ornamentado. El barroco inicia a finales del siglo XVI y finaliza con la muerte de Bach, en el siglo XVIII.

Por lo regular, los datos biográficos de Johann Sebastian se dividen en cinco etapas con base en los lugares donde vivió:

Periodo	Lugar(es)	Años
Primeros años	Eisenach	1685-1695
	Ohrdruf	1695-1700
	Luneburgo	1700-1702
1er periodo productivo o periodo temprano	Weimar	1703
	Arnstadt	1703-1707
	Mühlhausen	1707-1708
2do periodo en Weimar.	Weimar	1708-1717
3er periodo. Cöthen, periodo de madurez.	Cöthen	1717-1723
4to periodo. Leipzig.	Leipzig	1723-1750

Imagen 1. Periodos de la vida de J.S. Bach

Fue el último de ocho hijos del matrimonio entre Johann Ambrosius Bach (1645-1695) y María Elisabetha Lämmerhirt (1644-1694). Hecho lamentable fue que la madre del compositor falleciera en 1694, cuando él solo contaba con nueve años. Su padre, quien fue el que probablemente le diera sus primeras lecciones de música, falleció tan solo ocho meses después de que ocurriera el deceso de su esposa. Tras quedar sin cuidado parental, el hermano mayor del compositor, Johann Christoph Bach (1671-1721), absorbió la tutela del compositor. Es en 1695 cuando Bach se estableció en Ohrdruf junto con su hermano.

A pesar del fallecimiento de los padres, no se deben perder de vista los primeros contactos de Bach con la música. Puede considerarse que uno de los principales materiales musicales para la formación del compositor fue el siguiente himnario: el *Neues vollständiges Eisenachisches Gesangbuch* (El nuevo cancionero completo de Eisenach), que es una compilación de himnos realizada por Johann Günther Rörer en 1673. De esta experiencia infantil se refuerza la innegable relación que Bach mantiene entre los ritos religiosos y la música.

En 1700 se mudó a Luneburgo para ingresar a estudiar en la *Michaelisschule*, escuela de música de la iglesia de San Miguel. Después de graduarse de la escuela en 1702, se trasladó a Weimar tras recibir un puesto de empleado como músico y lacayo en la corte de la Capilla del duque Johann Ernst III.

Fue nombrado organista de la *Neukirche* en Arnstadt el 9 de agosto de 1705. En noviembre de ese mismo año Bach tomó un permiso de cuatro semanas, (que al final se convertirían en cuatro meses, que le provocaría problemas disciplinarios), para viajar a Lübeck, el norte de Alemania, con el fin de observar el trabajo y procesos creativos de Dietrich Buxtehude.

Por imperativos económicos y la búsqueda de más conocimiento, Bach se mudó a Mühlhausen en 1707, donde es nombrado organista en la *Blasiuskirche*. En ese mismo año, contrajo nupcias con María Bárbara, con la cual tuvo siete hijos, sólo tres le sobrevivirían.

El 25 de junio de 1708, Bach fue liberado de su puesto de organista en Mühlhausen debido a su nombramiento como organista y músico de cámara en Weimar. La estancia de Bach en esta última ciudad forma el segundo periodo creativo, en el cual el compositor alemán forjó su habilidad en el órgano, sobresaliendo como ejecutante y compositor de dicho instrumento.

Su hijo, Carl Philipp Emanuel Bach, nacido el 8 de marzo de 1714 fue bautizado el 10 de marzo. Dicho rito religioso muestra las relaciones interpersonales que el compositor había entablado, pues Telemann fue uno de los padrinos de la celebración.

En 1716, el príncipe Leopoldo de Anhalt-Cöthen hizo una invitación a Bach para que se trasladara a Cöthen para trabajar en la corte. Dicha propuesta de trabajo se debió al impacto anímico que se generó en el príncipe Leopoldo al escuchar la cantata *Was mir behagt, ist nur die muntre jagd* BWV 208 (1713). Tras aceptar el puesto de *Hofcapellmeister* en la corte principesca de Cöthen, la petición que realizó Bach para abandonar Weimar fue rechazada por el duque Guillermo Ernesto. Fueron estas acciones lo que provocó que a partir de 6 de noviembre de 1717 el genio germánico estuviera preso por cuatro semanas.

El 10 de diciembre de 1717, Bach llegó a Cöthen. Con su llegada a dicha ciudad es cuando empieza un periodo que es caracterizado por ser fecundo en lo que a música de cámara se refiere. Tal vez esto se deba a que el príncipe Leopoldo funcionó como una especie de catalizador, pues el noble tenía preferencia hacia la música de cámara.

En esta etapa es cuando Bach realizó viajes constantes acompañando al príncipe Leopoldo. Sin embargo, el 7 de julio de 1720 falleció a la edad de 35 años María Barbara Bach. Lamentable fue el hecho de que el compositor se enterara tiempo después al regreso de un viaje a Carlsbad. El 3 de diciembre de 1721, Bach contrajo matrimonio con la talentosa soprano de veinte años Anna Magdalena Wilke. Es muy bien sabido que Anna Magdalena poseía conocimientos musicales y compositivos.

El periodo en Cöthen dejó varias obras de calidad, como lo son: las *Sonatas y partitas* para violín solo BWV 1001-1006 (1720), las seis *Suites* para violonchelo solo BWV 1007-1012 (¿1720?) y los *Conciertos de Brandeburgo* BWV 1046-1051 (1721), estos últimos dedicados a Cristian Ludovico de Brandeburgo-Schwedt, príncipe y militar prusiano. También compuso varias cantatas seculares para la corte, como *Die Zeit, die Tag und Jahre macht*, BWV 134^a (1719).

En 1723, J.S. Bach se estableció en Leipzig, lugar donde desarrolló su etapa más fructífera de su vida musical. En 1729 fue nombrado director del *Collegium Musicum*, contando ya con la experiencia de haber sido ya responsable de cuatro iglesias. De las obras más importantes de este periodo destacan *Pasión según San Juan*, *El Arte de la Fuga* y *la Misa en Si menor* BWV 232.

A pesar de que Bach había gozado de una buena salud a lo largo de su vida, no fue hasta 1750 que su salud se empezó a ser afectada por un problema en los ojos. Su primera intervención ocular fue hecha por el doctor John Taylor el 28-30 de marzo de ese año, sin embargo, el 5-8 de abril se le practica la segunda operación ocular. Su salud se vio considerablemente dañada, pues el 22 de julio de 1750 Bach sufrió de un infarto. Dicho fallo cardiaco le causa la muerte a la edad de 75 años el 28 de julio. Posteriormente fue enterrado en el cementerio de la *Johanniskirche* en Leipzig.

Historia de la *Ciaccona*

La Chacona es para mí una de las obras musicales más maravillosas e impenetrables. Escrita en un solo pentagrama y concebida para un pequeño instrumento, ¡en ella este hombre da vida a un mundo entero de ideas de gran profundidad y de sentimientos muy poderosos! Si quisiera imaginar cómo hubiera escrito y concebido yo esta obra, sé con certeza que la desmedida excitación y el estremecimiento me hubieran vuelto loco. Cuando no se tiene a mano a un gran violinista, tal vez el mayor goce es hacerla sonar en la mente.

Johannes Brahms¹

Johann Sebastian Bach tiene un enorme catálogo de composiciones instrumentales de cámara, las cuales abarcan una gran diversidad de ensambles. Sin embargo, también escribió obras para instrumento *solo*. No hay que olvidar, que el compositor tenía amplio conocimiento también del violín, siendo este instrumento uno de los cuales aprendió a temprana edad.

Durante su etapa en Weimar, Bach se inclinó a escribir con mayor interés para los instrumentos de cuerdas frotadas. Ejemplo de ello son las seis *Suites* para violonchelo solo BWV 1007-1012 y los *Conciertos de Brandeburgo* BWV 1046-1051.

Las *Sonatas y partitas* para violín solo BWV 1001-1006 están integradas por tres sonatas (de tonalidades Sol menor BWV 1001, La menor BWV 1003, y Do mayor BWV 1005) y tres partitas (Si menor BWV 1002, Re menor BWV 1004 y Mi mayor BWV 1006).

Aunque las obras de violín solo de J.S. Bach sean editadas en conjunto, existe una diferencia de constitución entre sonatas y partitas. Las *Sonatas*, están basadas en la estructura de la *sonata da Chiesa* o sonata de iglesia, que está compuesta por cuatro movimientos que siempre obedecen al mismo orden: movimiento lento – fuga – movimiento lento – movimiento rápido. Las *Partitas*, en cambio, son el equivalente italiano de Suite francesa, siendo integrada por movimientos de carácter dancístico, pues dicha forma musical era usada en música secular o profana. Cabe mencionar que las partitas para violín solo, así también como las danzas para violonchelo o teclado, corresponden en buena medida al esquema de las danzas de corte.

La Partita no. 2 BWV 1004 en Re menor, está integrada por cinco movimientos: *Allemande*, *Courante*, *Sarabande*, *Giga* y *Ciaccona*.

A pesar de que las *Sonatas y Partitas* fueron compuestas en 1720, no fue sino hasta 1802 que fueron publicadas. Una de las primeras interpretaciones conocidas de la Ciaccona, que fue tocada independientemente del resto de la partita, fue realizada por el violinista virtuoso y amigo de Mendelssohn, Ferdinand David en febrero de 1840 en Leipzig.

¹ Litzman Berthsold. *Letters of Clara Schumann and Johannes Brahms, 1853–1896*. p. 16.

Análisis Musical

La *Ciaccona* o Chacona es una danza que se incluye dentro del conjunto de danzas populares españolas. Sus características generales musicales son el uso de compás ternario y la presencia de un bajo *ostinato*, sobre el cual hay voces que realizan grupos ornamentales, contrapuntos y facturas rítmicas variables. Es importante enfatizar que al hacer mención al término de variaciones en la *Ciaccona* se habla de tres planos que se desarrollan sobre el bajo *ostinato* y el centro tonal: melódico (contrapunto ornamental), rítmico y armónico.

Se caracteriza por no tener contraste tonal pues su centro tonal es Re, aunque presenta un cambio de modo tonal: menor-mayor-menor. A partir de dicho cambio se puede realizar un análisis estructural, que se muestra en la siguiente tabla:

Sección	Modo tonal	Compases	No. de variaciones
A	Re menor	cc. 1 – 132	Tema y 32 variaciones
B	Re mayor	cc. 133 – 208	19 variaciones
C	Re menor	cc. 209 - 257	11 variaciones

Imagen 2. J.S. Bach. *Ciaccona*

Bach compone su *Ciaccona* con base en un *ostinato* en el bajo con una duración de cuatro compases. Este bajo *ostinato* tiene un movimiento melódico descendente usando un tetracordio, (ver imagen 3) introduciéndolo a lo largo de la obra de tres maneras posibles: cromático descendente, diatónico descendente y una combinación entre ellas mismas. El dibujo melódico del tetracordio cromático, se denomina en la teoría de los afectos del Barroco como *Passus duriusculus*, *Lamento-bass*, *Schmerzmotiv* o Motivo doloroso, y es usado para brindar expresividad melancólica.



Imagen 3. J.S. Bach. Tetracordio

En la sección A, el tema se presenta dentro de los primeros cuatro compases acompañado del bajo *ostinato*, que a lo largo de la obra irá configurándose para obtener diferentes ornamentaciones. Cabe mencionar que el acento agógico de la *Ciaccona* recae en el segundo tiempo de cada compás, tanto que desde el primer compás inicia directamente en el segundo tiempo:



Imagen 4. J.S. Bach. *Ciaccona*. cc. 1-5

Después del tema, cada cuatro compases se presenta una variación ornamental sobre el bajo *ostinato*, las cuales concluyen con una cadencia auténtica perfecta (V-I):



Imagen 5. J.S. Bach. *Ciaccona*. cc.1-16

El bajo *ostinato* sufre la primera configuración en la cuarta y quinta variación, pues es introducido el tetracordio cromático descendente. Es hasta la sexta variación donde se regresa al bajo *ostinato* presentado en un inicio:

The image shows three staves of musical notation for the Ciaccona, measures 17-30. The first staff (measures 17-21) is labeled 'Var. 4' and 'Var. 5'. The second staff (measures 22-26) is labeled 'Var. 6'. The third staff (measures 27-30) is labeled 'Var. 7'. Red circles highlight specific notes in measures 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, and 25. Blue circles highlight notes in measures 26, 27, 28, 29, and 30.

Imagen 6. J.S. Bach. *Ciaccona*. cc. 17-30

A partir de la variación 7 empieza una sección de semicorcheas seguidas dándole gran riqueza retórica al discurso musical. Sin embargo, es desde la variación 14 cuando se regresa al uso y combinación de corcheas con semicorcheas alternando articulación y dicción:

The image shows three staves of musical notation for the Ciaccona, measures 54-64. The first staff (measures 54-57) is labeled 'Var. 14'. The second staff (measures 58-61) is labeled 'Var. 15'. The third staff (measures 62-64) is unlabeled. Blue horizontal lines are drawn under the first two staves.

Imagen 7. J.S. Bach. *Ciaccona*. cc. 54-64

A partir de la variación 16 la densidad rítmica de la obra aumenta al usar valores rítmicos menores (fusas), lo cual da una sensación de mayor movimiento que enriquece al desarrollo de las glosas rítmicas. Se presenta el tetracordio diatónico ascendente en el bajo:

Imagen 8. J.S. Bach. *Ciaccona*. cc. 65-73

Sin embargo, una de las características principales e importantes es la aparición de acordes arpegiados. Aquí se desarrollan las variaciones de manera polifónica aprovechando los recursos técnicos del instrumento, pues cada voz realiza diferentes movimientos con base en el patrón de cuatro compases. Sin embargo, aunque el motivo del bajo se repita cada cuatro compases, este fragmento (variación 22 a 29) funciona musicalmente como un bloque, mas no como algo dividido:

Imagen 9. J.S. Bach. *Ciaccona*. cc. 88-120

Para el final de la sección A se presenta el tema del bajo *ostinato*. El conjunto de las variaciones 31 y 32 funciona musicalmente como codetta y puente de conducción a la sección B:

Imagen 10. J.S. Bach. *Ciaccona*. cc. 121-136

En el compás 133 empieza la sección B y se presenta el cambio de modo a Re mayor. Vale la pena mencionar que existen planteamientos de la época que le dan cualidades afectivas a las tonalidades, tomando por ejemplo al músico barroco Jean-Philippe Rameau, que mencionaba que la tonalidad Re mayor era avivado y regocijante, y por el contrario el Re menor expresaba dulzura y tristeza. Al principio de esta nueva sección se presenta un nuevo bajo *ostinato* que se mantendrá durante la mayoría de la misma. Se presenta un contrapunto a dos voces, a diferencia de un acorde de tres notas como en el tema de la *Ciaccona*, lo cual le brinda intensidad en el plano polifónico:

Imagen 11. J.S. Bach. *Ciaccona*. cc. 131-150

Al igual de la parte final de la sección B, la sección C presenta una sección de acordes por bloque manteniendo la riqueza polifónica:

Imagen 12. J.S. Bach. *Ciaccona*. cc.175-197

Aunque no es una parte que abarque gran espacio de compases como en la sección A, es importante mencionar la existencia de acordes arpegiados al final de la sección B, pues esto mantiene la riqueza polifónica de las variaciones que preceden a las siguientes:

Imagen 13. J.S. Bach. *Ciaccona*. cc. 198-209

La sección C se presenta con característica de la sección A: el uso y combinación de corcheas y semicorcheas. Se regresa a la modalidad menor:

204 Sección A''

Var. 51

210 Var. 52

214

Imagen 14. J.S. Bach. *Ciaccona*. cc. 204-216

En total, son 62 variaciones presentadas por Bach. Una glosa perteneciente a la variación 62 dirige a la reexposición del Tema, el cual desemboca en una *cadenza* de carácter conclusivo:

248 Glosa Tema

252 Cadenza glosa

Imagen 15. J.S. Bach. *Ciaccona*. cc. 248-257

Comentarios personales y sugerencias interpretativas

La *Ciaccona* no debe tomarse a la ligera, pues es una obra muy compleja y complicada que reúne las técnicas violinísticas contemporáneas al compositor. Es necesario, pues, estar lo mejor preparado musical y técnicamente posible, ya que a lo largo de la obra las exigencias técnicas y musicales son constantes. Lo anterior puede convertirse en un obstáculo para tener una buena interpretación musical.

El orden en el estudio es imprescindible si se quiere abordar la obra. Primero es necesario un trabajo de escritorio que contenga análisis estructural, pues esto ayudará a la memoria y comprensión de la obra. El hacer un análisis brindará un entendimiento intelectual sobre las diferentes características de cada sección respecto del ritmo, polifonía, articulación y armonía.

Es recomendable que en el proceso de estudio se acompañe con metrónomo, esto con el fin de que se vaya creando memoria muscular y reflejos a las diversas dificultades técnicas.

Sin embargo, lo anteriormente mencionado no quiere decir que la parte técnica sea una dominante al abordar esta obra de altas exigencias. Se debe tener bien cimentado y justificado el discurso sonoro que quiere expresarse en la interpretación, puesto que la técnica está al servicio de la música. La comprensión musical de la obra es, pues, el punto de partida para el proceso de estudio e interpretación.

Recomiendo escuchar las versiones de Amandine Beyer, Hélène Schmitt, Rachel Podger y especialmente la ejecución exquisita de Christoph Poppen. Los violinistas antes mencionados pertenecen al grupo de violinistas históricamente informados. Es aquí donde hay una división por los gustos interpretativos. Los músicos y la música misma siempre se encuentran en proceso de aprendizaje y evolución, prueba de ello son los violinistas “tradicionales” que han tenido un acercamiento hacia la interpretación históricamente informada. Tales como Maxim Vengerov y Leonidas Kavakos.

Personalmente me encuentro satisfecho de poder abordar esta obra. La *Ciaccona* como legado musical de Bach es imprescindible del conocimiento general de la música. Sin duda, es un regalo sonoro que enriquece al individuo de manera personal, artística, y espiritual.

CAPITULO II Cuarteto no. 4: *Música de feria* de Silvestre Revueltas

Datos biográficos

Silvestre Revueltas Sánchez (Durango, 31 de diciembre de 1899- Ciudad de México, 5 de octubre de 1940) fue un violinista, director de orquesta y uno de los principales compositores mexicanos. Revueltas, perteneciente a una familia integrada de 12 hijos, fue el primogénito de un matrimonio modesto. Su padre, Gregorio o José Revueltas Gutiérrez, era comerciante propietario de diversos establecimientos, por lo cual viajaba mucho. De su madre: Ramona o Romana Sánchez Arias, el mismo Revueltas indicó que se debía a ella el hecho de que él tuviera afición por la música y la búsqueda de nuevos horizontes.

El primer contacto de Silvestre con la música fue a la edad de tres años. El encuentro con una orquestita de pueblo le marcó la vida, pues en datos autobiográficos redacta lo siguiente: “Yo estuve de pie escuchando largo tiempo y seguramente con una atención desmedida, pues me quedé bizco. Y bizco estuve por tres o cuatro días (Ahora, ¡desgracia mía!, ya no me quedo bizco ante los músicos)”.²

A la edad de ocho años Silvestre empezó su educación musical en el violín, y su primer recital lo dio a la edad de 12 años. El padre del compositor al ser comerciante y estar en continuos traslados, se mudó junto con familia a la Ciudad de México por imperativo económico. La estabilidad ayudó a financiar los estudios avanzados de sus hijos. Es entonces, cuando en 1913 ingresó al Conservatorio Nacional de Música para estar bajo la tutela de José Rocabruna en el violín, y Rafael Tello en la composición.

En 1917 su padre decidió enviarlo junto con su hermano Fermín a estudiar en el St. Edward’s College, en la ciudad de Austin, Texas. En su estancia en EU inicia su interés por la composición y la creación de un lenguaje propio. Sin embargo, dicho interés fue interrumpido por el descubrimiento de Debussy, pues consideraba que el compositor francés usaba el lenguaje musical que él quería expresar. Es entonces que pasarán años de replantearse un nuevo modo de composición y discurso sonoro.

Ingresó en el Chicago Musical College en 1919, teniendo como maestros a Félix Borowski y Leon Sametini. Es ahí donde conoció a la cantante estadounidense Jule Klarecy con la cual contrajo matrimonio. Sin embargo, en ese mismo año empezó el alcoholismo de Revueltas, vicio que le llevaría a una prematura muerte años después.

En 1920 el matrimonio Revueltas y Fermín hacen un viaje a México. Su hija Carmen Revueltas Klarecy nació en 1922. Es entonces cuando Silvestre decidió volver a Chicago para

² Revueltas, *Silvestre*. p.27

continuar con su educación de técnica moderna del violín bajo la tutela del gran Otakar Sevcik.

En 1923 falleció el padre de Silvestre, obligando al compositor a regresar a México. El regreso a su país natal le provocó una inestabilidad económica, la cual es causante para que Revueltas esté en constante cuestionamiento de la relación entre Artista-Sociedad-Economía.

En el verano de 1924 comenzó la amistad de Revueltas y Carlos Chávez. Dicha amistad se ha visto envuelta de escándalos e incógnitas provocadas por el choque de personalidades de los dos compositores mexicanos. A pesar de que la asociación Revueltas-Chávez pretendía revolucionar e innovar el ambiente musical mexicano con música de cámara y una innovadora orquesta sinfónica para dar un nuevo respiro cultural, Silvestre se sentía insatisfecho y de cierto modo incómodo con el ambiente cultural nacional, por lo tanto, regresó a EU.

El regreso de Revueltas a América del Norte se da en 1926, residió en San Antonio Texas. El consumo del alcohol reapareció, provocándole problemas principalmente con su esposa Jule, de la cual se separó en el mismo año. Acto seguido, se casó con Aurora, viuda de Munguía.

En 1928 Carlos Chávez fundó la Orquesta Sinfónica de México, es entonces cuando Chávez invitó a Revueltas a ser parte de la orquesta fungiendo como director asistente. Chávez buscaba impulsar la música mexicana con la interpretación de obras propias y de sus contemporáneos. En 1929 Revueltas escribió una versión de *El afilador* para septeto de alientos. Cabe mencionar que Chávez exhortaba continuamente a Revueltas a componer y presentar sus obras al público, pues el compositor dudaba de la calidad de su música. En 1929 Chávez invitó a Revueltas a hacerse cargo de la cátedra de violín en el Conservatorio Nacional de Música.

En 1930 empezó la nueva búsqueda de Revueltas por encontrar un lenguaje musical propio, la cual se puede ver reflejada en sus cuatro cuartetos: Cuarteto de cuerdas núm. 1 (1930), *Magueyes*, cuarteto de cuerdas núm. 2 (1931), Cuarteto de cuerdas núm. 3 (1931) *Música de Feria* (1932). Sin embargo, no hay que olvidar otras composiciones que acompañaron la búsqueda personal del compositor: *Cuatro pequeños trozos*, para 2 violines y violonchelo (1929), *Cuauhnáhuac*, versión para orquesta de cuerdas (1931) y *Tres piezas*, violín y piano (1932).

Revueltas incursionó también en música para cine: *Redes* (1935), *Vámonos con Pancho Villa* (1935) y *La noche de los Mayas* (1939).

Sus ideas revolucionarias y de izquierda se vieron expuestas cuando en 1937 Revueltas viajó a España por motivo del II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, en dicho viaje ofreció su apoyo a favor de la República durante la Guerra Civil

Española (1936-1939). En su estancia en Europa conoció a intelectuales como Octavio Paz, Nicolás Guillén, Pablo Neruda, Pablo Casals y David Alfaro Siqueiros.

En su regreso a México en 1939, Revueltas recayó en el alcoholismo, siendo la experiencia de la Guerra Civil un catalizador para el resurgimiento de su vicio. Debido al exceso de alcohol fue internado en un hospital psiquiátrico, en donde escribió un diario con desgarradoras confesiones y pensamientos, reflejo de nostalgia y dolor.

El compositor falleció el 5 de octubre de 1940 a causa de una bronconeumonía provocada al salir una noche de su casa bajo la influencia del alcohol y sin abrigo, exponiéndose al fuerte frío.

A pesar de que su etapa de composición fue relativamente corta, su legado musical es altamente notable y lo convierte en un compositor primordial de la música de concierto del siglo XX. Entre otras obras destacan *Homenaje a Federico García Lorca* (1935), *Janitzio* (1936), *Sensemaya* (1937) y *Ocho por Radio* (1933).

Historia del Cuarteto *Música de Feria*

Voy a hacer una confesión: hasta esta época yo sueño con una música para cuya transcripción no existen caracteres gráficos, pues los conocidos no alcanzan a decirla, a escribirla. Sueño con una música que es color, escultura y movimiento.

Silvestre Revueltas.³

Para entender la música de Revueltas y las características que la componen, no sólo es necesario adentrarse en el contexto socio-histórico al cual es perteneciente el compositor mexicano, sino también a sus vivencias.

El siglo XX es conocido como el siglo de la vanguardización, pues en Europa surge un movimiento artístico llamado Vanguardismo que se caracteriza por una lucha contra las tradiciones al contradecir los dogmas, proponiendo no sólo la libertad creativa, sino también una búsqueda de innovación por parte del artista. El vanguardismo consta de varios ismos: futurismo, dadaísmo, cubismo, constructivismo, ultraísmo, surrealismo, suprematismo, estridentismo, etc.

Revueltas vivió en una época de muchos cambios: la caída del Porfiriato y el desarrollo de la Revolución Mexicana, asimismo el nacimiento de regímenes autoritarios. Tiempos de cambios e innovación, la primera guerra mundial y el inicio de la segunda, mismas que mostraban la ambición humana, revoluciones que buscaban una identidad y la libertad del pueblo. El espíritu de independencia y autosuficiencia de Revueltas hizo perfecta mancuerna con el pensamiento revolucionario de poner como protagonista la voz popular, de que cada individuo tiene voz propia pero siempre trabajando en conjunto por un bien común. El planteamiento anterior se respalda en las siguientes palabras de Revueltas: “La orquesta sinfónica moderna es un conjunto perfecto de habilidades individuales elaboradas al grado máximo de potencia. La orquesta contemporánea debe ser una asociación de solistas que ejecutan en grupo, si cabe la paradoja”.⁴

Es importante mencionar que después de que el inicio del Vanguardismo tomara lugar en Europa, se lleva a cabo una expansión hacia los demás continentes. En México, donde ya estaba presente el Modernismo, se da un encuentro y complementación entre las corrientes. No obstante, es necesario parafrasear palabras del mismo Silvestre Revueltas, pues el origen de su estilo musical surge a partir de una necesidad personal por expresar y dar formas a las imágenes pertenecientes a sus vivencias, música en movimiento, música viva. No se debe caer en el error de que *formas* se relacione únicamente a aquello que sólo se puede percibir visualmente, pues como lo dijo Georges Braque, uno de los pintores que

³ *ibidem*. p.30

⁴ *ibidem*. p.32

junto a Pablo Picasso fueron exponentes del cubismo, “así como el jarrón le da forma al vacío, la música le da forma al silencio”.

Durante su estancia en EU (1917-1920), la búsqueda personal por parte de Revueltas por lograr un lenguaje musical que describiera sus imágenes y su mundo, lo llevó a componer una obra para violín y piano llamada *El afilador*. Según apuntes autobiográficos, el compositor sometió su obra a revisión de su maestro, llevándose la inesperada sorpresa de que el tutor le afirmó que dicha composición tenía un estilo completamente debussiano. Sin embargo, Silvestre desconocía a Debussy y su estilo musical. El descubrimiento de que existía alguien que plasmaba imágenes en la música, decepcionó a Revueltas llevándolo a interrumpir su actividad composicional. Es hasta 1924 cuando inicia la búsqueda de su propio lenguaje.

A pesar de que antes de finalizar los años 20 Revueltas ya había compuesto obras, no es sino hasta 1930 donde incursiona en la elaboración de cuartetos de cuerda, un gran reto para cualquier compositor. A través de los cuatro cuartetos se puede notar un avance de lenguaje musical, una búsqueda de ritmo y colores musicales. El Cuarteto de cuerdas no. 4 *Música de Feria* es la última obra para esa disposición instrumental que realizó el compositor. El equilibrio entre melodía-ritmo que se logra en esta composición ayuda a establecer el estilo que determinaría la identidad y originalidad de la música de Revueltas. La definición estética del estilo musical que logra el compositor con esta obra — que no coincidía con el nacionalismo mexicano de su época, ya que la mayoría de sus contemporáneos mantenían el uso de armonías tradicionales europeas, y el empleo casi excesivo de música popular — está conformada por una riqueza rítmica debido a los cambios de compases y la superposición de diferentes subdivisiones rítmicas en una misma unidad de tiempo. En conjugación al ritmo, está la parte melódica que contiene tintes de música popular en modo de síntesis de temas musicales.

Música de Feria se estrenó el 7 de julio de 1933 en el Teatro Hidalgo con el Cuarteto Clásico Nacional, compuesto por Ezequiel Sierra en el violín I, David Saloma en el violín segundo, David Elizarrarás en la viola y Teófilo Ariza en el violonchelo. La música de Revueltas en este cuarteto es una imagen viva con tonos populares de un ambiente festivo y ferial. Con intención de entender más el lenguaje musical y la estética que contienen las obras del compositor se finaliza esta sección con la siguiente cita del mismo:

Dentro de mí existe una interpretación muy peculiar de la naturaleza. Todo es ritmo. El lenguaje del poeta es el lenguaje común. Todos lo entienden o lo sienten. El del pintor es el color, la forma, la plástica. Sólo el músico tiene que refinar su lenguaje propio. Para mí la música es todo aquello junto. Mis ritmos son pujantes, dinámicos, táctiles, visuales, pienso en imágenes que son acordes en líneas melódicas y se mueven dinámicamente.⁵

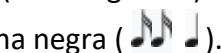
⁵*ibidem*. p.32

Análisis Musical

Estructuralmente, el cuarteto *Música de Feria* responde a una forma tripartita. Consta de un solo movimiento, que está conformado por tres secciones que reciben un *tempi* y carácter diferente. La siguiente tabla contiene la estructura de la obra, así como la tonalidad correspondiente:

<i>Música de Feria</i>			
Sección	Compases	Tonalidad	<i>Tempi</i>
Primera Parte	1-28	La menor	<i>Allegro</i>
	29-55	Mi menor	<i>Vivo, Allegro</i>
	56-85	Mi mayor	
Puente	86-97		<i>Menos mosso</i>
Segunda Parte	98-133	La mayor	<i>Lento</i>
			<i>Piú lento</i>
Puente de reconducción	134-222		
Tercera Parte	223-230	La menor	<i>Allegro, Tpo I</i>
	231-296	Mi menor	<i>Presto, frenético</i>

Imagen 16. Silvestre Revueltas. *Música de Feria*

El inicio del cuarteto es de carácter fuerte y estridente. Es claro ya el estilo estético característico de Revueltas, con uso de ritmos yuxtapuestos y cambios de compases, sin descuidar la importancia melódica. Los primeros cuatro compases son una síntesis rítmica-melódica por parte de Revueltas de lo que se podrá encontrar a lo largo del cuarteto. En los segundo y tercer compases la viola expone una melodía cuyos elementos rítmicos se usarán para diversos motivos musicales (ver imagen 17). Dicho elemento rítmico es compuesto por dos semicorcheas seguidas de una negra ().

La introducción me evoca la entrada de un personaje a una feria de pueblo, donde hay alegría y éxtasis. Los ritmos sobrepuestos me hacen referencia a un ambiente de algarabía.

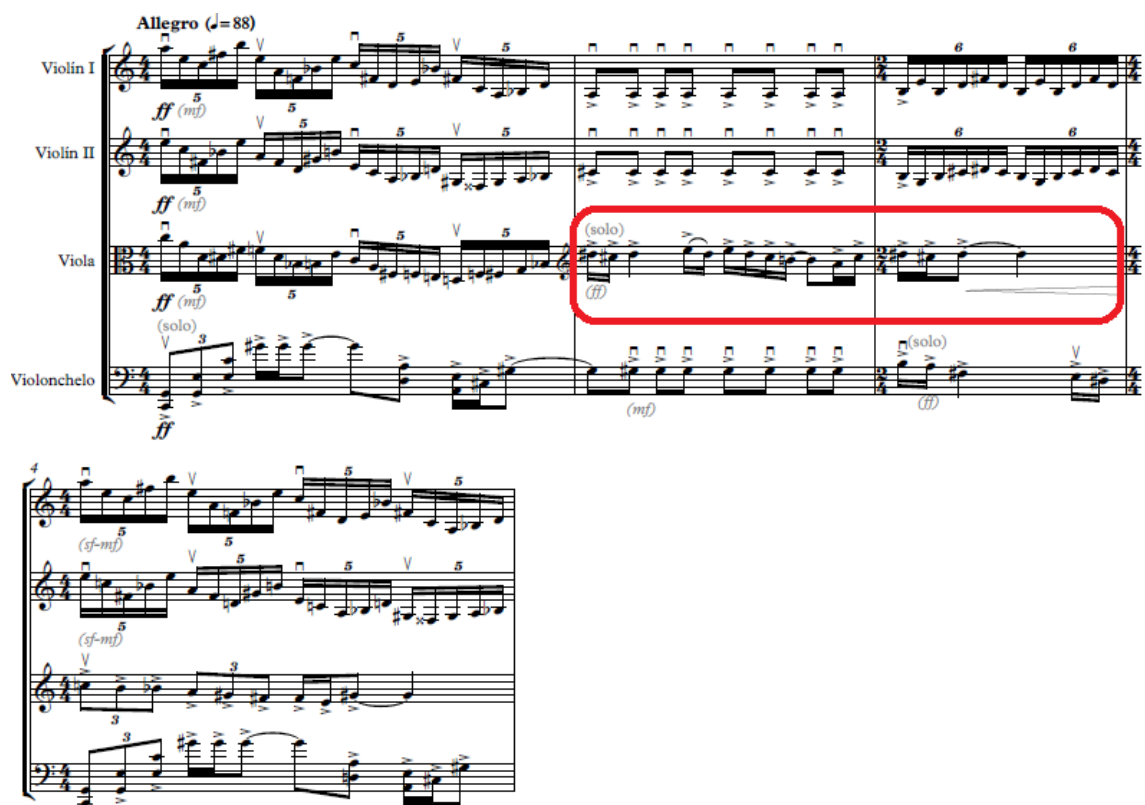



Imagen 17. Silvestre Revueltas. *Música de Feria*. cc.1.-4.

Dentro de los compases 7 y 8 el violín y violín segundo desarrollan el motivo presentado antes por la viola (ver imagen 18). El motivo principal está basado en el primer material musical importante que fue expuesto por la viola en los compases 2 y 3 a modo de propuesta temática. Revueltas toma la célula rítmica que compone dicha melodía (), y lo desarrolla a lo largo del cuarteto. Es importante decir, que en dicho desarrollo de la

obra se presentan variaciones en la proporción de este patrón rítmico, por lo cual es necesario definir que su composición es dos notas de corta duración, sucedidas por otra de larga duración.

The image displays a musical score for the piece "Música de Feria" by Silvestre Revueltas. The score is for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. The tempo is marked "Allegro (♩=88)". The score is divided into three systems. The first system shows the beginning of the piece with dynamic markings of *ff* and *(mf)*. The second system, labeled with a circled "A", features a red box around a passage in the Viola part marked "(solo)". The third system, labeled with a circled "B", features a red box around a passage in the Violonchelo part marked *ff*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Imagen 18. Silvestre Revueltas. *Música de Feria*. cc.1-11

En respuesta a lo precedido se presenta una respuesta motívica por el primer y segundo violín, teniendo como base al chelo tocando un motivo relacionado con el patrón rítmico base:

The image displays a musical score for 'Música de Feria' by Silvestre Revueltas, covering measures 4 through 12. The score is arranged in four staves: Violin I, Violin II, Violin III, and Cello. Measures 4-6 show a melodic motif in the violins and a rhythmic base in the cello. Measures 7-11 show a more complex melodic development with dynamic markings like 'fff' and 'mf'. Measure 12 shows a 'gliss.' effect in the cello. Red and purple boxes highlight specific musical elements.

Imagen 19. Silvestre Revueltas. *Música de Feria*. cc.4-12


Un motivo melódico es presentado por el primer violín y el chelo. Dicho motivo es la primera variación del patrón rítmico, pues Revueltas configura su forma binaria para pasarlo a ternaria, quedando así de la siguiente manera: tres notas de corta duración seguidas por una nota de larga duración. Mientras el compositor realiza la primera variación del patrón rítmico, acompaña al mismo por la base rítmica (). Es necesario mencionar la permanencia de compases que pueden ser binarios ($\frac{4}{4}$ y $\frac{2}{4}$) o ternarios ($\frac{3}{4}$) manteniéndose en subdivisión binaria:

Imagen 20. Silvestre Revueltas. *Música de Feria*. cc.12-16

En el compás 29 se presenta el primer cambio de *tempo*: *Vivo, Allegro*. Es la primera aparición de una subdivisión ternaria en un compás ternario: $\frac{3}{8}$. Dicho motivo relacionado al patrón rítmico base presentado por el cuarteto completo al unísono:

Imagen 21. Silvestre Revueltas. *Música de Feria*. cc.24-33

Revueltas continúa desarrollando su patrón rítmico base. En los primeros dos compases el ritmo es anacrúsico, y en los dos siguientes es tético.

Imagen 22. Silvestre Revueltas. *Música de Feria*. cc.41-48

En el compás 56 Revueltas realiza un perfecto resumen-combinación del patrón rítmico base dentro de un compás y subdivisión ternaria, puesto el nuevo fragmento musical mantiene el ritmo principal: $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$. Es necesario enfatizar que Revueltas juega con la acentuación, ya que, mientras el primer y segundo violín mantienen la subdivisión ternaria, la viola y el chelo tienen un acento en la cuarta semicorchea. Dando así una sensación de subdivisión binaria por parte de esta última mancuerna instrumental:

Imagen 23. Silvestre Revueltas. *Música de Feria*. cc.49-66

La primera sección presenta una escritura isorítmica para el ensamble, obteniendo así más fuerza sonora:



Imagen 24. Silvestre Revueltas. *Música de Feria*. cc.67-84

La segunda sección es precedida por un puente que conducirá a dicha parte. El puente contiene un *Meno mosso* y *Lento*, siendo estos de carácter totalmente contemplativo. Hay tres características significativas que sobresalen en esta parte, sin embargo, aplican para la obra en general. Primera: antes de las últimas dos secciones hay un puente transitorio entre las secciones. Segunda: el pasaje de transición contiene en gran parte información rítmico-musical de cómo se desarrollará la sección consecuente; en caso del puente de la segunda sección podemos notar presencia de un bajo *ostinato*.⁶ Tercera: el compositor desarrolla su célula rítmica pues ahora pasa de semicorcheas a corcheas, siempre con el patrón rítmico de dos cortas seguida de una de mayor duración.



Imagen 25. Silvestre Revueltas. *Música de Feria*. cc.85-99

⁶ Revueltas hace del *ostinato* una herramienta muy común en su música, es usado por él principalmente para brindar textura al discurso musical. Se puede observar presencias del *ostinato* en sus obras como: Sensemayá, Homenaje a F. G. Lorca, La noche de los mayas etc.

A partir del *Lento* empieza una nueva sección, siendo ésta la parte intermedia de una forma tripartita (A-B-A'). Al presentar un nuevo carácter y diferente discurso musical, no es un desarrollo de la parte A, sino, es totalmente independiente de las demás secciones.

El *Lento* la parte más íntima del cuarteto, los primeros catorce compases contienen notas repetidas en el violín segundo y la viola, continuando así con el bajo *ostinato*. Mientras la melodía se va intercalando entre el violín primero y el chelo. Sin embargo, es importante resaltar que el chelo contiene notas en *pizz.* los cuales personalmente me evocan a un huéhuetl, aunque para algunos críticos de la obra se relaciona con un guitarrón perteneciente a la tradición jalisciense:

The image displays two systems of a musical score for a string quartet. The first system, starting at measure 92, is marked 'Lento' with a tempo of quarter note = 72. It includes performance instructions such as 'con sord.', 'arco', and 'pizz.'. The second system, starting at measure 100, highlights a 'Motivo rítmico base' in the Violin I part, marked 'ppp' and 'mf'. The Cello part in the second system is marked 'pizz.'. The score is written for Violin I, Violin II, Viola, and Cello.

Imagen 26. Silvestre Revueltas. *Música de Feria*. cc.92-105.

El desarrollo de la sección B se caracteriza por tener homogeneidad rítmica y ser de carácter atmosférico. Revueltas usa dos acordes cromáticos: La bemol mayor-La natural mayor-La bemol mayor. Que irían a resolver a un acorde por cuartas generadas desde el Do sostenido.

Imagen 27. Silvestre Revueltas. *Música de Feria*. cc.106-119

A partir del compás 117 se retoma el lirismo del inicio del desarrollo. El compositor demuestra su capacidad contrapuntística manteniendo su expresividad al presentar el motivo inicial de la sección B en forma canónica, iniciando con el segundo violín, seguido por la viola, el violín primero y el chelo respectivamente. Revueltas sigue presentando el patrón rítmico base de dos notas cortas contra una de larga duración a lo largo de esta parte, haciéndose así notar la capacidad del compositor de darle a una célula rítmica un valor musical alto en el discurso sonoro:

Imagen 28. Silvestre Revueltas. *Música de Feria*. cc.113-127

El *Lento* cierra con el momento más tranquilo del cuarteto completo. De forma introspectiva Revueltas presenta un *Piú lento* haciendo uso de armónicos artificiales por parte de los violines que exponen el motivo J; mientras la viola y el chelo están presentes con un matiz *pp*, desapareciendo con notas repetidas y un regulador, como si un recuerdo se desvaneciera:

Imagen 29. Silvestre Revueltas. *Música de Feria*. cc.128-133

El puente de conducción a la reexposición comprende una síntesis de la variedad de ritmos y líneas melódicas que se pueden encontrar en la exposición y reexposición por parte de Revueltas. Para recuperar el carácter del *Tempo I*, el compositor empieza con el chelo un tipo de movimiento perpetuo, y va agregando en forma de *stretto* a las demás voces. Se forma así una vez más una escritura isorrítmica:

Imagen 30. Silvestre Revueltas. *Música de Feria*. cc.134-146

Revueltas acude a la yuxtaposición de diferentes subdivisiones rítmicas dentro de un compás de tres octavos. Es importante mencionar que mientras se realiza dicha sobreposición de ritmos, el violín presenta una combinación del ritmo patrón base en su forma binaria (dos notas cortas contra una de larga duración) y su variante ternaria (tres notas cortas contra una de larga duración):

The image shows a musical score for measures 147-154 of 'Música de Feria' by Silvestre Revueltas. It consists of three staves: Violin (top), Piano (middle), and Bass (bottom). The Violin part has a red box around measures 147-148, highlighting a rhythmic pattern of eighth notes. The Piano part has a blue label 'Yuxtaposición rítmica' under measures 147-150. Dynamics include 'f' and 'pizz.'.

Imagen 31. Silvestre Revueltas. *Música de Feria*. cc.147-154

Revueltas presenta en la tercera sección el material con el cual inició la obra, pudiéndose tomar como una reexposición:

The image shows a musical score for measures 222-228 of 'Allegro, Tpo. I' by Silvestre Revueltas. It consists of four staves: Violin I (top), Violin II (second), Violin III (third), and Bass (bottom). The Violin I part has a red box around measures 227-228, highlighting a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include 'ff (mf)' and '(ff)'.

Imagen 32. Silvestre Revueltas. *Música de Feria*. cc.222-228

Aunque la tercera sección es parecida a la primera, existe una diferencia estructural puesto que presentan los motivos rítmico-melódicos sin el desarrollo de los mismos presentes en la sección inicial:



Imagen 33. Silvestre Revueltas. *Música de Feria*. cc.234-247

Para finalizar el cuarteto se presenta un cambio de *tempi*, *Presto* (frenético). Esta nueva parte contiene motivos presentados con anterioridad. La escritura isorrítmica aparece una vez más. Dicha homogeneidad de valores rítmicos junto con el cambio de tiempo da fuerza y garbo necesario para cerrar la obra:



Imagen 34. Silvestre Revueltas. *Música de Feria*. cc.274-296

Comentarios personales y sugerencias interpretativas

Silvestre Revueltas es para mí uno de los compositores mexicanos más representativos en la música de concierto, y uno de los que mejor ha impregnado la mexicanidad en el discurso sonoro. Su origen provinciano y su frecuente contacto con la cultura popular le permitió hacer del folklor una característica no artificial en él. Esto se ve reflejado en el hecho de que en su música existen reminiscencias de lo popular, mas no hay presencia de “citas” musicales del folklor. A través de un tratamiento musical muy personal, especialmente en el sentido rítmico, Revueltas nos deja un legado sonoro único. Pues su espíritu vanguardista se contrapone al tratamiento musical decimonónico de parte de sus contemporáneos, que plasmaron música folklórica bajo lentes de tradiciones musicales conservadoras.

Tocar un cuarteto es un reto para un cuerdista, y ciertamente abordar esta obra de Revueltas es un desafío mayor, ya que su lenguaje musical aún no es bien explorado en la vida académica, que suele ser tradicionalista.

Es necesario que al momento de abordar por primera vez la obra, todos los integrantes conozcan, y de preferencia, que cuenten con un ejemplar del *score*. Esto se debe a los múltiples cambios de compás y ritmos yuxtapuestos. Es una obra donde todos tienen voz solista, cada uno tiene algo importante que decir y de manera siempre participativa, teniendo todos voz activa en el discurso musical.

Se debe establecer en el ensamble de música de cámara todas las ideas musicales, para que, en una obra con un lenguaje muy diferente al tradicional, la música y su discurso sonoro pueden ser entendidos por parte del público. Por ello se deben definir respiraciones, articulaciones, matices, y digitaciones; pero, sobre todo, un concepto musical que sea igual en el ensamble, para obtener así, un discurso musical fluido, convincente y congruente.

En mi trabajo personal con el cuarteto establecimos un concepto musical con base en imágenes, como si de música programática se tratase, pues no hay que olvidar que Revueltas trataba de plasmar sus imágenes de memoria en música. Es así como llegamos a la conclusión de describir a través de la música el paso de Revueltas por una feria. Resultando un viaje sonoro por el caos, la algarabía y una tonada popular que muestra la ternura mexicana.

Para mí es un gusto y privilegio poder interpretar este cuarteto, pues, aunque es una obra de alta calidad, no es comúnmente tocada. Como mexicano es un orgullo llevar el estandarte innovador de Revueltas en un ambiente musical donde aún se respiran aires de tradicionalismo.

CAPITULO III *Concierto para violín y orquesta en Re mayor Op. 61* de L.v. Beethoven

Datos biográficos

Ludwig van Beethoven (Bonn, ¿16 de diciembre de 1770? -Viena, 26 de marzo de 1827) fue un importante compositor, director de orquesta y pianista de origen alemán. El abuelo llamado Ludwig van Beethoven –mitad flamenco y mitad alemán– era maestro de la Música de Cámara del Gran Elector de Colonia. Logró colocar a su hijo, padre del compositor, como tenor en la Capilla del Príncipe. Beethoven padre era un hombre tiránico y codicioso, que especulaba con la idea de convertir el talento de su hijo Ludwig en una fuente de ingresos.

Ludwig fue el segundo hijo del matrimonio, y fue el segundo en ser bautizado como Ludwig, puesto que el primero murió casi de manera inmediata después del nacimiento. Su bautizo tuvo lugar el 17 de diciembre de 1770, pero el dato exacto de su nacimiento es incierto. Muchos biógrafos expertos especulan que nació el 16, un día antes de la celebración religiosa. Hasta los cuarenta años, el compositor creyó que él había nacido en 1772, esto por una simple razón: cuando el niño Beethoven empezaba a mostrar dotes de talento musical, su padre, determinado a lucrar el talento de su hijo y hacerlo ver como un auténtico niño prodigio, restaba dos años a su edad. Por lo tanto, advertía que el infante había nacido en 1772. Ludwig era pequeño de estatura y el engaño funcionaba.

Su primer concierto de piano fue el 26 de marzo de 1778, en el cual Ludwig dijo tener seis años de edad y que era pupilo de su propio padre. Cuando el compositor tenía 8 años, su padre se dio cuenta de que su hijo necesitaba profesores dignos del nivel del infante. El más importante fue Christian Gottlob Neefe (1748-1798). Neefe llegó a Bonn en 1779, y en 1782 obtuvo el puesto de maestro organista de la Corte. Fue Neefe quien introdujo a Beethoven en el Clave bien temperado de J.S. Bach, y quien le enseñó bajo continuo y composición.

Su estancia en Bonn fue productiva para su corta edad, en 1783 Neefe nombró a Beethoven clavecinista en la orquesta de la ópera de Bonn. En 1787 viajó a Viena para tomar clases con Mozart. De dicho viaje proviene una anécdota, en la cual Mozart no mostró interés alguno en Beethoven, hasta que el joven músico empezó a improvisar al piano. Desgraciadamente el viaje solo duraría dos semanas.

En noviembre de 1792, Beethoven se mudó a Viena patrocinado por el arzobispo de Colonia. Viajó provisto de excelentes cartas de recomendación para los círculos de la alta nobleza en la Capital austriaca. Rápidamente se ganó el reconocimiento de clavecinista improvisador como sucesor de Mozart y Haydn. Fue a partir de 1795 cuando Beethoven empezó a concebir obras, como lo fueron el *Trío* para piano, violín y chelo Op. 1.

El inicio de 1800 marcó la vida de Beethoven por dos razones, las cuales establecerían su reputación como compositor. La primera: en abril de 1800 se realizó el estreno de su primera *Sinfonía* en Do mayor Op. 21 (que cual tiene la particularidad de iniciar en la dominante y no en la tónica). La segunda: años después de duro trabajo, Beethoven finalizó su primer grupo de *Seis Cuartetos* para cuerdas Op. 18.

Pocos años habría de disfrutar Beethoven en Viena sin serias perturbaciones, hasta que empezaron a manifestarse en él los primeros síntomas de lo que habría de ser su nefasto destino. Un zumbido insoportable en ambos oídos fue trastornando su salud física y espiritual, al mismo tiempo que se presentaban los primeros síntomas de la sordera. La autopsia reveló más tarde que era una enfermedad incurable, ya que se trataba de una atrofia progresiva de los nervios auditivos. Toda esta terrible situación del declive de su capacidad auditiva desencadenó una depresión, la cual provocó que en 1802 Beethoven escribiera un documento llamado *Testamento de Heiligenstad*. La carta tenía como destinatarios a sus hermanos, dicho documento nunca fue enviada, dándose a conocer poco después de la muerte de Beethoven. En dicho documento, el compositor ofrecía detalle de cómo la sordera afectaba su modo de ser y su conducta.

Durante 1803, Beethoven se encontraba trabajando en su *Tercera Sinfonía*. Que en un principio estaba dedicada a Napoleón por sus ideales revolucionarios e ideas de liberación. La dedicatoria fue suprimida por Beethoven cuando tuvo noticia de su coronación como emperador. La etapa beethoveniana conocida por algunos como Heroica llegó a su cumbre en la *Quinta Sinfonía*, dramatismo que se apacigua con la expresión de la naturaleza (o música programática) de la *Sexta*; en la mayor alegría (la apoteosis de la danza) de la *Séptima* y en la serenidad de la *Octava* (ambas de 1812). Obras maestras de este período son, entre otras, el *Concierto para violín y orquesta* en Re mayor, Op. 61 y el *Concierto para piano número 4*, la *Obertura Egmont* y *Coriolano*, las *Sonata a Kreutzer* (para violín y piano), las *Aurora* y *Appassionata* (para piano), la ópera *Fidelio* y la *Misa* en Do mayor, Op. 86.

En 1815 murió su hermano Karl, dejando un testamento sobre la tutela del hijo: éste, quedaba en manos de Ludwig, quien no podría alejar al hijo de Johanna, la madre. Desde 1814 dejó de ser capaz de mantener un simple diálogo por los problemas de la sordera, por lo que empezó a llevar siempre consigo un "libro de conversación" en el que los interlocutores anotaban todo cuanto quisieran hablar con él.

El periodo denominado como tardío empieza en 1815, cuando las vivencias de un Beethoven totalmente afectado por la sordera, ataques de ira, amores inconclusos y problemas con su sobrino al cual acogió como un hijo, se proyectan en sus composiciones musicales. Obras maestras que se encuentran vigentes tales como la *Sonata* para piano en Mi mayor, Op. 109; en La bemol mayor, Op. 110, y en Do menor, Op. 111, pero, sobre todo, la *Missa Solemnis*, de 1823, y la *Novena Sinfonía*, de 1824. El año siguiente Beethoven concibió composiciones ambiciosas, como los innovadores Cuartetos para cuerda, Op. 130 (*Grosse Fugue*) y op. 132.

Ludwig van Beethoven murió el 26 de marzo de 1827, a la edad de 56 años. La autopsia reveló que la causa inmediata de la muerte fue la cirrosis hepática. Anselm Hüttenbrenner (amigo de Ludwig) relató los últimos momentos del compositor el 27 de marzo de 1827 de la siguiente forma:

Permaneció tumbado, sin conocimiento, desde las 3 de la tarde hasta las 5 pasadas. De repente hubo un relámpago, acompañado de un violento trueno, y la habitación del moribundo quedó iluminada por una luz cegadora. Tras ese repentino fenómeno, Beethoven abrió los ojos, levantó la mano derecha, con el puño cerrado, y una expresión amenazadora, como si tratara de decir: «¡Potencias hostiles, os desafío!, ¡Marchaos! ¡Dios está conmigo!» o como si estuviera dispuesto a gritar, cual un jefe valeroso a sus tropas «¡Valor, soldados! ¡Confianza! ¡La victoria es nuestra!»». Cuando dejó caer de nuevo la mano sobre la cama, los ojos estaban ya cerrados. Yo le sostenía la cabeza con mi mano derecha, mientras mi izquierda reposaba sobre su pecho. Ya no pude sentir el hálito de su respiración; el corazón había dejado de latir.⁷

Anselm Hüttenbrenner.

Beethoven nos dejó un amplio catálogo musical del cual las clasificaciones son las siguientes: 138 obras con número de opus. Y obras sin número de opus (woO: *Werke ohne Opuszahl*, obras sin número de opus), 205 obras que fueron publicadas después de la muerte de Beethoven. Dentro de este catálogo, se suele categorizar las obras en tres diferentes periodos que corresponden al estilo de composición y discurso musical que usaba Beethoven: temprano, medio y tardío.

En el periodo temprano (¿? - 1802) se puede notar la influencia de la corriente musical Clásica, principalmente de Carl Stamitz, Haydn y Mozart. Es importante mencionar que este periodo se da mientras Beethoven hizo sus estudios en Viena. El segundo periodo (1803-1814) se da a notar por el inicio del estilo romántico de Beethoven, rompiendo con los patrones de la corriente Clásica. Una emancipación de ideas musicales, reflejo del contexto social de la época influenciados por eventos como la Revolución Francesa. La etapa tardía (1815-1827) se caracteriza por su discurso musical con profunda carga intelectual, su intensidad sonora, sus innovaciones formales en la composición y lenguaje musical.

Para ejemplificar las diferencias entre los estilos de las tres etapas podemos recurrir a las *Sinfonías*. El estilo clásico resonando en la *Primera Sinfonía* en Do mayor, los inicios de la búsqueda de un sonido propio en la *Tercera Sinfonía* en Mi bemol mayor, y por último la *Novena*, la gran sinfonía donde se rompen cánones al agregar un último movimiento con coro.

Sin embargo, el catálogo de Beethoven va más allá de las sinfonías. Entre sus obras más relevantes se encuentran sus *Cuartetos* para cuerda y sus *32 Sonatas* para piano. Su legado—no menos importantes que las obras anteriormente mencionadas—abarca

⁷ Buchet, *Beethoven*. p.391

] también 5 *Conciertos* para piano, *Fantasia Coral*, un *Concierto Triple* para violín, chelo y piano, tres *Cantatas*, dos *Misas*, una ópera, diez *Sonatas* para violín y piano, y cinco para chelo y piano, por mencionar algunas de sus obras.

Historia del concierto para violín

El concierto para violín de Beethoven, el Rey de los conciertos, el *Ne Plus Ultraz*⁸ de la ambición de tocar el violín. Ocupa un lugar de gloria trascendental en el firmamento musical que su eminencia rara vez se discute. Se ha hecho costumbre que sea el incomparable modelo de concierto, obra clave en el repertorio violinista.⁹

Lawrence Sommers.

Si bien sabemos que a Beethoven le tocó vivir parte del periodo Clásico en la música, él mismo fue quien llevó de la mano las tendencias musicales hacia lo que se conocería como Romanticismo. El romanticismo, como movimiento artístico, se inició en las dos últimas décadas del siglo XVIII con las obras literarias de los alemanes Goethe (1749-1832) y Schiller (1759-1805). Goethe fue conocido por haber escrito la obra más importante del siglo XIX: *Fausto*, la cual exploraba el pensamiento romántico en toda la extensión de la palabra: vida, muerte, fe, pecado, introspección, el “yo,” y la redención.

El pensamiento romántico, la introspección y esa búsqueda continua del perfeccionamiento de la expresión del sentimiento se ve reflejado en las primeras tres obras en las que Beethoven propone el lirismo del violín de manera solista. Su primer intento fallido fue el *Concierto* para violín en Do mayor WoO 5—del cual solo escribió un incompleto primer movimiento—que probablemente fue escrito en los primeros años de Viena. Después escribió las dos *Romanzas* para violín y orquesta Op. 40 y Op. 50, en las cuales exploró todo el lirismo violinístico. El *Concierto* fue dedicado a Franz Clement, violinista austriaco que entabló una profunda amistad con el compositor. En todo caso, Beethoven había estado preparando un gran concierto para violín.

El estreno del concierto para violín tuvo lugar el 23 de diciembre de 1806. Los orígenes del concierto son bastante oscuros. Recientes estudios han mostrado que Beethoven empezó a escribir la obra a finales de noviembre de 1806. En otras palabras, él tuvo al menos un mes para terminar su obra. Este descubrimiento es consistente debido a que relatos de la época, según los cuales Franz Clement, supuestamente interpretó la parte solista sin ensayo previo.

Existe controversia alrededor de la revisión a fondo que sometió Beethoven a su concierto —o más precisamente la parte del violín— después de la premier. Algunos han afirmado que se hizo a petición de Clement antes de que el estreno se llevara a cabo. Sin embargo, esta aseveración se contradice con el poco tiempo que Beethoven utilizó para finalizar su

⁸ Del latín que significa ‘Más allá’, es un lema latino y el lema de España. También puede significar “No hay superior”.

⁹ Sommers. *Beethoven's*. p.46

obra y la primera lectura de Clement en el mismo concierto. Un erudito de Beethoven del siglo XIX, Gustav Nottebohm, cree que el motivo de la revisión fueron las excesivas demandas técnicas del original. Incluso fue tan lejos como para mantener que muchos pasajes se modificaron para facilitar su interpretación, pero perdieron algo de su significado musical. Es cierto que la tesis de Nottebohm arroja dudas sobre la capacidad de Beethoven para evaluar y juzgar el valor artístico de sus propios trabajos, porque después de todo era la forma revisada de este concierto la que fue publicada. Siendo que, en realidad, la revisión no tendría nada que ver con Clement, ni las demandas técnicas de la obra original, sino, con las necesidades del mismo compositor por mejorar su discurso musical. Por último, la primera edición fue publicada por el *Bureau des Arts et d'Industrie* en Viena en 1808, revisada y autorizada por el propio compositor.

Análisis Musical

El vocablo “concierto” tiene como origen la palabra en latín *concertare*, que significa: discutir siguiendo un bien común. El concierto para solista nace y se consolida a inicios del siglo XVIII como una respuesta al *Concierto Grosso*, teniendo como fin la creación del discurso musical a través de un diálogo entre uno o más solistas y la orquesta. La forma musical del concierto es tomada de la sonata, es decir, se desarrolla en tres movimientos que suelen ser: rápido-lento-rápido. Aunque cada uno de los movimientos tiene un carácter musical diferente, se entrelazan entre sí en el aspecto tonal.

El *concierto para violín y orquesta* en Re mayor Op. 61, fue escrito en la forma convencional de un concierto clásico, el cual consta de tres movimientos:

- *Allegro ma non troppo* (Re mayor)
- *Larghetto* (Sol mayor)
- *Rondo* (Re mayor)

Allegro ma non troppo

El primer movimiento mezcla de lirismo y los *tutti* heroicos, está escrito en forma sonata bitemática. La estructura común en una forma sonata está compuesta de exposición, desarrollo y reexposición. La exposición propia de este movimiento está formada de un primer tema, que se compone de motivos “A” y “B”; seguido de una transición, motivo “C”; y un segundo tema, compuesto por los motivos “C” y “D”. Una característica de este primer movimiento es que se hace una exposición orquestal, seguida de una segunda exposición donde se presenta al solista. Sin embargo, éste último no toma un papel principal pues sólo ornamenta los motivos tocados por la orquesta, logrando un efecto sonoro que pareciera que el violín solista no es más que un acompañamiento a la orquesta.

La siguiente tabla muestra la estructura del primer movimiento, así como su tonalidad correspondiente:

Allegro ma non troppo				
Sección	Parte	Motivo	Compases	Tonalidad
Exposición Orquestal	Primer Tema	A	1	Re Mayor
		B	2-5	
	Transición	C	28-31	Si b Mayor
	Segundo Tema	D	43-46	Re Mayor
		E	77-80	
Exposición Solista	Primer Tema	-	88-101	Re Mayor
		A'	101	
		B'	102-105	
	Transición	C'	118-121	Modulaciones
	Segundo Tema	D'	144-151	La Mayor
		E'	178-181	
Desarrollo	Primera Parte	C'	224-227	Fa Mayor
		D'	239-242	La Mayor/Menor
		E'	272-275	Do Mayor
	Segunda Parte	-	283-298	Sol Mayor
		A''+B''	300-304	Si Menor
		F	331-335	Sol Menor
	Puente	-	357-364	Pedal en La
Re-exposición	Primer Tema	A+B	364-373	Re Mayor
	Transición	C'	382-285	
	Segundo Tema	D'	418-425	
		E'	452-455	Modulaciones
Coda	Primer Parte	A''	479-483	Modulaciones
		C''	497-500	Si b Mayor
	Cadenza	-	-	-
	Segunda Parte	D''	511-514	Re Mayor
		E''	523-526	

Imagen 35. L.v. Beethoven. *Allegro ma non troppo*.

A continuación, se presentan diversas imágenes para mostrar los elementos musicales que están contenidos en el primer movimiento:

El primer tema inicia con el motivo rítmico presentado por los timbales, respondido por los alientos con una melodía noble y lírica. Cabe mencionar que el motivo rítmico se encuentra presente en todo el primer movimiento:

Allegro ma non troppo (17)

The image shows a musical score for the first movement of Beethoven's Symphony No. 5, measures 1-5. The score is for Violino, Pianoforte, and Timpani. The tempo is marked 'Allegro ma non troppo' and the measure number is 17. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score is divided into two sections: Motivo A (highlighted in red) and Motivo B (highlighted in blue). Motivo A is a rhythmic pattern of four eighth notes in the Timpani part. Motivo B is a melodic phrase in the Oboe and Clarinet parts, starting with a 'dolce' marking. The Pianoforte part also features a rhythmic pattern in the bass line.

Imagen 36. L.v. Beethoven. *Allegro ma non troppo*. cc.1-5

La transición presentada por la cuerda, presenta un cambio de carácter, algo distintivo en la música de Beethoven. Para darle más fuerza y dicción se presenta en dieciseisavos y acordes cortos de octavos:

The image shows a musical score for the first movement of Beethoven's Symphony No. 5, measures 28-31. The score is for Pianoforte and Violino. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score is divided into two sections: Motivo C (highlighted in orange) and another section (highlighted in orange). Motivo C is a rhythmic pattern of sixteenth notes in the Violino part. The Pianoforte part features a 'dim.' marking and a 'pp' marking. The Violino part also features a 'pp' marking. The score is divided into two sections: Motivo C (highlighted in orange) and another section (highlighted in orange).

Imagen 37. L.v. Beethoven. *Allegro ma non troppo*. cc.28-31

El motivo D perteneciente al segundo tema es presentado por el oboe, teniendo como respuesta de la melodía lírica a el tema rítmico A tocado por los violines:



Imagen 38. L.v. Beethoven. *Allegro ma non troppo*. cc.43-46

El motivo E es presentado por las cuerdas, los violines proponen la primera línea melódica y en respuesta los celos y contrabajos repiten la misma línea musical casi en *stretto*. Esto da la sensación de un canto lírico que ansía terminar para darle paso a algo más grande, al solista:



Imagen 39. L.v. Beethoven *Allegro ma non troppo*. cc.77-80

La exposición del solista empieza con un pasaje introductorio del violín, la orquesta hace una nota pedal y el violín entra en un modo casi improvisatorio. Las octavas arpegiadas seguidas de secuencias interválicas, se desarrollan sobre un acorde de V^7 . Lo anterior produce una sensación de tensión y suspenso, que resuelven a la tónica para así mostrar la exposición del primer tema, en la cual la orquesta toca los motivos sin variaciones. Sin embargo, el violín solista toca la línea melódica de una manera ornamentada:

Imagen 40. L.v. Beethoven. *Allegro ma non troppo*. cc.88-112

La transición en la exposición del solista es presentada primero por la orquesta, a lo que el solista responde con variaciones sobre el tema, las cuales contienen diversas formas rítmicas y complicaciones tanto técnicas como musicales. Se debe tener en cuenta que uno de los cambios más notables es el de mayor a menor con la entrada del solista:

Imagen 41. L.v. Beethoven. *Allegro ma non troppo*. cc.118-133

El motivo D es presentado por la orquesta, mientras el violín realiza un trino en una nota que lo llevará a ejecutar el motivo de una manera lírica, prosiguiendo a que la orquesta retome el motivo y el violín acompañe haciendo variaciones sobre el tema:

Imagen 42. L.v. Beethoven. *Allegro ma non troppo*. cc. 144-155

La presentación del motivo E es tocado por la orquesta, para dar paso la entrada del solista con un acompañamiento al motivo musical:

Imagen 43. L.v. Beethoven. *Allegro ma non troppo*. cc.178-187

La coda, que es precedida por la cadenza, contiene los motivos del segundo tema acompañados por el motivo rítmico A. Para el inicio de la coda, el violín es el encargado de exponer de manera tranquila el motivo D, que es acompañado del motivo rítmico A. Con el motivo E, empieza un *crescendo* gradual que conducirá junto con ornamentaciones del violín hacia unos acordes de carácter triunfante que marcan el final del primer movimiento:

Imagen 44. L.v. Beethoven. *Allegro ma non troppo*. cc.511-535

Larghetto

Antes de escribir el *Concierto para violín y orquesta* en Re mayor Op. 61, L.v. Beethoven exploró el lirismo de dicho instrumento con sus dos romanzas (*Romanza* no. 2 en Fa mayor para violín y orquesta Op. 50, y *Romanza* no.1 en Sol mayor para violín y orquesta Op. 40). El resultado de la indagación de la capacidad lírica del violín por parte de Beethoven, es el carácter musical de este segundo movimiento. La forma composicional de este *Larghetto* es de un tema con variaciones, aunque también es diferente morfológicamente con respecto a las formas convencionales, ya que durante todo el movimiento se presentan tres temas, cada uno con sus propias variaciones. Todo el movimiento, a excepción de los últimos tres compases, tiene su centro tonal en Sol mayor, obteniendo así una sensación de tranquilidad por su efecto sonoro de estabilidad tonal. (Ver imagen 36)

La siguiente tabla muestra la estructura del segundo movimiento, así como su tonalidad correspondiente:

Larghetto												
Motivo	Tema A	Var.* I	Var. II	Tema A	Transición	Tema B	Var. III – Tema A	Tema C	Var. I – Tema B	Var. I – Tema C	Coda	Transición
Compases	1-10	11-20	21-30	31-40	40-44	45-54	55-65	65-70	71-78	79-82	83-88	89-91
Tonalidad	Sol Mayor											Modulante a Re Mayor

Imagen 45. L.v. Beethoven. *Larghetto*

El tema A es presentado por las cuerdas dentro de los primeros diez compases, la línea melódica hace perfecta mancuerna con la armonía para ser un manifiesto de tranquilidad y confort:

Imagen 46. L.v. Beethoven. *Larghetto*. cc.1-11

La primera y segunda variaciones están conformada con las ornamentaciones por parte del violín en respuesta a la línea melódica, que es presentada por los alientos. A continuación, se muestra la imagen de la primera variación:

Imagen 47. L.v. Beethoven. *Larghetto*. cc.11-20

La transición que desemboca al tema B es uno de los momentos musicales más contemplativos y con sensaciones introspectivas. El violín se queda solo y casi de manera improvisadora guía al discurso sonoro hacia el tema B, que continúa con los afectos antes mencionados. Una línea melódica de belleza lírica que es acompañada por un colchón armónico es lo que conforma al segundo tema:

Imagen 48. L.v. Beethoven. *Larghetto*. cc.39-54

El tema C es presentado de por el violín, continuando con el lirismo en el discurso sonoro. Se requiere de buena musicalidad para que una frase sencilla no se convierta en algo monótono, cual si se tratara de un estudio:

Imagen 49. L.v. Beethoven. *Larghetto*. cc.65-70

La coda es desarrollada por el violín, que se dirige hasta el registro más alto de ese movimiento. La tranquilidad y el carácter conclusivo de la coda se ve interrumpida por la entrada en *ff* de las cuerdas, transición que es continuada por la *cadenza* del violín solista, misma que enlaza al tercer movimiento:

The image shows a musical score for the Coda and Transición sections of Beethoven's Largetto, measures 80-91. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment and a solo violin part. The Coda section (measures 80-84) is marked "Coda" in red and includes dynamics like "cresc." and "p". The Transición section (measures 85-91) is marked "Transición" in red and includes dynamics like "ppp", "f", and "ff". It also features "Corni" and "Viol." parts. The score ends with "Attaca subito il Rondo".

Imagen 50. L.v. Beethoven. *Largetto*. cc.80-91

Rondo

El tercer movimiento de este *Concierto* es de carácter festivo; un encuentro entre el garbo y lo elegante. Se presenta una estructura de rondó-sonata, pues existen en su estructura el refrán, episodios o estribillos, cuya forma típica es A B A C A B' A'. Al mismo tiempo se desarrolla una forma sonata, como la ejemplificada en el primer movimiento. Lo antes mencionado se muestra en la siguiente tabla:

Rondo					
Sección	Estructura Forma Sonata		Motivo	Compases	Tonalidad
Refrán	Primer Tema	Exposición	A	1-8	Re Mayor
			A'	21-28	
Primer Episodio	Segundo Tema		B	45-53	
			B'	61-68	
Refrán	Coda		A	93-100	
			A'	113-122	
Segundo Episodio	Desarrollo		C	127-134	Sol Menor
			C'	143-150	
Puente de reconducción				158-173	Modulaciones
Refrán	Primer Tema	Re-exposición	A	174-181	Re Mayor
			A'	194-201	
Tercer Episodio	Segundo Tema		B	219-226	
			B'	235-243	
Cadenza					
Reconducción o falsa Coda			A''	293-296	Modulaciones
			A'''		
Coda				315-360	Re Mayor

Imagen 51. L.v. Beethoven. *Rondo*.

A continuación, se presentan diversas imágenes para mostrar los elementos musicales que están contenidos en el tercer movimiento:

El refrán empezará siempre con el violín solista, quien presenta el motivo A dentro de los primeros ocho compases, enseguida, la orquesta responderá igualmente con el motivo A'. Es importante mencionar que dentro del motivo A hay dos tipos de articulación totalmente polares: *legato* y *staccato*. Sin embargo, cada articulación brinda una función sonora diferente, puesto que en los compases 1 y 2 hay notas en *staccato*, pero al estar al final de una ligadura, su función en el discurso sonoro es diferente al *legato* de los compases 3 y 8. Para lograr el garbo del motivo, las dos articulaciones se conjugan junto con el registro en el instrumento, la cualidad melódica del mismo y el acompañamiento rítmico de la orquesta:



Imagen 52. L.v. Beethoven. *Rondo*. cc.1-8

El motivo B, perteneciente al primer y tercer episodios, mantiene las características de las dos articulaciones antes mencionadas. El discurso sonoro se torna gallardo por el uso de dobles cuerdas por parte del violín:



Imagen 53 L.v. Beethoven. *Rondo*. cc.59-71

En el segundo episodio es donde se presenta el motivo C en la tonalidad de Sol menor. Esta parte del concierto es donde se puede encontrar el mayor lirismo del violín, estableciendo un discurso con el fagot, que expone el motivo mientras el violín lo ornamenta con dieciseisavos. Estas características llegan a hacer del segundo episodio, uno de los momentos más introspectivos del tercer movimiento:

The image displays a musical score for the second episode of Beethoven's Rondo, measures 127-159. The score is written for violin and piano. It features five systems of music. The first system includes a violin part with a 'p' dynamic and a piano part with a 'dolce' dynamic. The second system continues the violin part with a 'dolce' dynamic and the piano part. The third system is marked with a circled 'E' and a 'cresc.' dynamic, leading into a 'dolce' section. The fourth system shows the violin part with a 'dolce' dynamic and the piano part with a 'cresc.' dynamic. The fifth system concludes the passage with the violin part and piano part.

Imagen 54. L.v. Beethoven. *Rondo*. cc.127-159

Después de la *cadenza* hay una falsa coda que sirve como reconducción o puente hacia la coda. El violín toca el motivo A en la tonalidad de La^b mayor:



Imagen 55. L.v. Beethoven. *Rondo*. cc.293-298

La reconducción es marcada por el violín con dieciseisavos que finaliza con una *cadenza* del solista. La coda es marcada por el violín de manera aparentemente improvisatoria. El movimiento finaliza con una alusión rítmica por parte del solista que conducirá a acordes de carácter heroico. (Ver imagen 47)

Reconducción 17

Imagen 56. L.v. Beethoven. *Rondo*. cc.359-360

Comentarios personales y sugerencias interpretativas

El concierto para violín de Beethoven es considerado una de las obras pertenecientes a la cumbre violinística, de difícil musicalidad y llena de exigencias técnicas al intérprete. Eso hace que muchas veces el instrumentista se acerque a la obra de una manera intranquila.

Se aconseja al intérprete que esté lo mejor preparado en el aspecto de la técnica violinista, esto con el fin de que, al abordar el concierto, las fallas y huecos técnicos no sean un obstáculo para realizar un buen desempeño musical. Es por ello, que el violinista tendrá que realizar estudios de escalas, arpeggios, principalmente de Re y Sol —ambas mayores y menores— cuidando siempre la afinación, control del arco y proyección de sonido.

En el aspecto musical, recomiendo ayudarse del trabajo de escritorio para saber qué es lo que pasa en la obra, dónde se encuentran las tensiones y distensiones, tonalidades y colores sonoros. Aunque el concierto sea de alta exigencia violinista y musical, no se puede olvidar lo elemental en la música: el canto.

Se debe de hacer del canto una herramienta que ayude a entender el discurso sonoro. Sobre todo, en el segundo movimiento, donde el compositor aprovecha el al máximo el lirismo del violín.

A lo largo del concierto, el violinista se encuentra expuesto musical y técnicamente hablando. La preparación técnica es de suma importancia, sin embargo, no todo gira de ella. El objetivo debe estar en hacer música, la técnica está a su servicio.

Algunas de las versiones que recomiendo escuchar es con el violinista Leónidas Kavakos, acompañado de la Orquesta Filarmónica de San Petersburgo bajo la dirección de Yuri Temirkanov. La violinista Patricia Kopatchinskaja acompañada por la Orquesta de los Campos Eliseos, bajo la batuta de Philippe Herreweghe. El violinista Thomas Zehetmair acompañado por la Orquesta del Siglo 18, bajo la dirección de Franz Brüggen. Y por último al violinista Franz Peter Zimmermann acompañado por la Orquesta de Cámara Inglesa dirigida de Jeffrey Tate.

Personalmente decidí tocar este concierto porque fue por esta obra que decidí estudiar violín. Escuché el concierto a la edad de trece años, no tenía idea de la dificultad que rodeaba a esta gran obra, sin embargo, sabía que algo casi mágico pasaba, pues una gran variedad de emociones me invade cuando escucho el concierto hasta hoy en día.

FUENTES CONSULTADAS

Bibliografía

Buchet, E. *Beethoven: Leyenda y realidad*. Madrid: Ediciones Rialp, 1991.

Downs, P. G. *Classical Music: The era of Haydn, Mozart and Beethoven*. New York, London: WW Norton & Company, 1992.

Gardiner, John Eliot. *La música en el castillo del cielo. Un retrato de Johann Sebastian Bach*. Traducción de Luis Gago. Barcelona. Editorial Acantilado, 2015.

Johannes Brahms, Clara Schumann. *Letters of Clara Schumann and Johannes Brahms, 1853–1896*. Hyperion Press, 1979. Editado por Berthold Litzman.

Lockwood, L. *Beethoven: The music and the life*. New York. London: WW Norton & Company, 2003. 624 pp.

Revueltas, Silvestre. *Silvestre Revueltas por él mismo*. Ediciones Era, 2009.

Sommers, L. *Beethoven's Violin Concert*. Music and Letters 15, 1934. 49 pp.

Steinitzer, M. *Beethoven*. USA: Fondo de Cultura, 1986. 141 pp.

Schweitzer, Albert. *J.S. Bach. El músico-poeta*. Buenos Aires. Ricordi, 1955.

Spitta, Philipp. *Johann Sebastian Bach. Su vida. Su obra. Su época*. México. Editorial Grijalbo, 1959.

Publicaciones en línea

Estrada, Julio. "Silvestre Revueltas. Periodo de las cuerdas (1929-1932)". *Anales del Instituto de Investigaciones Estética*, 2012. Disponible en:
<http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2232/2732>.

Kavakos, L. "Leonidas Kavakos on Beethoven's Violin Concerto" (W. Küssner, Entrevistador) *YouTube*. *B. Philharmoniker*. Obtenido de <https://youtu.be/siTsmSeoeg>.

Partituras

Bach, Johann Sebastian. *Sonaten und Partiten für Violine Solo BMV1001-1006*. Viena, Austria. Wiener Urtext Edition, Schott/Universal Edition, 1802.

Herttrich, E. *Beethoven. Violinkonzert D-dur Opus 61*. Schalkenbach: G. Henle Verlag, 2003.

Revueltas, Silvestre. *Cuarteto para cuerdas "Música de Feria" no. 4*. Editado por Michael Meissner J. Roba Music Verlag, 1932.

Anexo I

Síntesis para el programa de mano

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Partita no. 2 en Re menor BWV 1004

Ciaccona

La Chacona es para mí una de las obras musicales más maravillosas e impenetrables. Escrita en un solo pentagrama y concebida para un pequeño instrumento, ¡en ella este hombre da vida a un mundo entero de ideas de gran profundidad y de sentimientos muy poderosos! Si quisiera imaginar cómo hubiera escrito y concebido yo esta obra, sé con certeza que la desmedida excitación y el estremecimiento me hubieran vuelto loco. Cuando no se tiene a mano a un gran violinista, tal vez el mayor goce es hacerla sonar en la mente.

Johannes Brahms¹⁰

Johann Sebastian Bach tiene un enorme catálogo de composiciones instrumentales de cámara, las cuales abarcan una gran diversidad de ensambles. Sin embargo, también escribió obras para instrumento *solo*. No hay que olvidar, que el compositor tenía amplio conocimiento también del violín, siendo este instrumento uno de los cuales aprendió a temprana edad.

Durante su etapa en Weimar, Bach se inclinó a escribir con mayor interés para los instrumentos de cuerdas frotadas. Ejemplo de ello son las seis *Suites* para violonchelo solo BWV 1007-1012 y los *Conciertos de Brandeburgo* BWV 1046-1051.

Las *Sonatas y partitas* para violín solo BWV 1001-1006 están integradas por tres sonatas (de tonalidades Sol menor BWV 1001, La menor BWV 1003, y Do mayor BWV 1005) y tres partitas (Si menor BWV 1002, Re menor BWV 1004 y Mi mayor BWV 1006).

Aunque las obras de violín solo de J.S. Bach sean editadas en conjunto, existe una diferencia de constitución entre sonatas y partitas. Las *Sonatas*, están basadas en la estructura de la *sonata da Chiesa* o sonata de iglesia, que está compuesta por cuatro movimientos que siempre obedecen al mismo orden: movimiento lento – fuga – movimiento lento – movimiento rápido. Las *Partitas*, en cambio, son el equivalente italiano de Suite francesa, siendo integrada por movimientos de carácter dancístico, pues dicha forma musical era usada en música secular o profana.

¹⁰ Litzman Berthold. *Letters of Clara Schumann and Johannes Brahms, 1853–1896*. p. 16.

La Partita no. 2 BWV 1004 en Re menor, está integrada por cinco movimientos: *Allemande*, *Courante*, *Sarabande*, *Giga* y *Ciaccona*.

A pesar de que las *Sonatas* y *Partitas* fueron compuestas en 1720, no fue sino hasta 1802 que fueron publicadas. Una de las primeras interpretaciones conocidas de la Ciaccona, que fue tocada independientemente del resto de la partita, fue realizada por el violinista virtuoso y amigo de Mendelssohn, Ferdinand David en febrero de 1840 en Leipzig.

La Ciaccona o Chacona es una danza que se incluye dentro del conjunto de danzas populares españolas. Sus características generales musicales son el uso de compás ternario y la presencia de un bajo *ostinato*, sobre el cual hay voces que realizan grupos ornamentales, contrapuntos y facturas rítmicas variables. Es importante enfatizar que al hacer mención al término de variaciones en la Ciaccona se habla de tres planos que se desarrollan sobre el bajo *ostinato* y el centro tonal: melódico (contrapunto ornamental), rítmico y armónico.

Silvestre Revueltas (1899-1940)

Música de Feria

Voy a hacer una confesión: hasta esta época yo sueño con una música para cuya transcripción no existen caracteres gráficos, pues los conocidos no alcanzan a decirla, a escribirla. Sueño con una música que es color, escultura y movimiento.

Silvestre Revueltas.¹¹

Para entender la música de Revueltas y las características que la componen, no sólo es necesario adentrarse en el contexto socio-histórico al cual es perteneciente el compositor mexicano, sino también a sus vivencias.

Revueltas vivió en una época de muchos cambios: la caída del Porfiriato y el desarrollo de la Revolución Mexicana, asimismo el nacimiento de regímenes autoritarios. Tiempos de cambios e innovación, la primera guerra mundial y el inicio de la segunda, mismas que mostraban la ambición humana, revoluciones que buscaban una identidad y la libertad del pueblo. El espíritu de independencia y autosuficiencia de Revueltas hizo perfecta mancuerna con el pensamiento revolucionario de poner como protagonista la voz popular y de que, aunque cada individuo tiene voz propia siempre se trabaja en conjunto por un

¹¹ Revueltas, *Silvestre*. p.30

bien común. El planteamiento anterior se respalda en las siguientes palabras de Revueltas: “La orquesta sinfónica moderna es un conjunto perfecto de habilidades individuales elaboradas al grado máximo de potencia. La orquesta contemporánea debe ser una asociación de solistas que ejecutan en grupo, si cabe la paradoja”.¹²

Es necesario parafrasear palabras del mismo Silvestre Revueltas, pues el origen de su estilo musical surge a partir de una necesidad personal por expresar y dar formas a las imágenes pertenecientes a sus vivencias, música en movimiento, música viva. No se debe caer en el error de que *formas* se relacione únicamente a aquello que sólo se puede percibir visualmente, pues como lo dijo Georges Braque, uno de los pintores que junto a Pablo Picasso fueron exponentes del cubismo, “así como el jarrón le da forma al vacío, la música le da forma al silencio”.

Durante su estancia en EU (1917-1920), la búsqueda personal por parte de Revueltas por lograr un lenguaje musical que describiera sus imágenes y su mundo, lo llevó a componer una obra para violín y piano llamada *El afilador*. Según apuntes autobiográficos, el compositor sometió su obra a revisión de su maestro, llevándose la inesperada sorpresa de que el tutor le afirmó que dicha composición tenía un estilo completamente debussiano. Sin embargo, Silvestre desconocía a Debussy y su estilo musical. El descubrimiento de que existía alguien que plasmaba imágenes en la música, decepcionó a Revueltas llevándolo a interrumpir su actividad composicional. Es hasta 1924 cuando inicia la búsqueda de su propio lenguaje.

A pesar de que antes de finalizar los años 20 Revueltas ya había compuesto obras, no es sino hasta 1930 donde incursiona en la elaboración de cuartetos de cuerda, un gran reto para cualquier compositor. A través de los cuatro cuartetos se puede notar un avance de lenguaje musical, una búsqueda de ritmo y colores musicales. El Cuarteto de cuerdas no. 4 *Música de Feria* es la última obra para esa disposición instrumental que realizó el compositor. El equilibrio entre melodía-ritmo que se logra en esta composición ayuda a establecer el estilo que determinaría la identidad y originalidad de la música de Revueltas. La definición estética del estilo musical que logra el compositor con esta obra — que no coincidía con el nacionalismo mexicano de su época, ya que la mayoría de sus contemporáneos mantenían el uso de armonías tradicionales europeas, y el empleo casi excesivo de música popular — está conformada por una riqueza rítmica debido a los cambios de compases y la superposición de diferentes subdivisiones rítmicas en una misma unidad de tiempo. En conjugación al ritmo, está la parte melódica que contiene tintes de música popular en modo de síntesis de temas musicales.

Música de Feria se estrenó el 7 de julio de 1933 en el Teatro Hidalgo con el Cuarteto Clásico Nacional, compuesto por Ezequiel Sierra en el violín I, David Saloma en el violín segundo, David Elizarrarás en la viola y Teófilo Ariza en el violonchelo. La música de Revueltas en este

¹² *ibidem*. p.32

cuarteto es una imagen viva con tonos populares de un ambiente festivo y ferial. Con intención de entender más el lenguaje musical y la estética que contienen las obras del compositor se finaliza esta sección con la siguiente cita del mismo:

Dentro de mí existe una interpretación muy peculiar de la naturaleza. Todo es ritmo. El lenguaje del poeta es el lenguaje común. Todos lo entienden o lo sienten. El del pintor es el color, la forma, la plástica. Sólo el músico tiene que refinar su lenguaje propio. Para mí la música es todo aquello junto. Mis ritmos son pujantes, dinámicos, táctiles, visuales, pienso en imágenes que son acordes en líneas melódicas y se mueven dinámicamente.¹³

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Concierto para violín en Re mayor Op. 61

Allegro ma non troppo

Larghetto

Rondo

El concierto para violín de Beethoven, el Rey de los conciertos, el *Ne Plus Ultraz*¹⁴ de la ambición de tocar el violín. Ocupa un lugar de gloria trascendental en el firmamento musical que su eminencia rara vez se discute. Se ha hecho costumbre que sea el incomparable modelo de concierto, obra clave en el repertorio violinista.¹⁵

Lawrence Sommers.

Si bien sabemos que a Beethoven le tocó vivir parte del periodo Clásico en la música, él mismo fue quien llevó de la mano las tendencias musicales hacia lo que se conocería como Romanticismo. El romanticismo, como movimiento artístico, se inició en las dos últimas décadas del siglo XVIII con las obras literarias de los alemanes Goethe (1749-1832) y Schiller (1759-1805). Goethe fue conocido por haber escrito la obra más importante del siglo XIX: *Fausto*, la cual exploraba el pensamiento romántico en toda la extensión de la palabra: vida, muerte, fe, pecado, introspección, el “yo,” y la redención.

El pensamiento romántico, la introspección y esa búsqueda continua del perfeccionamiento de la expresión del sentimiento se ve reflejado en las primeras tres obras en las que Beethoven propone el lirismo del violín de manera solista. Su primer intento fue el *Concierto para violín en Do mayor WoO 5*—del cual solo escribió un incompleto primer movimiento—que probablemente fue escrito en los primeros años de Viena. Después escribió las dos

¹³*ibidem*. p.32

¹⁴ Del latín que significa ‘Más allá’, es un lema latino y el lema de España. También puede significar “No hay superior”.

¹⁵ Sommers. *Beethoven's*. p.46

Romanzas para violín y orquesta Op. 40 y Op. 50, en las cuales exploró el lirismo violinístico. El *Concierto* fue dedicado a Franz Clement, violinista austriaco que entabló una profunda amistad con el compositor. En todo caso, Beethoven había estado preparando un gran concierto para violín.

El vocablo “concierto” tiene como origen la palabra en latín *concertare*, que significa: discutir siguiendo un bien común. El concierto para solista nace y se consolida a inicios del siglo XVIII como una respuesta al Concierto Grosso, teniendo como fin la creación del discurso musical a través de un diálogo entre uno o más solistas y la orquesta. La forma musical del concierto es tomada de la sonata, es decir, se desarrolla en tres movimientos que suelen ser: rápido-lento-rápido. Aunque cada uno de los movimientos tiene un carácter musical diferente, se entrelazan entre sí en el aspecto tonal.

El estreno del concierto para violín tuvo lugar el 23 de diciembre de 1806. Los orígenes del concierto son bastante oscuros. Recientes estudios han mostrado que Beethoven empezó a escribir la obra a finales de noviembre de 1806. En otras palabras, él tuvo al menos un mes para terminar su obra. Este descubrimiento es consistente debido a que relatos de la época, según los cuales Franz Clement, supuestamente interpretó la parte solista sin ensayo previo.

Existe controversia alrededor de la revisión a fondo que sometió Beethoven a su concierto —o más precisamente la parte del violín— después de la premier. Algunos han afirmado que se hizo a petición de Clement antes de que el estreno se llevara a cabo. Sin embargo, esta aseveración se contradice con el poco tiempo que Beethoven utilizó para finalizar su obra y la primera lectura de Clement en el mismo concierto. Un erudito de Beethoven del siglo XIX, Gustav Nottebohm, cree que el motivo de la revisión fueron las excesivas demandas técnicas del original. Incluso fue tan lejos como para mantener que muchos pasajes se modificaron para facilitar su interpretación, pero perdieron algo de su significado musical. Es cierto que la tesis de Nottebohm arroja dudas sobre la capacidad de Beethoven para evaluar y juzgar el valor artístico de sus propios trabajos, porque después de todo era la forma revisada de este concierto la que fue publicada. Siendo que, en realidad, la revisión no tendría nada que ver con Clement, ni las demandas técnicas de la obra original, sino, con las necesidades del mismo compositor por mejorar su discurso musical. Por último, la primera edición fue publicada por el *Bureau des Arts et d'Industrie* en Viena en 1808, revisada y autorizada por el propio compositor.