

**RECITAL DE VIOLÍN: CARACTERÍSTICAS INTERPRETATIVAS EN CUATRO
FORMATOS INSTRUMENTALES**

LUIS FERNEY MONTESINO PORRAS

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE ARTES
BUCARAMANGA
2018**

**RECITAL DE VIOLÍN: CARACTERÍSTICAS INTERPRETATIVAS EN CUATRO
FORMATOS INSTRUMENTALES**

LUIS FERNEY MONTESINO PORRAS

**Trabajo de grado presentado como requisito para optar al título de:
Licenciado en Música**

Director: Licenciado José Julián Santos Soto

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
LICENCIATURA EN MÚSICA
BUCARAMANGA
2018**

DEDICATORIA

A mi madre, quien ha sido un continuo apoyo en mi vida, no solo en la carrera, gracias a ella y solo gracias a ella hoy puedo lograr esto, es el más grande ejemplo de amor incondicional y perseverancia que Dios ha puesto en mi vida.

AGRADECIMIENTOS

A Dios por poner pasión en mi corazón por la música y un bonito propósito de vida.

A mi familia por su continuo apoyo y preocupación por mi carrera.

A mis tíos Juan Carlos Mantilla y Robinson Mantilla, quienes apoyaron a mi familia para poder lograr lo que he alcanzado hoy.

A mi maestra de violín Amalia Díaz, por enseñarme a amar el violín.

A mi maestra de violín Irina Lytvin por sacar de mí el mayor provecho musical, más allá de lo que yo hubiera podido pensar.

A mi maestro de intercambio Nicolás Giordano Pissano por creer en mí e instruirme de la mejor manera posible.

A la orquesta juvenil del Sodre por enseñarme a creer en mis cualidades musicales y potenciar mi desarrollo académico.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	11
1.DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA	11
1.1 Pregunta problema	12
2. OBJETIVO GENERAL	13
2.1 Objetivos específicos.....	13
3. JUSTIFICACIÓN	14
4. ASPECTOS METODOLÓGICOS	15
4.1 Investigación	15
4.2 Montaje de las obras por parte del solista	15
4.3 Ensamble	16
4.4 Socialización	16
5. MARCO DE ANTECEDENTES	17
6. MARCO CONCEPTUAL	19
6.1 Generalidades del violín.....	19
6.1.1. Los primeros fabricantes de violín	22
6.1.2. Orígenes del arco y su evolución	2
6.1.3. La importancia de Antonio Stradivari o Stradivarius en el arte de la construcción de instrumentos de arco.....	24
6.2. Primeros grandes maestros del violín.....	26
6.3. Otros grandes maestros de la época	27
6.3.1. Johann Sebastian Bach.....	29
6.3.1.1. Partita No. 2 para violín solo (Allemande y Carriente) Análisis funcional	32
6.3.1.2. Partita No. 2 para violín solo (Allemande y Carriente) Análisis interpretativo.....	36
6.3.2. Johannes Chrysostomos Wolfgangus Teophilos Mozart.....	43
6.3.2.1. Concierto No.1 para violín y orquesta en SI Bemol mayor. Análisis formal	55
6.3.2.2. Concierto No. 1 para violín y orquesta en SI Bemol mayor. Análisis interpretativo	62
6.3.3. Ludwing Van Beethoven.....	71
6.3.3.1. Sonata No. 5 para piano y violín en Fa mayor. Análisis formal.....	80
6.3.3.2. Sonata No. 5 para piano y violín en Fa mayor. Análisis interpretativo	88
6.3.4. Carlos Vieco Ortiz.....	92
6.3.4.1. PATASDILO, Análisis funcional.....	95
6.3.4.2. PATASDILO, Análisis funciona interpretativo	96
7. CONCLUSIONES	99
8. RECOMENDACIONES	100
BIBLIOGRAFÍA	101
ANEXOS	103

ANEXOS

1. Partitura Ur text de la partita no 2 de J. S. Bach BWV 1006 (Allemande-Corriente)
2. Partitura Ur text del concierto no 1 para violín y orquesta de W.A. Mozart (Allegro moderato)- solo violín
3. Partitura Ur text de la sonata no 5 “La primavera” para piano y violín de L. V. Beethoven (Allegro) – solo violín
4. Partitura del pasillo “Patasdilo” de C. Vieco – Solo violín

RESUMEN

TÍTULO: RECITAL: EL VIOLÍN EN CUATRO FORMATOS INSTRUMENTALES

AUTOR: MONTESINO PORRAS, Luis Ferney

PALABRAS CLAVE: Violín, formatos, interpretación, análisis, recital.

DESCRIPCIÓN:

Este recital plantea un tipo de interpretación más cercana a la época original de la obra y el estilo del compositor. En la actualidad los distintos conservatorios y universidades del mundo están unificando sus criterios musicales, dejando a un lado el concepto de interpretación por escuelas y así entrando en un campo de globalización al que ya han incursionado anteriormente otras áreas de estudio. Para que esto se haga posible se ha desarrollado una editorial llamada Ur Text que ha investigado profundamente hasta encontrar las versiones escritas más fidedignas de muchos de los compositores más interpretados a nivel mundial, como los que se presentan en este recital, los cuales son Bach, Mozart y Beethoven. En los anexos de este proyecto se incluirán las partituras de las obras trabajadas para esta propuesta musical, pertenecientes a la editorial mencionada anteriormente. El autor de esta tesis ha planteado como tema de recital cuatro formatos musicales, el cual está complementado por uno obra colombiana, para así divulgar y dar importancia al folclor colombiano como lo tiene la música universal de los compositores más reconocidos. Este trabajo de grado no busca desvirtuar el concepto de interpretación de escuelas musicales, sino dar una visión distinta para que la carrera de licenciatura en música de la Universidad Industrial de Santander esté más a la vanguardia y se siga distinguiendo por ser un alma máter de investigación y actualidad. Durante el desarrollo de este trabajo escrito podemos encontrar un análisis formal bastante sencillo y práctico de cada una de las piezas a interpretarse, junto con un análisis interpretativo en donde se plantea esta teoría basada en documentaciones bibliográficas de gran credibilidad

*Trabajo de grado

**CIENCIAS HUMANAS---- ARTES MÚSICA---- Director: Licenciado José Julián Santos Soto- Título académico: Licenciado en música

ABSTRACT

TITLE: RECITAL: THE VIOLIN IN FOUR INSTRUMENTAL FORMATS

AUTHOR: MONTESINO PORRAS, Luis Ferney

KEY WORDS: Violin, formats, interpretation, analysis, recital.

DESCRIPTION:

This recital raises a type of interpretation closer to the original time of the work and the style of the composer. At present the different conservatories and universities of the world are unifying their musical criteria, leaving aside the concept of interpretation by schools and thus entering a field of globalization that have already previously penetrated other areas of study. In order to make this possible, an editorial has been developed that has researched deeply to find the most reliable written versions of many of the composers most interpreted worldwide, such as those presented in this recital, which are Bach, Mozart and Beethoven. This publisher is called Ur text, and the annexes of this project will include the scores of the musical pieces worked on this grade project, belonging to the previously named publishing house. The author of this thesis has raised as a theme of recital four musical formats, which is complemented by one of Colombian music, to disseminate and give the same priority to Colombian national music as it has the universal music of the composers previously raised. This work of degree does not seek to distort the concept of interpretation of musical schools, but to give a different vision so that the career bachelor's degree in music of the Industrial University of Santander is more to the vanguard and continues being distinguished by being a soul mater of investigation and actuality. During the development of this written work, we can find a fairly simple and practical formal analysis of each of the pieces to be interpreted, together with an interpretative analysis where this theory is based on highly credible bibliographic documentation.

*Degree work

** HUMAN SCIENCES---- MUSCI ARTS----- Director: Lic. José Julián Santos Soto- academic degree Bachelor of Music

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de grado es un recital en cuatro formatos instrumentales los cuales son: Violín solo, violín concertante, violín en la música de cámara y violín en la música popular colombiana. En este documento se encuentra el análisis tanto formal como interpretativo de cada una de las piezas, tomado de fuentes altamente confiables y buscando la mayor cercanía interpretativa que pretendía el compositor.

No se pretende desvirtuar las sugerencias de muchos grandes intérpretes y escuelas de violín en la historia de la música, sino que se busca dar una conciencia de la actualidad musical presente a nivel mundial, ya que en muchas escuelas se trata de buscar la interpretación más fidedigna del compositor.

También podemos encontrar durante este trabajo de grado las biografías de cada uno de los compositores y el análisis formal de las piezas a interpretar en el recital.

1. DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA

A lo largo de la historia los músicos han incursionado en todas las formas posibles de composición, tratando de buscar diferentes propuestas que los identifiquen, innovando y aportando algo nuevo a su arte, o por el simple hecho de una búsqueda que pueda satisfacer el deseo artístico de su alma para así difundirlo a la sociedad. La creciente competencia entre instrumentistas y el continuo deseo de resaltar como intérprete, ha hecho que en numerosas ocasiones se logren nuevos recursos en distintos instrumentos, abriendo la posibilidad a múltiples compositores (muchos de ellos excelentes instrumentistas) en su labor creativa para ampliar su oferta artística en propuestas novedosas y enriquecedoras para la música.

Es así el caso del violín, que al ser un instrumento tan antiguo, conservando su organología tal cual como es hoy desde el siglo XVII, con apenas pequeños cambios, ha permitido ser indagado en distintas posibilidades técnicas y tímbricas en diferentes estilos de músicas. Sin embargo, en los 31 años de historia de la carrera de licenciatura en música en la Universidad Industrial de Santander (UIS), solo se han realizado investigaciones interpretativas de obras para el violín según la época artística (en la que hay diferencias técnicas muy claras), pero se ha dejado a un lado otros tipos de interpretaciones tales como el género musical, con qué instrumentos se interpretaba, entre otros que valen la pena aclarar

El propósito del presente proyecto es un recital que demuestre las características interpretativas de las obras seleccionadas, aportando además de lo relacionado con el período musical, ideas importantes acerca del género al que pertenecen y el ensamble acompañante que lo conforma. De esta manera se complementa el trabajo en la interpretación de las obras desarrolladas en la cátedra de violín, para llegar a una interpretación fidedigna y completa en cada pieza.

1.1. Pregunta problema

¿Cómo se pueden evidenciar las características interpretativas de las obras escogidas para el violín a partir de cuatro contextos instrumentales?

2. OBJETIVO GENERAL

Evidenciar en un recital las características interpretativas de las obras seleccionadas para el violín en cuatro formatos instrumentales: Violín solo, violín en la música de cámara, violín concertante y violín en la música popular colombiana.

2.1. Objetivos específicos

1. Identificar las características interpretativas de las obras seleccionadas para el violín en los formatos instrumentales planteados, con la intención de dar un estudio adecuado de estas piezas en el proceso de montaje de las mismas.
2. Realizar un recital en que se evidencien las características interpretativas de estas obras para violín en los formatos seleccionados, demostrando la importancia que tienen para la documentación de este proyecto.
3. Brindar una visión interpretativa a los estudiantes de licenciatura en música UIS para abordar sus obras del periodo semestral.

3. JUSTIFICACIÓN

El violín ha sido a lo largo de la historia de la música el instrumento preferido por los compositores junto con el piano y la voz, es tan extenso el trabajo que se ha realizado, que en varios de los institutos de música en todo el mundo exigen iniciarlo a una temprana edad. Sus múltiples recursos tímbricos y técnicos han hecho de este un elemento fascinante y llamativo para todos los compositores durante sus más de 400 años de existencia y conservación; es tan recursivo que puede fácilmente conformar la inmensa mayoría de los formatos y géneros de la música hoy existentes.

Este proyecto posee un enfoque hacia el estudio de las características interpretativas de las obras a ejecutar en el recital de violín, determinando los factores relevantes a tener en cuenta en el montaje de las piezas.

Los formatos que se presentarán en la sustentación son:

1. Violín solista.
2. Violín en la música de cámara.
3. Violín concertante.
4. Violín en la música popular colombiana.

4. ASPECTOS METODOLÓGICOS

El presente proyecto se desarrollará en las siguientes cinco etapas:

4.1. Investigación

Esta primera fase se lleva a cabo con el propósito de investigar acerca de las obras seleccionadas para el recital, se hará una investigación del análisis formal de ellas, así como también un análisis interpretativo para llegar a la ejecución adecuada de estas piezas.

4.1. Montaje de las obras por parte del solista

Se inicia el proceso de montaje de las obras a interpretar por parte del solista, teniendo en cuenta el aprendizaje adquirido en un intercambio académico realizado en la Universidad de la República de Uruguay, con el maestro de violín Nicolás Giordano Pissano, que en seis meses complementó toda la formación que el presente autor recibió de su maestra Irina Litvin en la Universidad Industrial de Santander en Colombia. Las clases magistrales recibidas durante este período con maestros de gran envergadura tales como José Francisco del Castillo (Venezuela), Rodolfo Mellado Kuzmanic (Chile), Gastón Gerónimo (Uruguay), Naomi Culp (Estados Unidos) y Diego Nasser (Uruguay), enriquecieron también a la estructuración de las piezas, fortaleciendo así las habilidades necesarias para la sustentación y ejecución del presente recital.

4.2. Montaje de las obras por parte de los ensambles

Se contratan los músicos requeridos de las obras a ejecutar, los cuales serían un pianista, un tiplista, y una orquesta de cámara (cuatro violines primeros, tres violines segundos, dos violas, un violoncello, dos oboes y un cornos). En esta etapa los músicos hacen toda la lectura de las obras del recital.

4.3. Ensamble

Consiste en un trabajo de empalme entre los músicos acompañantes contratados, y el solista (violín), autor del presente proyecto, en donde se tienen en cuenta todos los aspectos interpretativos de las obras seleccionadas, para así poder llevar la primera parte de este proyecto (investigación), hacia la última parte (socialización), en donde se evidenciará el objetivo principal de esta tesis.

4.4. Socialización

Es el paso final y la culminación del proyecto, en donde se evidenciará a través de un recital público, todas las características interpretativas de las obras seleccionadas para el violín, manifestadas a través de cuatro formatos instrumentales, los cuales son:

1. Violín solista: Partita para violín solo no. 2 BWV 1004 en Re menor de J.S. Bach (Allemande y Corriente).
2. Violín en la música de cámara: Sonata para piano y violín no. 5 op. 24 en Fa mayor. "La Primavera" de L. V. Beethoven (Allegro).
3. Violín concertante: Violín concierto no. 1 en Sib mayor de W. A. Mozart (Allegro moderato).

4. Violín en la música popular colombiana: Pasillo “Patasdilo “de Carlos Vieco Ortiz.

5. MARCO DE ANTECEDENTES

Durante los 32 años de historia de la carrera de licenciatura en música de la Universidad Industrial de Santander (UIS), se han registrado solo cinco recitales de violín, según los resultados de la base de datos de la biblioteca de la universidad, en donde dos de ellos están enfocados en la interpretación de los distintos períodos musicales.

El Primero ejecutado por el licenciado Juan José Cala en el año 2013, acerca del recorrido del violín y su evolución estilística a lo largo de la historia de la música llamado “Recital de violín: un viaje a través de la historia”¹. El segundo se realizó en el año 2015 por el licenciado Hernán Darío Hernández Ortega, acerca de la interpretación según el estilo de la época musical, llamado: “Diferencias interpretativas entre el Barroco, el Clasicismo, el Romanticismo y el Modernismo a partir de cuatro obras para violín”².

En cuanto a los otros tres recitales, el primero tuvo lugar en el año 2002, por la licenciada Silvia Juliana Medina, llamado: “Recital de obras del período barroco

¹ Cala, Juan José. Recital de violín: un viaje a través de la historia. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander, Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Artes y Música, 2013.

² Hernández Ortega, Hernán Darío. Diferencias interpretativas entre el barroco, el clasicismo, el romanticismo y el modernismo a partir de cuatro obras para violín. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander, Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Artes y Música, 2015.

para violín y grupos de cámara, con fines didácticos”³, convirtiéndose además en el primer recital de violín realizado en la historia de la licenciatura en música, esta tesis abordó solo obras del período barroco y fue especialmente realizado de manera didáctica. El segundo se realizó en el año 2015 por el licenciado Antonio José Hernández Valdivieso, acerca del repertorio barroco obligatorio en la formación del violinista, llamado “Recital de violín: Obras del período barroco obligatorias en la formación del instrumentista”⁴. Y finalmente, el último recital de violín realizado en la escuela de licenciatura en música, quinto recital además en la historia de la carrera, es el realizado recientemente, en el año 2017, por la licenciada Sonia Carolina Cáceres, llamado: “Recital de piezas de música colombiana adaptadas para el violín como instrumento melódico principal”⁵, en donde interpreta obras populares de la música colombiana.

Por lo cual se puede constatar que en la escuela de Licenciatura en música UIS nunca se ha presentado un recital de violín relacionado con la puesta en escena de distintos formatos instrumentales. Sin embargo, a lo largo de la historia de la escuela de música UIS, se han realizado gran cantidad de recitales de grado, en los cuales se puede encontrar uno bajo este enfoque investigativo, pero desarrollado por otro tipo de instrumento, el cual es la guitarra, realizado en el año 2014 por el licenciado Víctor Hugo Hernández Muñoz, llamado: “Recital de guitarra como instrumento solista, de cámara y concertante”⁶.

³ Medina Monroy, Silvia Juliana. Recital de obras del período barroco para violín y grupos de cámara, con fines didácticos. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander, Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Artes y Música, 2002.

⁴ Hernández Valdivieso, Antonio José. Recital de violín: obras del período barroco obligatorias en la formación del instrumentista. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander, Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Artes y Música, 2015.

⁵ Cáceres Rivera, Sonia Carolina. Recital de piezas de música colombiana adaptadas para el violín como instrumento melódico principal. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander, Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Artes y Música, 2017.

⁶ Hernández Muñoz, Víctor Hugo. Recital de guitarra como instrumento solista, de cámara y concertante. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander, Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Artes y Música, 2014.

Los datos arrojan un gran número de recitales y propuestas pedagógicas en los últimos años de la carrera, evidenciando el interés que han manifestado los estudiantes por realizar este tipo de proyectos. Estas ideas aportan positivamente no solo a la comunidad musical de la ciudad, sino para todos en general, convirtiéndose en espacios importantes de divulgación cultural y académico.

6. MARCO CONCEPTUAL

6.1. Generalidades del violín

El violín es un instrumento de cuerda frotada perteneciente a la rama de los laudes según la clasificación organológica Curt Sachs, del cual comprenden cuatro tipos de instrumentos de la familia de los violines, los cuales son el violín propiamente dicho, la viola, el violonchelo y el contrabajo. Su origen ha sido muy difícil de descubrir, y ha sido una ardua tarea de los musicólogos y estudiosos del tema poder descifrar sus antepasados, pero se ha llegado a una conclusión que es la más aceptada a nivel global, la cual es, que la familia de los violines proviene de la unión de un instrumento antiguo llamado el fidel que data del siglo VIII-IX D.C. proveniente de Eslovaquia, junto con el rebek (instrumento muy popular de la edad media) y la lira griega⁷.

Se puede encontrar a través de las pinturas de la época que el fidel lo interpretaban los minnesingers de la edad media y que además era un instrumento muy popular en todas las esferas sociales de la época⁸. El rebek por su parte, era un instrumento mal afamado que solo se escuchaba en las tabernas y los bailes

⁷ Carreras, Óscar. Apuntes sobre el arte violinístico. La Habana: Letras Cubanas, 1985, p. 12.

⁸ *Ibíd.*, p. 9.

de las “clases desposeídas”, además era una variación del rebab árabe⁹ (instrumento trapezoidal y con el reverso plano que contenía una o dos cuerdas, utilizado por los recitadores para no perder el tono; fue insertado por los moros en España en el siglo VII)¹⁰. Por último, la lira griega era un instrumento construido a partir del caparazón de una tortuga, y en su forma tenía dos brazos y una pieza transversal que hacía la función de tiradera¹¹.



Mujer tocando el Rebec

El violín tal como lo conocemos hoy en día apareció en el siglo XVI. En un principio era un instrumento netamente popular ejecutado por músicos ambulantes

⁹ *Ibíd.*, p. 12.

¹⁰ *Ibíd.*, p. 8.

¹¹ *Ibíd.*, p. 8.

en bailes, bodas o entierros¹²; esto se debía a que en la época existía otra familia de instrumentos que eran más apetecidos por la música erudita de la época, la cual era la familia de las violas, que comprendían: Viola da braccio, viola d'amore, quintón o dessus de viola, viola bastarda, viola da gamba, bajo de viola, viola bordón o barítono, viola pomposa y la lira viola o acorde da gamba. Esta familia es el resultado de la unión del fidel anteriormente mencionado y el laúd (Instrumento de cuerdas punteadas cuyo dorso es redondeado y su forma parecida a una pera partida en la mitad en sentido longitudinal, no tiene puente, por lo que la vibración de la cuerda se extiende sin interrumpirse y su diapason lleva trastes)¹³. Un error muy común es pensar o decir que la familia de las violas era el antepasado de la familia del violín.

La razón por la cual la familia de las violas fue preferida por los compositores de la época por encima de la familia de los violines; se debía a su sonoridad suave y agradable que era suficiente para los muy tranquilos eventos religiosos de la época. Sin embargo, con el paso del tiempo la música se fue llevando más a las salas de concierto y no solo en eventos religiosos, por lo cual se creó la necesidad de encontrar instrumentos con una sonoridad más potente¹⁴.

El primer compositor que incluyó a la familia de los violines en una orquesta fue Claudio Monteverdi, en su famosísima ópera llamada "Orfeo", estrenada en el siglo XVI, en donde utilizó para su ejecución cuatro violines y tres cellos junto con diez violas (de la familia de las violas)¹⁵. A partir de ese momento el violín comienza a ser usado como solista y nacen las primeras escuelas de violines, junto con el interés de muchos compositores de escribir música para este, debido a sus múltiples posibilidades técnicas y tímbricas.

¹² *Ibíd.*, p. 13.

¹³ *Ibíd.*, pp. 9, 10.

¹⁴ *Ibíd.*, p. 10.

¹⁵ *Ibíd.*, p. 26.

6.1.1. Los primeros fabricantes de violín. Se ha comprobado que la paternidad del violín le pertenece a Andrea Amati, lutier oriundo de la ciudad de Cremona (Italia) que vivió entre 1535 a 1611, sin embargo, se ha encontrado que su padre, Gottardo Amati (?- 1553) también era fabricante de violines¹⁶. La razón por la cual se le da la paternidad a Andrea Amati es debido a que en 1572 el rey Carlos IX de Francia envió a uno de sus músicos a Italia para adquirir un violín cremonés, lo que demuestra que los violines cremoneses gozaban ya de gran fama. Parece evidente que el violín era casi desconocido en la primera mitad del siglo XVI, debido a que no se encuentra ningún hecho importante o algún escrito de la época, que hable de los violines durante la primera mitad de este siglo¹⁷.

6.1.2. Orígenes del arco y su evolución. Ha sido un arduo trabajo por parte de los expertos en el tema encontrar el origen del arco, pero se ha llegado a la conclusión que tiene sus orígenes en la India, en donde había un instrumento llamado el ravanastrón, el cual es el más antiguo que se conoce de los instrumentos de arco, sin embargo, existe otra hipótesis en donde el arco llegó a España con el rebab árabe, pero los bretones ya lo conocían, puesto que usaban un arco para interpretar el cruth antes de que llegara el rebab a España. Sea cual sea la hipótesis, lo que se tiene claro es que el arco se inventó debido a la necesidad del hombre de obtener un instrumento que pudiera imitar su propia voz, por lo que era necesario un mecanismo que pudiera prolongar el sonido y ejecutar una melodía¹⁸.

El nombre del arco proviene de su similitud con el arma del hombre utilizada en la época, la tensión de las cerdas se obtenía oprimiéndolas con el pulgar contra la varilla e interponiendo los dedos en ésta y las cerdas, haciendo correr el talón en ambas direcciones por medio de un primitivo aparejo de alambre.

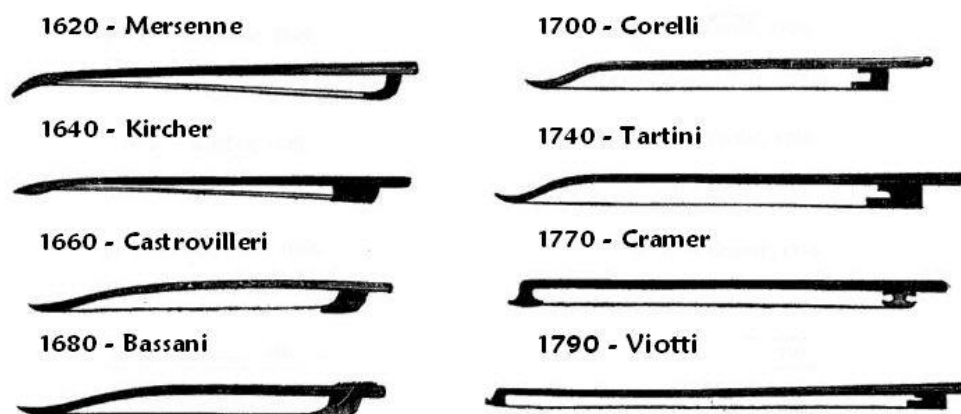
¹⁶ *Ibíd.*, p. 16.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 14.

¹⁸ *Ibíd.*, p. 15.

Giuseppe Tartitni (1692-1770) perfeccionó la construcción del arco, enderezando la varilla y adoptando la forma octagonal del talón. Unterstein (famoso musicólogo alemán), afirma que el tornillo fue introducido en el siglo XVIII por François Tourte (1747-1835), quien lo desarrolló hasta su estado actual siguiendo las indicaciones del propio Giovanni Battista Viotti (1755-1824), quien era un famoso compositor, violinista y maestro de París. Tourte después de muchas experimentaciones optó por el pernambuco del Brasil, por sus condiciones de flexibilidad y resistencia a la vez¹⁹.

Arcos de violinistas importantes por Woldemar



Evolución del arco hasta el modelo de Viotti, quien fue el que llegó al arco definitivo que se usa en la actualidad²⁰.

Los más famosos fabricantes de arcos fueron Lafleur, Luport, Peccate, Viera, Tubbs, Vaillaume, Vigneron, Sartory, Lamy, Hill, Hamming, Lecchy, entre otros²¹.

6.1.3. La importancia de Antonio Stradivari o Stradivarius en el arte de la construcción de instrumentos de arco. La fama que gozaban los violines

¹⁹ *Ibíd.*, pp. 15, 16.

²⁰ Paloma Valeva. Historia del arco para violín. [Disponible en: <https://palomavaleva.com/es/historia-del-arco-para-violin/>].

²¹ Carreras. Op. Cit., p. 16.

cremoneses llegó a su punto más alto de auge, tanto que hasta la actualidad aún se mantiene así, gracias al famosísimo luter Antonio Stradivari o Stradivarius. Si bien durante la segunda mitad del siglo XVI hasta principios del siglo XVIII, en la ciudad de Cremona, existían generaciones de familias muy importantes en la construcción de violines, tales como la familia Amatti, Guarneri o Guarnerius, y Stradivari o Stradivarius; fue Antonio Stradivari el más importante representante de estos magníficos lutieres.

Aprendió del propio Nicola Amati (1596-1684), quien aceptó a Stradivari cuando apenas tenía doce años, debido a su gran aptitud y su talento para este oficio, algo usual entre los grandes maestros de la época. En este taller A. Stradivari se quedó hasta 1684, y luego, después de la muerte de su maestro, tomó su lugar de trabajo en la Piazza San Domenico de la misma ciudad²².

Nació en Cremona, ciudad de los grandes genios fabricantes de violín, en 1644 y murió en 1737 en la misma ciudad – la razón por la cual se sabe la fecha de su nacimiento es debido a que se encontró un violín en Milán con la firma Stradivari y en la etiqueta especificaba lo siguiente: “Antonio Stradivari-93años-1737”-. Estando en el taller de N. Amati²³. Antonio Stradivari comenzó a incorporar variaciones en la técnica de la fabricación de los instrumentos, con el objetivo de lograr uno de calidad sonora excepcional, para esto modificó las proporciones, hizo experimentos con diferentes clases de maderas, inventó nuevos barnices y rediseñó las fisuras²⁴.

Mucho se ha especulado acerca de los violines de A. Stradivari, se han hecho múltiples investigaciones y experimentos aún con toda la tecnología que hay en nuestra época, y todo ha sido en vano; se estudiaron las proporciones, las cualidades de las maderas, las leyes armónicas y físicas, y se copió todo con

²² *Ibíd.*, p. 22.

²³ *Ibíd.*, p. 22.

²⁴ *Ibíd.*, p. 22.

exactitud matemática, y no se llegó más que a construir un violín de mediana calidad. Hay quienes opinan que la calidad de un violín se debe en gran medida por la cantidad de años de este, pero esto no siempre es así, puesto que los violines de Pressenda, de la primera mitad del siglo XIX, son muy superiores a varios de los instrumentos antiguos.

El secreto de Stradivari se ha convertido en toda una leyenda, muchos le atribuyen este secreto a la selección de maderas y a los barnices que usaba, sin embargo, se ha tratado de descubrir usando las mismas maderas de Dalmacia o de Croacia, el abeto y el sauce, incluso se logró hacer la fórmula del barniz compuesto con ámbar blanco, copel blanco y sandracca, diluidos a fuego fuerte hasta lograr el punto con adición de colorante vegetal, pero todo ha sido inútil; solo unas manos prodigiosas y talentosas como las de A. Stradivari pueden llegar a crear un violín de tan excelente calidad²⁵



Antonio Stradivari o Stradivarius²⁶

²⁵ *Ibíd.*, pp. 22, 23.

²⁶ Retrato de Antonio Stradivari. [Disponible en: <http://www.stradivarius.org/antonio-stradivari/>].

Se estima que Stradivari llegó a construir unos mil instrumentos, sin embargo, hasta nuestra época se han conservado sólo 540 violines, 12 violas, 50 cellos, 5 contrabajos, una guitarra, una viola da gamba, un bajo de viola y tres mandolinas. Su trabajo se divide en cuatro períodos: Período Amatti o juventud (1665-1685), período de experimentación (1686-1694), período de oro (1695-1725) y período de vejez (1726-1737)²⁷.

6.2. Primeros grandes maestros del violín

Italia no sólo es la cuna de los grandes fabricantes de violín, sino también de los grandes maestros y ejecutantes de este instrumento. En 1645, en la ciudad de Milán, se publica el método más antiguo de violín que se conoce, el cual se llama: *Il scolare per imparare a suonare di violino*, cuyo autor fue Gasparo Zanetti²⁸, en 1677 aparece *ARIETTI, CORRENTI, GIGUE...* de Giovanni María Bononcini para violín solo y dos violines de acompañamiento, en los cuales ya empieza a darse los primeros indicios del concierto con la oposición del solista y el ripieno²⁹.

Las ciudades italianas que ven florecer a grandes instrumentistas y maestros del violín son Venecia y Bologna, quienes son alentados en una parte por la iglesia y en otra parte por la creación de numerosas academias de violín³⁰. Venecia era una ciudad muy comercial en la época, en la cual ya existían numerosos teatros y estaban muy desarrolladas las tradiciones de las fiestas populares, los violinistas venecianos gozaron de gran fama, no solo en esta ciudad sino por toda Europa debido a su desarrollada técnica de interpretación, los rápidos cambios de posición y la utilización de notas tan altas como las que hay en la sexta o séptima

²⁷ Carreras. Op. Cit., p. 23.

²⁸ *Ibíd.*, p. 28.

²⁹ *Ibíd.*, p. 28.

³⁰ *Ibíd.*, pp. 28, 29.

posición de este instrumento propiamente dicho. Los más grandes representantes de la escuela veneciana fueron Biagio Marini (1597- 1665) y Carlo Farina (¿-?)³¹.

Sin embargo, la mayor evolución del arte violinístico se vivió en la ciudad de Bologna; los bolonienses concedían el mayor atributo del violín a su posibilidad melódica, y hacían todo lo posible por asemejarlo a la voz humana, tanto así que acortaron el uso del diapasón solo hasta la tercera posición, usando el mi 3 como la nota más aguda, ya que consideraban que una nota más aguda era como hacer un chillido, y esto no asemejaba para ellos al arte del bel canto.

Los más grandes representantes de la escuela Boloniesa son Giovanni Battista Vitali (1644-1692), Giovanni Bassani (1657-1716), Giuseppe Torelli (1660-1708), y el más importante de todos ellos, Arcangelo Corelli (1653-1713)³².

Otros grandes representantes de la muy importante escuela italiana de violín son Francesco Geminiani (1680-1762), Antonio Vivaldi (1678-1741) y Giuseppe Tartini (1692-1770)³³.

6.3. Otros grandes maestros de la época

No sólo en Italia se ve un auge bastante importante del violín en el siglo XVII, existieron otras escuelas y numerosos grandes maestros, compositores e intérpretes del violín a lo largo y ancho de toda Europa, muy importantes en el arte violinístico, de los cuales solo se mencionan a continuación unos pocos por orden cronológico ubicados en sus regiones.

³¹ *Ibíd.*, p. 29.

³² *Ibíd.*, pp. 30, 31.

³³ *Ibíd.*, pp. 36-45.

- ✓ En Alemania, cerca de la misma época de los maestros italianos, existieron dos grandes representantes que no pueden dejar de ser tenidos en cuenta debido a la gran importancia pedagógica e interpretativa de sus obras para el desarrollo del arte violinístico, los cuales son Georg Friedrich Händel (1685-1759) quien vivió gran parte de su vida en Inglaterra hasta su muerte donde desarrolló la música de esta región, y el mismísimo Johann Sebastian Bach (1685-1750)³⁴.
- ✓ En Austria tenemos a los prominentes y muy afamados maestros Franz Joseph Haydn (1732-1809) y el propio Johannes Chrysostomus Wolfgangus Teophilus Mozart, o más conocido como Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)³⁵.
- ✓ En Francia estaban los maestros del siglo XVII y XVIII tales como Jean Baptiste Lully (1632-1687), Jean Marie Leclair (1697-1764), Pierre Gaviniés (1728-1800) y Giovanni Battista Viotti (1755-1824) quien era italiano de nacimiento, pero tuvo un importante papel en el arte de la música francesa, incluso fue maestro del conservatorio de París³⁶.

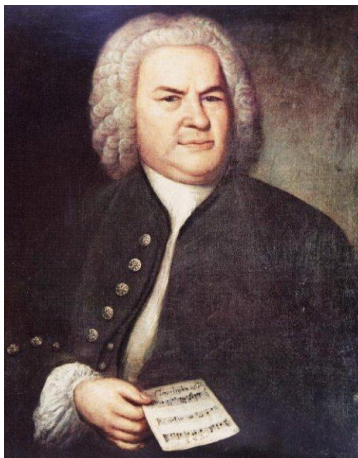
Cabe resaltar nuevamente que éstos son algunos de los más grandes maestros quienes desarrollaron la técnica del violín hasta nuestra época; escribieron numerosa literatura violinística muy importante en el desarrollo de la técnica y la interpretación de este instrumento y fueron los primeros en sentar las bases en la ejecución del violín, por fuera de esta muy pequeñísima lista quedan fuera apellidos muy prominentes como los de Scarlatti, David, Somis, Locatelli, Gluck, Abbe, Pugnani, Rode, Baillot, Kreutzer, Sphor, Paganini, Joachim, Wieniawsky, Kreysler, Sarasate, Ernst, Fiorillo, Vieuxtemps, Lipinsky, Pushilov, entre otros, sin olvidar el importantísimo Ludwig Van Beethoven.

³⁴ *Ibíd.*, pp. 46-51.

³⁵ *Ibíd.*, pp. 52-58.

³⁶ *Ibíd.*, pp. 58-65.

6.3.1. *Johann Sebastian Bach*



Bach en prisión³⁷

Nació en el seno de una exitosa familia de músicos el 21 de marzo de 1685 en Eisenach, aquí vive sus primeros diez años de vida, lugar muy privilegiado. Sin embargo, J.S. Bach corre con la mala suerte de quedar huérfano entre 1694 y 1695, cuando apenas tenía diez años de edad; en tan solo un lapso de nueve meses pierde tanto a su padre como a su madre, por lo cual se ve obligado a dejar el privilegiado mundo de Eisenach y mudarse a la ciudad de Ohrdruf para vivir con su hermano mayor Johan Christoph Bach. No obstante, se dedica con mucho más ahínco en los estudios musicales con su hermano, quien era discípulo de Johann Pachelbel³⁸.

³⁷ Britannica. Johann Sebastian Bach, biography. [Disponible en: <https://www.britannica.com/biography/Johann-Sebastian-Bach>].

³⁸ Geck, Martin. Johann Sebastian Bach, vida, obra e influencia, 1685-1750. Valencia: Al Tossal, 2000, pp. 8, 9.

A los quince años, Bach es recomendado para ser cantor de la iglesia de San Miguel en Lüneburgo. Allí Bach encuentra muchas posibilidades de estudio, la biblioteca de música de San Miguel es una de las mayores de Alemania. En este lugar Bach encuentra toda la tradición de la música Evangélica de los siglos XVI y XVII³⁹. Pero Bach abandona la escuela de San Miguel dos años más tarde, cuando a los diecisiete años de edad obtiene el certificado de madurez universitaria y luego es nombrado como organista de la Nueva Iglesia de Arnstadt⁴⁰.

J.S. Bach siendo una persona tan activa, se muda para ser organista en la iglesia Divi Blasii de Mühlhausen (Turingia), lugar donde contrae matrimonio con su prima Maria Barbara Bach, medio año mayor que él, y en este lugar concluye el primer período de vida del artista, en donde se le conocen múltiples obras corales evangélicas, que fue su principal trabajo. Pero en ese mismo año, a pesar del éxito que tiene en Mühlhausen, Bach se traslada nuevamente a Weimar para ocupar el puesto de organista en la corte de los duques Wilhelm Ernst y Ernst August⁴¹.

Bach es compensado en este lugar al ser nombrado director de conciertos, ocupando así el tercer cargo de jerarquía, después de estar ocupando uno de los últimos, junto con un considerable aumento de sueldo; pero con la obligación de componer todos los meses una cantata y ensayarla con la orquesta⁴². A pesar de todo Weimar no termina de gustar al exigente Bach, quien presentaría una carta de renuncia, no en una sino en múltiples ocasiones, hecho que lo llevaría a pagar con cárcel un mes por dimitir a un cargo cortesano. Sin embargo, gracias al prestigio que va consiguiendo J. S. Bach en su vida activa, lo lleva a conseguir un trabajo rápidamente en la ciudad de Köthen.

³⁹ *Ibíd.*, pp. 9, 10.

⁴⁰ *Ibíd.*, p. 10.

⁴¹ *Ibíd.*, pp. 10, 11.

⁴² *Ibíd.*, p. 11.

Lo que Bach no logró en Weimar, lo logró en Köthen desde un principio, el cargo de director de orquesta y de música de cámara, es decir, la dirección de toda la música de la corte. Tal era el respeto y la admiración que le tenía el príncipe Leopold von Anhalt- Köthen, que le pagaba su sueldo incluso cuando aún estaba arrestado en Weimar y apadrinó a uno de sus hijos, niño que moriría a temprana edad. El amor por la música que el joven príncipe de Köthen sentía, era tan grande, que a pesar de ser una ciudad mucho más pequeña que Weimar, poseía una orquesta mucho más numerosa, y con grandes instrumentistas, que no solo eran sinfonistas sino virtuosos solistas. Su dimisión, hecha en 1723, fue de la manera más amigable y aún era invitado como director para mostrar sus obras en la orquesta de Köthen, incluso estando ya situado en Leipzig⁴³.

Un hecho importante de su vida en Köthen, es la muerte de su esposa Maria Barbara Bach, ocurrida en julio de 1720. Como era costumbre de la época, Bach encuentra esposa rápidamente, y en el siguiente año se casa con Ana Magdalena Wilcke⁴⁴. Aun estando en Köthen, Bach concluye varias de sus obras instrumentales más importantes⁴⁵. En 1723 Bach cambia nuevamente de posición y toma el cargo de cantor en la iglesia de Santo Tomás de Leipzig, simultáneamente con la dirección de toda la música municipal. Aquí se dio a conocer mucho más de lo que pudo haberse dado a conocer en Köthen, sobre todo por volver a escribir música sacra, cosa que no le era posible en la corte de Köthen⁴⁶.

Componer las cantatas era el principal trabajo que tenía Bach en los últimos 27 años de su vida en Leipzig. La labor que tiene a diario es abrumadora: Examinar a los nuevos músicos, supervisar los instrumentos de propiedad municipal,

⁴³ *Ibíd.*, pp. 11-13.

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 14.

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 15.

⁴⁶ *Ibíd.*, pp. 15, 16.

componer una cantata semanal, dictar clases de música y de latín, etc. Esto lleva a Bach a tener continuas discusiones con las autoridades de Santo Tomás, que al final terminan minando sus fuerzas y el ímpetu que tanto era conocido en él⁴⁷.

En 1729 Bach comienza a dirigir el Collegium musicum en el café Zimmerman. Aquí cambia su estilo de vida, de componer una cantata semanal (a veces hasta tres), y centra sus esfuerzos en ser un artista legitimado por su actividad pública. En esta etapa se interesa más por el clavicémbalo, así como también de formar a sus hijos como concertistas y compositores antes de abandonar el hogar paterno, es así como sus hijos llegan a ser grandes músicos con notable conocimiento.

Después de las operaciones de Cataratas que se le realizan a Bach entre marzo y abril de 1750, se ve obligado a guardar cama hasta su muerte, muere el 28 de Julio de 1750 a los sesenta y cinco años de edad y es enterrado con todos los honores⁴⁸.

6.3.1.1. Partita no. 2 para violín solo (allemande y corriente) – Análisis formal. Piezas de usos elementales que estilizó hasta un nivel artístico muy alto. La partita (o suite en francés) es una serie de movimientos de danzas que están agrupadas de a dos en forma contrastante. Junto a la música vocal, la música de danza es la segunda raíz de la música instrumental⁴⁹. En esta partita J. S. Bach integró

Desde la edad media, los movimientos de partita o suite ya estaban emparentadas en parejas contrastantes y se usaban las terminologías “a la danza” (Dantz), de paso solemne y compás binario, que luego era seguida por la “trasdanza” (Nachdantz) (Hupfauf), que es generalmente saltarina y de compás ternario⁵⁰. En

⁴⁷ *Ibíd.*, pp. 17, 18.

⁴⁸ *Ibíd.*, p. 26.

⁴⁹ Kuhn, Clemens. *Tratado de la forma musical*. Barcelona: S.A. Idea Books, 1992, p. 233.

⁵⁰ *Ibíd.*, pp. 233, 234.

varios casos la trasedanza reelabora el material melódico y armónico de la danza (primera de la pareja), con la que contrasta.

La serie de cuatro danzas más comunes usadas en el siglo XVII son las que precisamente usa J. S. Bach en esta partita, las parejas Allemande- Corriente, seguidas después por las parejas Sarabanda- Giga⁵¹. Para darle una mayor estilización artística a su composición, Bach escribió una impresionante Ciaccona como movimiento final a esta partita que se convertiría en la composición contrapuntística y técnica más elaborada para violín en la historia de la música.

Entrando puntualmente en la primera pareja de danza “Allemande- Corriente”, que son las que nos impera mayormente, hay que resaltar que este tipo de Allemande que usa Bach en esta partita, es de carácter francés (que es más melódica, cantáble y solemne que la Allemande alemana que se usaba comúnmente en la época), tal vez para dar un mayor contraste en tempo a la corriente. Ambas danzas están escritas en re menor (siempre deben estar en la misma tonalidad) y ambas comienzan el tema en la tónica y lo van desarrollando hasta llevar su consecuente, o la segunda parte de la danza a la dominante, con la que se comienza la segunda parte de la danza hasta llevarla de vuelta a la tónica inicial.

Cabe resaltar que la forma de pieza de danza tiene una estructura básica, sencilla, que lleva lo cotidiano de la vida humana a la música⁵² estilizándola hasta llegar a la cumbre del mismo J. S. Bach. Toda forma de danza expone la primera parte en la tónica mayor o menor y su estructura compositiva es llevada hasta la dominante en la segunda parte; (o en algunos casos cuando la pieza es menor, a la relativa mayor), con la que se comienza y se emprende, un camino de vuelta a la tónica inicial. Muchas veces el camino de vuelta suele ser más largo por la inclusión de

⁵¹ *Ibíd.*, p. 235.

⁵² *Ibíd.*, p. 237.

una cadencia a una tónica vecina (preferiblemente relativa de la tónica)⁵³. De esta manera podemos deducir que la forma de danza es estructurada de la siguiente manera:

Mayor || : T D : ||: D rT T :||

Menor || : t D : ||: D Rt (s) t :||

o también

|| : t Rt : ||: Rt D (s) t :||⁵⁴

En el aspecto motivico, la segunda sección empieza como en la primera parte, - práctica muy común en la época-, en ambos casos de danza. Aun así, lo que se produce entonces no es una reexposición, sino, a lo sumo, un mero esquema fragmentario, porque para esta forma musical (partita o suite) es mucho más importante la ordenación armónica como medio de articulación y conclusión para volver a la tónica inicial⁵⁵.



⁵³ *Ibíd.*, p. 178.

⁵⁴ *Ibíd.*, p. 179.

⁵⁵ *Ibíd.*, p. 179.

Violin

Inicio parte A de Corriente

Violin

Inicio tema B de Corriente

Ambas danzas (Allemande y Corriente) son de secciones repetitivas y están estructuradas simétricamente, como cálculo matemático para cumplir la plenitud de la forma de danza. La Allemanda está agrupada sus dos secciones en 16 compases, mientras que la Corriente está agrupada su primera sección en 24 compases y su segunda sección en 30 compases, a razón de una semicadencia agregada justo en el compás 25 de la segunda sección.

Vln.

Compás 25, semicadencia de tonalidad principal

Ambas danzas, tanto Allemande y Corriente, tienen un inicio anacrúsico de semicorchea, que es una característica común en estas danzas.

6.3.1.2. Partita no. 2 para violín solo (allemande y corriente) – Análisis interpretativo. Si bien son muchos los tratados de interpretación que existen en la actualidad acerca de la música barroca, y más especialmente sobre J. S. Bach, considero que la manera de llegar a una interpretación más fidedigna es refiriéndonos a los textos interpretativos y tratados musicales que existían en la época de Bach. Refiriéndonos específicamente a la partita no. 2 en re menor BWV 1004, que fue compuesta entre 1717 y 1720, en esta época los tratados violinísticos que más fama gozaban y los más estudiados por Europa eran los de la escuela italiana, sobre todo de la ciudad de Bolonia, como los mencionados en el capítulo de los primeros grandes maestros de violín referido unas páginas antes.

La fama y el gusto italiano de la época era muy aceptado en toda Europa, especialmente en Alemania, en donde muchos de sus grandes compositores, pedagogos y tratadistas tomaban muchas referencias de la escuela italiana, incluso para su propia identidad musical. Se dice mucho que Alemania no tuvo una escuela representativa, sino que tomaba lo bueno de las demás escuelas, lo estudiaban, lo organizaban y lo representaban como algo propio.

Esto no es algo ajeno para J. S. Bach, ya que se sabe que él transcribió muchos de los conciertos de A. Vivaldi para clavicémbalo, como por ejemplo del *L' Estro Armónico, concierto para cuatro violines en si menor Op. 13 no. 10 R.V. 580* (transcrita para cuatro clavicémbalos, o cuatro pianos en la actualidad). En relación a la partita no. 2 no se sabe con exactitud que intérprete estrenó esta obra, algunos consideran que fue Joseph Spiess, líder de la orquesta de Köthen en ese momento, como el primer ejecutante. Otros afirman que fue J. G. Pisendel o J. B. Volumier, quienes fueran los violinistas más representativos de la corte de Dresde, principal centro musical de Alemania en aquella época, a la que muchas veces fue Bach a tocar el clave.

Sin embargo, existe la versión más fuerte de que J. S. Bach compuso esta partita para violín solo, junto con las otras partitas y sonatas, para su propio estudio, de esto da fe C. P. E. Bach en su *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*” en donde dice que su padre (J. S. Bach) tocaba notablemente el violín con pulcritud y calidad⁵⁶.

Parece ser esta la versión más aceptada, ya que esta obra alguien la rescató de ser usada para papel de limpiar la cocina, mito que afirma la idea de que no fue tocada esta partita en público durante la vida de J. S. Bach. Entrando más en materia en cuanto a la correcta interpretación de las dos primeras danzas (Allemanda y Corriente) que son las que nos impera mayormente, se hace ineludible la necesidad de volver a mencionar la importancia de la escuela italiana en la forma de tocar estas piezas.

Bach fue un gran representante del estilo Barroco y asiduo defensor de este gusto musical, en vida alcanzó a conocer el clasicismo que era el nuevo estilo musical que se venía imponiendo en Europa al cual nunca se adaptó. Sus hijos por el contrario sí estuvieron influenciados por esta nueva corriente, pero Bach siguió siempre la estética musical que le brindó la escuela italiana dominante en gran medida del estilo barroco tanto en Alemania como en Inglaterra, (en Francia y España se veía en menor medida este estilo). Así pues, si se consultan los grandes tratados escritos por la escuela italiana, especialmente la Boloñesa, (ya que fuera esta la escuela que más procuró investigar y publicar tratados y métodos de estudio), encontramos muchas recomendaciones en la forma de interpretar piezas tanto cantábiles como la Allemanda, así como de carácter vivo como la Corriente.

A pesar de ser estas danzas francesas, no cabe duda que J. S. Bach las pensaba interpretar a un estilo italiano, ya que el respetaba mucho esta escuela y era

⁵⁶ Emanuel Bach, Carl Philipp. Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Berlin: Bärenreiter, 1753.

estudioso de los tratados escritos para aquella época como los de Arcangelo Corelli, Gasparo Zannetti y Giovanni Maria Bononcini. En el tratado musical “*L’ art di arco*” de A. Corelli, podemos ver sugerencias tales como las de procurar evitar tocar en posiciones altas, ya que se buscaba a través del violín imitar a las voces, por lo cual se recomendaba tocar hasta tercera posición siendo el mi³ la nota más aguda, pues se consideraba que sobrepasar este registro era un “chillido similar al de un gato” que no representaba el “buen gusto”⁵⁷, que no es otro que el mismo estilo barroco.

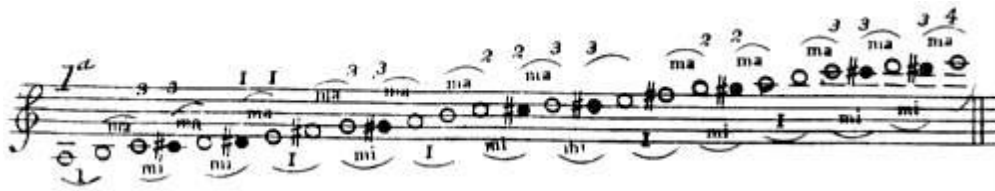
Otra característica de este tratado es la prevalencia de tocar la cuerda mi y la, especialmente en primera posición y un poco la cuerda re, así como casi un abandono total de la cuerda sol⁵⁸. Se podía ver que para A. Corelli el timbre de esta cuerda (sol) no le representaba la cantabilidad y el gusto necesario que buscaba; así pues, solo se usaba esta cuerda en el estricto caso de tener que ser tocada, no existiendo otro recurso.

Lo mismo ocurría con los cambios de posiciones, lo primordial era tratar siempre de tocar en una posición fija, prevaleciendo las cuerdas al aire, ya que estas al ser tocadas sin pulsar, les causaba la resonancia típica del barroco de “*la mesa di boché*”, que consistía en que un sonido hiciera una especie de curvatura dinámica en donde el mayor impacto sonoro esté en el centro de la duración de las notas y en sus extremos el sonido sea tenue, de tal manera que el sonido pareciera que viene y se va; este concepto se mantuvo hasta bien entrado el clasicismo⁵⁹. La utilización del cuarto dedo era algo poco común y se evitaba en extremo en la interpretación barroca como lo podemos ver en la siguiente digitación de escalas que recomienda F. Gemianini.

⁵⁷ Carreras, Óscar. Apuntes sobre el arte violinístico. La Habana: Letras Cubanas, 1985, pp. 31, 32.

⁵⁸ *Ibíd.*, p. 30.

⁵⁹ León Nieves, Pascual. La escuela de violín de Leopold Mozart (Augsburgo, Jakob Lotter, 1756): análisis y estudio crítico. Valencia: Universitat Politècnica de València, Tesis doctoral, 2015, p. 135.



60

Para Gemianini el cuarto dedo debía ser evitado porque es muy débil⁶¹, debido a su blandeza, no puede dotar a la nota de una cantabilidad y gusto afín al buen gusto musical. Sin embargo, para procurar el continuo cambio de posición, si se usaba el cuarto dedo como extensor, para poder permanecer en la misma posición. Es incorrecto afirmar que no se vibraba en el barroco, este recurso ya se conocía, pero no se usaba como hoy en día para dar brillo y color a las notas, sino que era un elemento para destacar una nota importante tanto enmarcada por la línea melódica, así como por el momento armónico que ocurría.

Incluso en muchos de los tratados de adornos de la época, como el de Giuseppe Tartini llamado "*Treatise on the Ornaments of music*" (traducción en inglés por Carl Fischer), se habla del vibrato como un adorno enmarcado en la familia del trino⁶². Lo mismo ocurre también en los tratados violinísticos como el de Francesco Gemianini llamado "*The art of playing of the violin*" (traducción en inglés hecha en Londres por un editor anónimo), en donde dedica una gran parte de su tratado para hablar de los adornos y menciona al vibrato dentro de la familia del trino, describiéndolo tal y cual como se usa hoy en día⁶³.

Sin embargo, el vibrato de mano no era posible hacerse en aquella época, ya que el violín aún no estaba dotado de la barbada (elemento que incorporó L. Sphor finalizando el siglo XVIII), por lo cual el violín era sostenido por el brazo, haciendo que no tuviera la libertad de poder moverse de la manera en la que se necesita

⁶⁰ Gemianini, Francesco. *The art of playing of the violin*. London: Essempio II, 1751.

⁶¹ León. Op. Cit., p. 115.

⁶² Tartini, Guisepp. *Treatise on the ornaments of music*. (trad.) Sol Babitz. Weleslley: Carl Fisher Inc., 1956, 102p.

⁶³ Geminiani, Francesco. *The art of playing of the violin*. Performance Reprints, 1751, 60p.

para hacer vibrato de mano. También el violín era sostenido contra el pecho en una postura bastante baja como lo muestra la siguiente figura, inmovilizando aún más la mano.



64

Este mismo hecho hace muy probable también la idea de que la poca utilización de los cambios de posiciones y las notas altas, es debido a que en esta postura era muy difícil poder hacer movimientos con la mano izquierda, ya que era la que sostenía totalmente al violín⁶⁵.

Otra característica clara del barroco era la prevalencia del tiempo fuerte, en donde siempre se procuraba en lo máximo, a menos que el compositor pida lo contrario, que el tiempo fuerte siempre sea tocado con arco abajo. Para esto los tratados de violín como el de Galeazzi manifestaron una gran cantidad de casuísticas en

⁶⁴ Hals, Frans. Retrato de Daniel van Aken, 1640.

⁶⁵ León Nieves, Pascual. La escuela de violín de Leopold Mozart (Augsburgo, Jakob Lotter, 1756): análisis y estudio crítico. Valencia: Universitat Politècnica de València, Tesis doctoral, 2015, p. 91.

donde brindaba variadas soluciones para siempre mantener el tiempo fuerte con arco hacia abajo⁶⁶.

Son muy pocas las excepciones que habla Galeazzi en donde la arcada hacia abajo en tiempo fuerte sea evitada, sin embargo, para Geminiani, en ejemplos de danzas rápidas de carácter ternario, como lo es la Corriente, para no atentar con la velocidad de la danza, habla de que los arcos se toquen de la forma natural como vengán, así de todas maneras cada dos compases esté la arcada hacia abajo en el tiempo fuerte. Incluso en el caso en donde hay ligaduras prolongas por uno, dos o más compases, presenta su casuística, para así poder dejar en claro todos los ejemplos que se puedan encontrar en la música de la época, tanto sea para los compases binarios como para los compases ternarios⁶⁷.

De esta manera podemos ver que las ediciones posteriores de las partitas y sonatas para violín solo de J. S. Bach, como las que se usan en la escuela de Licenciatura en música, poseen arcadas, ligaduras y digitaciones que no son propias al gusto de la época. A pesar que en el barroco la interpretación variaba mucho de instrumentista a otro, debido a la libertad ornamental e interpretativa que se propaga en los músicos de la época, para J. S. Bach esto no era afín a su gusto. Así lo expresa su hijo C. P. E. Bach en su *Versuch*, en donde habla de que el compositor debería anotar todo tal cual y claramente en las partituras, de modo que el intérprete solo tenga que apegarse a ellas y así representar la fiel idea de lo que busca el compositor⁶⁸; esto sin duda era un pensamiento inculcado por su padre, quien fuera su maestro, lo podemos corroborar en su manual de clave hecho para su otro hijo Wilhelm Friedemann Bach publicado en 1720, mismo año de la “publicación” de esta partita, llamado “*Clavier- Blüchlein vor Wilhelm*

⁶⁶ Galeazzi, Francesco. Elementi teorico-practici di música. Volumen II, 1791, p. 175.

⁶⁷ Geminiani, Francesco. The art of playing of the violin. Performance Reprints, 1751, p. 22.

⁶⁸ Bach, Carl Philipp Emanuel. Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Berlin: George Ludewig Winter, 1753.

Friedemann Bach” en donde incluye una lista de adornos, junto con la correcta notación según su criterio y la explicación de la forma como debía ser tocada⁶⁹.

Esto demuestra que para J. S. Bach, era muy importante que se interpretara siguiendo estrictamente las indicaciones dadas en sus partituras. Entre muchas de las características mencionadas de J. S. Bach durante todo este apartado desde su biografía hasta el análisis de la partita, clave para la correcta interpretación de sus obras, cabe resaltar e inculcar nuevamente el temperamento asiduo, fuerte y viril que lo representaba, en donde no permitía una aseveración o manipulación de sus obras. Otra característica muy importante es el gran conocimiento adquirido en el violín, como lo mencionó su hijo C. P. E. Bach mencionado unos párrafos atrás, lo cual nos hace reflexionar que J. S. Bach conocía muy bien este instrumento para el cual dio claramente todas las especificaciones en relación a la interpretación de sus obras.

Posteriormente se presentaron nuevas ediciones de sus partituras y sonatas para violín claramente influenciadas por el gusto de la época, (romanticismos o nacionalismo), en donde hay cambios sustanciales en las arcadas, digitación, e incluso en dinámicas agregadas que no fueron escritas por el compositor.

Bach no escribió ningún tipo de dinámica, sin embargo, esto no significa que la obra no tuviera cambios de intensidad sonora, sino que el curso del desarrollo armónico (elemento muy importante en las danzas pertenecientes a una partita o suite) determinaba la intensidad de la obra, así pues, en los momentos de mayor tensión (o armonía dominante) se tocan más en forte, y los momentos de reposo (o armonía de tónica) se tocan más en piano. Esto es algo muy representativo de la teoría de los afectos, elemento de estudio muy importante para todos los compositores e intérpretes del barroco, incluso aún del clasicismo.

⁶⁹ Bach, Johann Sebastian. Clavier-Büchlien vor Wilhelm Friedemann Bach. Berlin: Hologram Manuscrit, 1720.

Para poder acceder a la versión original escrita por J. S. Bach existe una editorial llamada “*Ur Text*”, encargada en la investigación y divulgación de las obras musicales con escritos originales antes de las ediciones que se le hicieron después. Así como también en el caso de algunas obras específicas, (como el de esta partita), existen ediciones Facsímil en páginas web mundialmente conocidas como *Imslp*.

La edición Facsímil dificulta la lectura musical, por lo cual se considera importante que se pueda acceder a las ediciones “*Ur Text*” para llegar a la correcta interpretación de las piezas en especial de la época del barroco, como lo son estas danzas pertenecientes a la partita no. 2 de J. S. Bach BWV 1004.

6.3.2. *Johannes Chrysostomus Wolfgangus Teophilus Mozart*



Retrato de Mozart joven⁷⁰.

Nació en Salzburgo, Austria, el 27 de enero de 1756. Los dos primeros nombres no los usó sino en muy contadas ocasiones al principio de su vida; Wolfgangus lo utilizó casi siempre en su forma germánica (Wolfgang), y el último nombre lo

⁷⁰ Disponible en: <http://pac.tamucc.edu/events.html>

tradujo de su forma griega al latín (Amadeus)⁷¹. Su padre, Leopold Mozart, era un notable violinista y compositor de la época. El mismo año de nacimiento de Wolfgang, su padre publicó una obra pedagógica que le dio fama poco menos que universal, y que aún en nuestros días resulta indispensable para conocer el recto modo de interpretar la música de su tiempo. El título de la obra es *Ensayo de una escuela fundamental de violín*⁷².

Según cuenta Leopold, Wolfgang tocaba de memoria en el clave algunas composiciones cuando solo tenía cuatro años, y a comienzos de 1761, compuso ya su primera obra⁷³. El 12 de enero de 1762, (Wolfgang no había cumplido los seis años) le llevó, junto con Nannerl, (su hermana mayor) a Múnich, donde ambos tocaron el clave en presencia del príncipe elector de Baviera. La madre se quedó en Salzburgo. Este viaje duró poco más de un par de semanas y fue solo una preparación del que sería el primer viaje importante de los Mozart. Esta vez Leopold llevó consigo a toda la familia y el objetivo fue Viena⁷⁴.

En Viena actuaron numerosas veces en los palacios y casas de la nobleza y llegaron a tocar dos veces en el palacio de Schönbrunn ante la emperatriz Maria Teresa, quien les regaló unos trajes de gala que luego les sirvieron para los famosos retratos⁷⁵. El 5 de enero de 1763, los Mozart estaban de vuelta en Salzburgo. En febrero dio Wolfgang, ante la corte de esta ciudad, un concierto en el que tocó el violín y el clave⁷⁶.

Después de cinco meses de descanso y trabajo en casa, Leopold emprendió, con toda la familia, un viaje mucho más ambicioso. Sus metas fueron, nada menos,

⁷¹ López Calo, José. Enciclopedia Salvat de los grandes compositores. Tomo I. Capítulo 28. Salvat Editores S.A., 1983, p. 291.

⁷² *Ibíd.*, p.291,

⁷³ *Ibíd.*, p. 292.

⁷⁴ *Ibíd.*, pp. 292, 293.

⁷⁵ *Ibíd.*, p. 293.

⁷⁶ *Ibíd.*, p. 294.

París y Londres. Salieron de Salzburgo el 9 de junio de 1763, y, aunque el destino final eran las dos grandes capitales, Leopold aprovechó el paso por todas las ciudades importantes que les cogían camino para dar conciertos en ellos, aun en las poblaciones más pequeñas Wolfgang solía tocar el órgano de las iglesias⁷⁷.

En París los conciertos se sucedieron con grandísimo éxito, tanto artístico como financiero. Lógicamente, la noticia de los dos niños prodigios llegó muy pronto a la corte, y los Mozart tuvieron que ir a Versalles, donde tocaron varias veces antes Luis XV⁷⁸. Después de dos semanas en la corte volvieron a París, donde permanecieron todavía cuatro meses más, llenos de intensa vida musical y social.

Wolfgang publicó en París dos pares de sonatas para clave, que fueron las primeras obras que imprimió. Este hecho asombroso, único en la historia no sólo de la música sino de todas las manifestaciones del espíritu, un niño de siete años publica ya sus primeras creaciones artísticas⁷⁹.

El 10 de abril de 1764 partieron de París en dirección a Londres, a donde llegaron el 23 del mismo mes⁸⁰. La primera actuación de Wolfgang y Nannerl en el palacio de Buckingham tuvo lugar el 27 de abril y duró de 6 a 9 de la tarde⁸¹. La familia Mozart tuvo la oportunidad de asistir a numerosos conciertos y representaciones de ópera italiana, que entonces pasaban en Londres por un momento particularmente brillante, esta fue, a lo que parece, la primera vez que Wolfgang presenció un espectáculo operístico⁸². Entre los compositores con quienes trabó amistad destaca Johann Christian Bach (1735-1782), el hijo menor de J.S. Bach,

⁷⁷ *Ibíd.*, p. 295.

⁷⁸ *Ibíd.*, p. 298.

⁷⁹ *Ibíd.*, p. 298.

⁸⁰ *Ibíd.*, p. 298.

⁸¹ *Ibíd.*, p. 298.

⁸² *Ibíd.*, p. 300.

más conocido como el “Bach de Londres”, cuya influencia sobre Mozart fue profunda y duradera⁸³.

La visita a Londres fue un éxito sin igual en todos los sentidos: Fama, dinero, y sobre todo formación para el joven Wolfgang, que además se dedicó intensamente a la composición estando en esta ciudad, en donde compuso sus primeras sinfonías (algunas de las cuales se perdieron), sus primeras obras religiosas vocales, e hizo arreglos de composiciones para clave de J. C. Bach⁸⁴.

Finalmente, después de quince meses triunfales en Londres, el 1 de agosto de 1765, la familia Mozart embarcó en Dover, para regresar a casa, pero hicieron numerosos y a veces prolongados altos en el camino⁸⁵. No hay pruebas de que Wolfgang asistiera a la escuela, su maestro, si no fue tal vez el único, fue su padre⁸⁶.

La ópera (la italiana) atraía cada vez más a Wolfgang, quien a pesar de que solo contaba con once años, era ya un compositor completamente seguro de sí mismo; pero la ópera no tenía cabida en Salzburgo, en cuya corte se practicaba esencialmente la música religiosa. Tampoco existía la posibilidad de desarrollar otros géneros en donde Wolfgang pudiese desenvolver su ingenio (sinfonías, música de cámara, etc.). Con este ambiente restringido el artista buscaba visualizar otros horizontes⁸⁷.

Cuando estaban en París, algunos amigos habían aconsejado a Leopold que llevase a su hijo a Italia, pero él prefirió visitar Londres. De todos modos la visita a Italia, patria de la música y sobre todo de la ópera, por la que Wolfgang se sentía

⁸³ *Ibíd.*, p. 300.

⁸⁴ *Ibíd.*, p. 300.

⁸⁵ *Ibíd.*, p. 300.

⁸⁶ López Calo, José. Enciclopedia Salvat de los grandes compositores. Tomo I. Capítulo 30. Salvat Editores S.A., 1983, p. 318.

⁸⁷ *Ibíd.*, p. 320.

atraído, se mostraba a los ojos de Leopold como una necesidad ineludible y urgente, pues había que realizar el viaje mientras fuese lo suficientemente niño como para suscitar admiración. Por eso, padre e hijo se pusieron en camino hacia el sur, el 12 de diciembre de 1769⁸⁸.

Hicieron una escala de cinco días en Bolonia, para visitar al más afamado teórico músico de la época, el franciscano Giovanni Battista Martini (1706-1784)⁸⁹. El 14 de mayo de 1770 llegaron a Nápoles, que era entonces uno de los principales centros de ópera del mundo. En esta época Wolfgang ya aparecía a los ojos de quienes lo trataban, como un compositor capaz de medirse con cualquiera, a pesar de sus 14 años⁹⁰. El 25 de junio, muy de mañana, partieron en dirección a Roma, donde les esperaba una gran sorpresa, el cardenal Pallavicini había conseguido que el papa concediese al jovencísimo compositor el nombramiento de Caballero de la Espuela de Oro⁹¹.

Wolfgang visitaba con regularidad al padre Martini, en estas visitas memorables inyectó el sabio franciscano en el joven Mozart, aquel profundo amor por la polifonía clásica que le acompañaría toda su vida⁹². El 4 de febrero de 1771, padre e hijo se pusieron de camino hacia casa, llegando a Salzburgo el 28 de marzo de 1771. Antes de dejar Italia, ya habían planeado volver a ella, pues Wolfgang había recibido varios encargos importantes, por lo cual padre e hijo se pusieron, una vez más, en camino hacia Italia⁹³. Salieron de Salzburgo el 13 de agosto de 1771 y el 21 ya estaban en Milán. Leopold quiso colocar a su hijo al servicio del archiduque, pero en vista que no hubo nada concreto para el joven músico, el 5 de diciembre padre e hijo dejaron Milán y el 16 estaban ya en casa⁹⁴.

⁸⁸ *Ibíd.*, p. 321.

⁸⁹ *Ibíd.*, p. 322.

⁹⁰ *Ibíd.*, pp. 322-324.

⁹¹ *Ibíd.*, p. 324.

⁹² *Ibíd.*, p. 324.

⁹³ *Ibíd.*, p. 325.

⁹⁴ *Ibíd.*, pp. 325, 326.

El día que llegaron a Salzburgo hubo un suceso que influiría mucho en la vida de Wolfgang, ese mismo día murió el príncipe-arzobispo Sigismund, que había permitido a Leopold largas ausencias de su cargo, manteniéndole muchas veces la paga, y le había dado una fuerte suma de dinero para el primer viaje a Italia. El 14 de marzo de 1772 en reemplazo del príncipe-arzobispo Sigismund fue nombrado el conde Hieronymus Colloredo (1732-1812)⁹⁵.

Wolfgang tenía el encargo de una ópera en Milán, por lo cual regresó a Italia junto con su padre. Leopold aprovechó la situación para buscarle una posición laboral digna a su hijo y como la propuesta al archiduque fue definitivamente cerrada, buscó otras opciones como la del gran duque de Toscana, pero su respuesta fue muy vaga y poco comprometedor. A finales de febrero de 1773, Leopold se convenció que en Italia no podía encontrar un puesto para Wolfgang, por ello, padre e hijo regresaron de nuevo a Salzburgo los primeros días de marzo y el 13 ya estaban de nuevo en Salzburgo. El joven Mozart jamás volvería a Italia, país que, como el mismo lo confesaba: “le había recibido con honores como a ningún otro músico”⁹⁶. Realmente al cruzar la frontera con Salzburgo, no sólo era la nación de los grandes triunfos juveniles que dejaba, sino algo mucho más importante, los años de niño prodigio. Wolfgang recién cumplido los 17 años, iba a enfrentarse con la lucha de la vida, una lucha para la cual quizás el, no estaba preparado⁹⁷.

Leopold tenía pensado llevar a su hijo a Viena, pero había que ser precavido, pues el arzobispo Colloredo no era muy dado a licencias. La oportunidad se presentó muy pronto, por motivo de un viaje del arzobispo Colloredo a Viena, en julio de

⁹⁵ *Ibíd.*, p. 326.

⁹⁶ *Ibíd.*, pp. 327, 328.

⁹⁷ López Calo, José. Enciclopedia Salvat de los grandes compositores. Tomo I. Capítulo 32. Salvat Editores S.A., 1983, p. 328.

1773, padre e hijo pudieron ir a esta ciudad⁹⁸. A pesar de los grandes éxitos que había tenido Wolfgang en el pasado, no se halló ninguna oportunidad para el joven Mozart, por lo cual Leopold le escribe adolorido a su esposa: “Wolfgang no tiene nada que hacer aquí, anda dando vueltas por la habitación, como un perro cazando pulgas”⁹⁹.

Si desde un punto de vista práctico, la visita a Viena había sido infructuosa, desde el artístico tuvo unos resultados transcendentales para su futuro de compositor; entrando en contacto con los nuevos métodos compositivos de Haydn que crearon en él un nuevo estilo musical¹⁰⁰.

Wolfgang, cumplidos ya los 21 años, habiendo hecho ya más de 300 composiciones, muchas de las cuales habían tenido un éxito grandioso, sentía la necesidad de buscarse un mejor futuro, por lo cual escribió una carta de renuncia al arzobispo fechada el 1 de agosto de 1777 que fue respondida exactamente un mes después, en donde se aceptaba la petición dejándolo libre de los servicios¹⁰¹.

El 23 de septiembre de 1777, partió Wolfgang con su madre y al día siguiente llegaron a Múnich; el joven Mozart intentó ser aceptado como músico de la corte, pero las respuestas siempre fueron dilatorias cuando no negativas¹⁰². El 11 de octubre salió hacia Augsburgo donde permaneció allí hasta el 26, dio varios conciertos, le dieron algo de dinero y en este mismo lugar conoció al gran constructor de pianos Johan Andreas Stein (1728- 1792), cuya fábrica visitó y cuyos instrumentos alabó sin reservas¹⁰³. Esta fábrica sigue existiendo hoy en día con el nombre de *Steinway and sons*.

⁹⁸ *Ibíd.*, p. 337.

⁹⁹ *Ibíd.*, p. 337.

¹⁰⁰ *Ibíd.*, p. 337.

¹⁰¹ *Ibíd.*, pp. 340-342.

¹⁰² *Ibíd.*, p. 342.

¹⁰³ *Ibíd.*, p. 342.

A pesar de las muchas amistades que entabló Wolfgang en este lugar, y de sus muchos intentos de obtener un cargo de músico de la corte, se encontró siempre con respuestas negativas y que no había un lugar para él¹⁰⁴. Vivió pobremente, comía en casa de sus amigos, y llegó al punto de tener que pedirle dinero a su padre¹⁰⁵.

En enero-febrero de 1778, Wolfgang se enamoró de una jovencita de 16 años, Aloysia, hija de “un cierto señor Weber”¹⁰⁶ (Fridolin von Weber, 1733-1779, organista de la catedral y tío de Carl María von Weber). Aloysia cantaba muy bien y quería llegar a ser prima donna. Los planes de Wolfgang eran bastante fantasiosos, concibió desistir de sus planes de viajar a París para dedicarse a la formación y promoción de la joven cantante; la llevaría a Italia, en donde el también haría una gran carrera y en consecuencia, le harían varios encargos de óperas. Cuando su padre leyó esto, se preocupó en extremo, le prohibió terminantemente sus planes, y le ordenó cuanto antes que se dispusiera a viajar a París en compañía de su madre. El 14 de marzo, madre e hijo salieron de aquella ciudad alemana y llegaron el 23 del mismo mes a París¹⁰⁷.

Wolfgang no era del todo feliz en París, en las cartas a su padre se transparenta un desprecio profundo hacia la música francesa y sobre todo al gusto francés, junto con una constante añoranza a Italia, a tal punto, que le escribía al padre Martini para que se lo llevase a Italia, llegando a rechazar el puesto de organista de Versalles, que le fue ofrecido¹⁰⁸.

A comienzos del verano de 1778 ocurrió una verdadera tragedia, el 3 de julio, después de una breve enfermedad, murió su madre, Wolfgang no se comportó muy bien con ella en sus días de estancia en París, cuando Leopold supo esto, le

¹⁰⁴ *Ibíd.*, p. 342.

¹⁰⁵ *Ibíd.*, pp. 342, 343.

¹⁰⁶ *Ibíd.*, p. 343.

¹⁰⁷ *Ibíd.*, p. 343.

¹⁰⁸ *Ibíd.*, p. 344.

reconvino muy severamente¹⁰⁹. Al quedarse solo, Wolfgang se fue a vivir con el barón Melchior Von Grimm, el cual le escribió a Leopold su punto de vista acerca de este: “le iría mejor si tuviera la mitad de talento y el doble de sagacidad y astucia”¹¹⁰. Leopold quiso resolver el futuro de su hijo intentando reincorporarlo como “*Konzertmeister*” de Salzburgo, pero con sueldo entero, incluso con posibilidad de aumento, y además le consiguió el cargo de organista y compositor de la corte. Wolfgang salió el 26 de octubre de 1778 de París y el 6 de noviembre llegó a Mannheim, en donde permaneció un mes dando varios conciertos. Después de las múltiples presiones de su padre, que temía con fundamento que con tales retrasos perdiera su puesto en Salzburgo, se puso en camino; el 25 de diciembre llegó a Múnich, donde se alojó en casa de los Weber, que se habían trasladado allí siguiendo al príncipe¹¹¹.

En Múnich se encontró con una sorpresa que fue un duro golpe para él: Aloysia, ahora “*prima donna*” triunfante en la ópera de la corte, con un contrato anual de 600 gulden, lo recibió fríamente. A pesar de esto, tuvo la gran oportunidad de presentar su ciclo de sonatas publicadas en su última estadía en París, a la princesa electora Elisabeth Auguste, con la esperanza de obtener un puesto en la corte, pero se desvaneció una vez más. Wolfgang no tuvo más remedio que volver a Salzburgo, en donde llegó el 15 de enero de 1779¹¹².

En mayo de 1781, Wolfgang ya no era el soñador de los años anteriores, la madurez de sus 25 años ya se hacían sentir, se trasladó a vivir con los Weber nuevamente que se habían ido a Viena tras un fabuloso contrato en 1779 de la ópera de Viena que le ofrecieron a Aloysia, la cual ya se había casado en 1780¹¹³.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 344.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 345.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 345.

¹¹² *Ibid.*, p. 345.

¹¹³ López Calo, José. Enciclopedia Salvat de los grandes compositores. Tomo I. Capítulo 34. Salvat Editores S.A., 1983, pp. 357, 358.

Pero Aloysia tenía una hermana, Konstanze, un año más joven que ella. El 15 de diciembre de 1781 Wolfgang le anuncia a su padre sobre su intención de casarse con Konstanze, la respuesta de Leopold no se conserva, puesto que Konstanze la destruyó después de la muerte de Wolfgang, junto con todas las cartas que le escribió durante estos meses. Con todo, Wolfgang siguió su camino, gustárale a su padre o no. El 31 de julio de 1782 le pidió formalmente el permiso para casarse con ella y el 4 de agosto se casaron en la catedral de San Esteban de Viena. El 21 de septiembre de 1784 nació el segundo hijo de Wolfgang, Karl Thomas (ya que el primero solo vivió un mes), que tuvo vida hasta el 31 de octubre de 1858, su tercer y cuarto hijo también vivirían muy poco¹¹⁴.

El 5 de diciembre de 1784 Wolfgang se incorporó en la logia masónica “*Beneficencia*” de Viena. Mucho se ha discutido sobre el alcance de este hecho, sobre la real importancia que esto tuvo en la vida de Wolfgang, y sobre si la logia masónica era tan antirreligiosa como en nuestra época. Wolfgang fue un masón convencido, asistió asiduamente a las reuniones de la logia, escribió bastantes composiciones para ellas, y más aún, cuando su padre pasó con él en Viena una temporada en la primavera de 1785, lo convenció para que ingresara en ella¹¹⁵.

La vida conyugal de Wolfgang fue relativamente feliz, durante toda su vida estuvo muy enamorado de su mujer, en cambio, sufrieron continuas estrecheces económicas. No parece que pasaran hambre, o que les faltaran los medios necesarios de vida. La historia acusa a Konstanze de ser la causa de todas las angustias que pasaron, por gastar grandes cantidades en lujos personales¹¹⁶.

¹¹⁴ *Ibíd.*, pp. 358, 359.

¹¹⁵ *Ibíd.*, pp. 358, 360.

¹¹⁶ *Ibíd.*, p. 360.

El 4 de abril de 1787 recibió la mala noticia de que su padre estaba enfermo de cierta gravedad, inmediatamente le escribió pero no recibió respuesta alguna. Leopold murió sin ninguno de sus dos hijos a su lado el 28 de mayo de 1787¹¹⁷.

El 15 de octubre de 1787, Christoph Willibald Gluck, el glorioso “compositor de corte” de Viena, murió, y el 7 de diciembre Wolfgang fue nombrado en su lugar, aunque con un salario de 800 gulden anuales, frente a los 2000 que ganaba Gluck. Finalmente, el sueño de toda la vida de Wolfgang se cumplió¹¹⁸.

Aunque no se sabe cómo ni porque, la situación de Wolfgang se hizo apremiante, económicamente hablando, aunque los ingresos eran medianamente aceptables, cada vez se mudaban a lugares más pequeños y más alejados del centro de Viena, y cada vez se endeudaba mucho más. Con la subida al trono de Leopoldo II, Wolfgang esperaba una mejora en su sueldo de compositor de corte, cosa que no sucedió¹¹⁹.

El 26 de julio de 1790 nace el menor de sus hijos, Franz Xaver Wolfgang, que vivió hasta 1844 y fue un ilustre músico, el único que heredaría el maravilloso don de su padre, pero no en la misma medida¹²⁰. La situación misteriosa por la cual nació la composición del “*Réquiem*” en re menor dio lugar a leyendas, pero se ha podido comprobar que fue lo que paso realmente. El conde Franz von Walsegg-Stuppach (1763-1827) era muy aficionado a la música, el 14 de febrero de 1791 murió la joven esposa del conde, en honor a ella el conde quiso hacer una misa de réquiem excepcional, que se estrenaría en su palacio.

El conde prefirió llevar todo en secreto y para ello contrató al abogado Johann Nepomuk Sortschan para que se tratase con Wolfgang sobre el asunto. La visita

¹¹⁷ *Ibíd.*, p. 361.

¹¹⁸ *Ibíd.*, p. 362.

¹¹⁹ *Ibíd.*, p. 362.

¹²⁰ *Ibíd.*, p. 362.

de este señor, según Konstanze, tuvo lugar en julio de 1791, y le rogó a Wolfgang que lo tuviera en secreto y que le pagarían muy bien, pero no hubo explicación acerca de cuál sería la finalidad de la obra, ni tampoco quien costeaba la misma. Wolfgang inició la composición y la última parte la realizó postrado en su cama, pues su salud iba empeorando progresivamente hasta que a finales de noviembre decayó con rapidez y ya no pudo levantarse.

Según el testimonio de Sophie, (hermana menor de Konstanze) Wolfgang era plenamente consciente del momento final al que se acercaba y que esta obra musical terminaría siendo para su propia muerte. El 4 de diciembre tuvo una mejoría en su salud y aprovechó el tiempo para revisar y cantar varias partes de su réquiem junto con sus amigos, llegando hasta la lacrimosa, que era lo que llegó a componer, pero después de esto, a la una de la madrugada del 5 de diciembre, moría plácidamente. El diagnóstico médico estableció que murió de “fiebre reumática aguda”, aunque se tuvo el mito hasta hace muy poco, que había sido envenado por Salieri, músico de Viena que siempre lo envidió desde que lo conoció¹²¹.

Wolfgang fue enterrado el 6 de diciembre en el cementerio de San Marcos, a unos 5 kilómetros de Viena¹²⁴. También en torno a su entierro hay múltiples leyendas que son totalmente falsas, Wolfgang no fue enterrado solo y en compañía de un perro, a su funeral asistieron muchos de sus amigos y músicos, incluso Salieri, pero no Konstanze, que, según la costumbre de la época, la esposa no asistía al funeral de su difunto marido.

Tampoco hubo una tempestad de viento, la tarde del 6 de diciembre de 1791 en Viena fue apacible y soleada. También es falso que lo enterraron en una fosa común; lo que sucedió es que ni Wolfgang ni su esposa, se habían procurado tener una sepultura de su propiedad y el sepulturero olvidó anotar el lugar exacto

¹²¹ *Ibid.*, pp. 363, 364.

donde fue enterrado; nadie tampoco procuró averiguarlo en aquel momento, cuando se quiso investigar más tarde ya no era posible. Parece que Konstanze tuvo gran parte de culpa en esta triste negligencia.

La gloria póstuma de Wolfgang, que fue muy grande, la vivieron la misma Konstanze y su hijo Franz Xaver Wolfgang¹²².

6.3.2.1. Concierto no. 1 para violín y orquesta en si bemol mayor – Análisis formal. La forma concierto (o concerto en italiano) es muy similar a la forma aria da capo. Ambas tienen en común la alternancia *ritornello-solo* y el soporte de una determinada ordenación armónica. Su nacimiento está claramente enmarcado en Italia en donde fue estructurada su forma general en tres movimientos (rápido-lento-rápido). Antonio Vivaldi es considerado el padre de esta forma de composición¹²³.

A menos que lo preceda un solo con carácter demostrativo, al comienzo del movimiento aparece un ritornello orquestal (como en el aria da capo). Al ritornello inicial le responde, al final, un ritornello conclusivo, este último apostilla formalmente el movimiento; desde el punto de vista armónico se halla de nuevo en la tónica (marcando así un cierre definitivo), porque en su intercambio con las partes a solo (los episodios), el ritornello había reaparecido anteriormente varias veces en distintas tonalidades (fuese literalmente o con variantes, completo o solo

¹²² *Ibíd.*, p. 364.

¹²³ Kühn, Clemens. *Tratado de la forma musical*. New York: Idea Books S.A., 1992, p. 192.

por fragmentos, con repetición o con inversión en sus partes; sus continuos regresos pueden resultar de una variabilidad plena de fantasía)¹²⁴.

Para los sucesivos intercambios de episodios solistas y ritornelli en tutti no hay prefijados ni número ni tempo. Por lo demás, solo y tutti no se limitan en modo alguno a sucederse tranquilamente el uno al otro, episodio y ritornello van dándose en una precipitada carrera de relevos, propiciando así un jugueteo concertante¹²⁵.

Tampoco están prefijadas las tonalidades de los ritornelli centrales o el orden con que aquellas se suceden. Por lo general, un ritornelli intermedio puede aparecer en todos los grados de la escala (I – VI). Sin embargo, en modo menor se favorece la introducción de la tonalidad relativa mayor, en lugar de la dominante¹²⁶.

Los episodios también tienen la función de llevar hacia las distintas etapas armónicas de los ritornelli, los solos modulantes conducen a tuttis muy bien definidos tonalmente. Se produce además, gran cantidad de otras muchas combinaciones, por ejemplo, el ritornello puede modular volviendo sobre sus pasos, mientras el episodio permanece en la tonalidad a la que se ha llegado. Ritornello y episodio conducen muy a menudo el uno al otro, de tal forma que la armonía se mantiene en pleno flujo durante cierto tiempo¹²⁷.

Por último, la configuración temática es formalmente decisiva. El ritornello expone un complejo temático firmemente trazado (por lo general, un esquema de Fortspinnung). Los episodios, más bien sueltos, enfrentan una idea propia a la del

¹²⁴ *Ibíd.*, p. 193.

¹²⁵ *Ibíd.*, p. 193.

¹²⁶ *Ibíd.*, pp. 193, 194.

¹²⁷ *Ibíd.*, p. 194.

ritornello, o realizan un Fortspinnung de éste, o bien despliegan un virtuosismo a menudo brillante a base de diseños temáticamente libres¹²⁸.

Alternancia de tutti y solo (de recurrencia variable), ordenamiento y mediación armónicas, planteamiento temático de ritornello y episodio; estos son, con su plena libertad organizativa, los factores formales decisivos¹²⁹. En la época del clasicismo, y con el auge de la forma sonata como principal herramienta de composición, la forma concierto empezó a rediseñarse en una estructura más elaborada similar la forma sonata, sobre todo en su primer movimiento. Haydn, pasando por Mozart y principalmente Beethoven y los compositores posteriores reelaboraron la forma concierto, abandonando varias de sus estructuras principales. Por lo cual la forma tradicional de los movimientos rápido – lento-rápido se sintetiza cada una de la siguiente forma:

7. El primer movimiento se estructura en forma sonata, es el movimiento más elaborado, donde está el tema principal y el mayor despliegue compositivo; este movimiento suele ser el más largo y el más complejo desde el punto de vista de la composición.
8. El segundo movimiento suele ser muy cantáble, una danza lenta de carácter muy solemne y tranquila.
9. El tercer movimiento suele ser una danza bastante saltarina, o una pieza en forma de rondó, en donde se despliega el mayor virtuosísimo por parte del intérprete.

Es una característica muy común a partir del clasicismo, incluir en el primer movimiento, justo antes del último episodio o tutti orquestal, una cadencia solista, no solo para destacar al intérprete, sino también como herramienta de conducción

¹²⁸ *Ibíd.*, p. 194.

¹²⁹ *Ibíd.*, p. 194.

para que el último episodio quede justamente en la tónica y enmarque así el final conclusivo de la pieza o movimiento.

En el caso específico del primer concierto para violín y orquesta de W. A. Mozart, aún se conserva la forma concerto que se estableció en el siglo XVII con solo la pequeña variante de la inclusión de una cadenza antes del ritornello final. Esto sería algo que representaría aún a Mozart y Haydn, ya que la evolución estilística de la forma concerto comenzó a ser más claramente evidente a partir de Beethoven.

De esta manera, la estructuración de este concierto está de la siguiente forma:

- Compases 1 a 24: Primer tutti o ritornelli orquestal, enmarcado en la tonalidad principal, presentando los dos temas que se desarrollarán durante todo el concierto divididos en los compases 1 a 11 como antecedente y compases 12 a 24 como consecuente.

- Compases 24 a 66: Primer solo o episodio, utilizando el tema del antecedente del ritornelli, agregando además un despliegue virtuosístico hasta llevarlo a la dominante de la tonalidad justo en el compás 48, a partir de ahí utiliza el tema del consecuente del primer ritornello en la dominante de la tonalidad, de manera fragmentada, utilizando solo la mitad de este, en donde también lo desarrolla a través de variaciones rítmicas libres de una forma brillante y virtuosa de parte del solista.

Oboi

Corni in B

Violino principale

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Basso

Compás 48

- Compases 66 a 74: Segundo ritornelli, utilizando la segunda parte del consecuente del primer ritornelli, a manera de complementación de la parte que usó el solista, en la dominante de la tonalidad.

- Compases 75 a 98: Segundo solo, utilizando un tema libre, pasando por distintas modulaciones a manera de desarrollo, mostrando algunos indicios de la forma sonata, hasta entregarlo al tercer ritornello, en la tonalidad de Eb mayor, que es el cuarto grado de la tonalidad.

- Compases 99 a 107: Tercer ritornelli, utilizando un tema contrastante y más cantábile en la subdominante de la tonalidad, y a través de la técnica del Fortspinnung, entrega este ritornelli al tercer episodio haciendo una cadencia perfecta, para volver a la tonalidad principal, a manera de reexposición, tal como en la forma sonata.

The image shows a musical score for a section titled "Fortspinnung". It consists of seven staves, each with a different instrument label: Ob. (Oboe), Hn. (Horn), Vln. (Violin), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), and Vc. (Violoncello). The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The score shows measures 9, 10, 11, and 12. The Oboe, Violin, and Viola parts have melodic lines with some slurs and accents. The Horn part is mostly silent. The Violin I and II parts have similar melodic lines. The Viola and Violoncello parts have a more rhythmic, accompaniment-like texture. The word "Fortspinnung" is written at the bottom of the score.

- Compases 108 a 132: Tercer episodio, a manera de reexposición, calcando casi completamente el primer solo, aunque de manera fragmentada, puesto solo utiliza la primera parte, del antecedente del primer ritornelli.

- Compases 133 a 139: Cuarto ritornelli, usando la segunda parte del antecedente del primer ritornelli, a manera de complementación, tal como ya lo había hecho con el consecuente entre la última parte del primer solo y el segundo ritornelli; además de agregar una nota pedal en la quinta de la tonalidad, que hace el solista a manera de acompañamiento.

The image shows a musical score for measures 140 to 167. The score is for a symphony, with parts for Oboe (Ob.), Horn (Hn.), Violin (Vln.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The Violin I part is marked 'Pedal' and 'p' (piano). The score is in 6/4 time and B-flat major. The Violin I part features a solo with a 'Pedal' marking and a 'p' dynamic. The other parts provide accompaniment, with the Viola and Violoncello playing a rhythmic pattern of eighth notes.

- Compases 140 a 167: Cuarto solo, desarrollando de manera virtuosa la complementación del primer ritornelli, tal como lo había hecho en la primera intervención; e incluyendo el consecuente del primer ritornello, a manera de una pseudo-reexposición (se diferencia en que no está en la tonalidad principal, sino que se conserva en la dominante de la tonalidad), con un respectivo desarrollo virtuosístico similar a la primera idea solística.

- Compases 167 a 171: Quinto ritornello, utilizando una fragmentación de un tema que desarrolla el solista, para luego, a través de la técnica del Fortspinnung, llegar en un acorde cadencial (K 6/4). Esta idea es entregada al solista desarrollando posteriormente la cadencia final ubicándonos en este punto en la tonalidad principal de la obra (Bb mayor).

Ob. 28

Hn. 28

Vln. 28

Vln. I Fortspinnung

Vln. II

Vla.

Vc.

Cadencia solista

Kadencial 6/4

- Compases 172 a 181: Ritornello final, asegurando la tonalidad principal, tal como lo dictamina la técnica de la forma concierto.

Nota: Podemos ver que Mozart empieza a usar algunos indicios de la forma sonata en este primer movimiento del concierto, encaminando así la reestructuración de la forma concierto, como lo habíamos mencionado anteriormente; sin embargo, es aún muy temprano y no es muy clara su idea de alejamiento de la forma concierto del siglo XVII que aún era muy vigente en la época.

Las cadencias que se usan para este concierto varían mucho, hay algunas escritas por violinistas famosos bastantes posteriores a Mozart, como las famosas cadencias de Joachim, así como algunos solistas realizan sus propias cadencias de manera libre.

6.3.2.2. Concierto no. 1 para violín y orquesta en si bemol mayor – Análisis interpretativo. De igual manera como en el caso de Bach, son múltiples los tratados acerca de la interpretación del clasicismo que existen en la actualidad, y más aún si es sobre W. A. Mozart. Así, la forma más correcta de llegar a una interpretación veraz de la obra, es refiriéndonos a los tratados violinísticos de la época. Sin embargo, en el caso de W. A. Mozart sucede algo especial, Wolfgang fue instruido en gran manera por su propio padre Leopold Mozart, que era un notable violinista y pedagogo del instrumento en la ciudad de Salzburgo, quien a su vez escribió un método de estudio para violín llamado “*Versuch einer gründlicher Violinschule*” en 1756. Este método es una escuela en donde se enseña los rudimentos principales para poder interpretar este instrumento, así como la música de la época (el clasicismo).¹³⁰

No cabe duda que el más grande instructor y maestro en la vida de Wolfgang fue su propio padre, sino el único¹³¹. Igualmente compartió y aprendió mucho de otros grandes compositores tales como C. P. E. Bach cuando estuvo en Londres¹³², así mismo del maestro franciscano Martini de Bolonia¹³³, cuando estuvo en esta ciudad, pero aun así es irrefutable que su más grande influencia y estilo es debido a su padre.

De esta manera podemos saber que su propio padre fue quien le enseñó a tocar violín, (ya que los maestros mencionados anteriormente eran tecladistas y

¹³⁰ López Calo, Op. Cit., p. 291.

¹³¹ *Ibíd.*, p. 318.

¹³² *Ibíd.*, p. 300.

¹³³ *Ibíd.*, p. 322.

compositores) y lo hizo de la forma más asidua y voraz como lo enseña en su *Violinschule*. Leopold criticaba constantemente en este tratado el hecho de que se formaran intérpretes a gran velocidad sin primero cimentar unas bases fuertes técnicas propias en el arte del violín, como por ejemplo el dominio de las escalas, que para su consideración debería durar al menos un año¹³⁴.

Sin embargo, su propio hijo lo sorprendió, la velocidad y la capacidad innata para la música que tenía Wolfgang era impactante, hecho que lo motivó a abandonar su carrera de maestro (que para ese entonces era muy respetado) para dedicarse únicamente a la enseñanza y promoción de la carrera de su hijo. El mismo Leopold da constancia en sus cartas hablando del milagro que nació en Salzburgo y sobre la notable técnica y pulcritud que tenía su hijo para interpretar tanto el clave como el violín¹³⁵.

De esta manera podemos saber que su primer concierto para violín y orquesta en si bemol mayor K. 207 fue interpretado por el propio Mozart en 1775 a la edad de diecinueve años, en este mismo año publicó e interpretó sus otros cuatro conciertos de violín¹³⁶. Se dice que el quinto concierto lo estrenó en 1776 y que hubo dos conciertos más para este instrumento que se perdieron.

En este año Wolfgang pasaba un tiempo de quietud luego de múltiples viajes durante toda su niñez y adolescencia. Una de las razones por las que se dice que Wolfgang interpretaba sus propios conciertos, además de que estaban dotados de gran dificultad para la época, era el hecho de obtener ganancias en sus representaciones, ya que para este entonces W. A. Mozart comenzaba a vivir un cambio bastante sustancial en el estilo de vida que llevaba; este no es otro sino el

¹³⁴ Mozart, Leopold. Versuch einer gründlichen Violinschule. Augsburg: Johann Jacob Lotter, 1756, p. 66.

¹³⁵ López Calo. Op. Cit., p. 291.

¹³⁶ *Ibíd.* p. 340.

de los inconmensurables e impresionantes éxitos de su niñez y adolescencia, opacados por la llegada de la adultez.

Leopold era otro defensor de que la correcta manera de interpretar una obra era tocando lo que el compositor mismo escribía en sus partituras, era un duro crítico (mucho más de lo que fue J. S. Bach) de desvirtuar la intención del compositor en alterar sus composiciones haciendo cosas tales como adornos que no estaban escritos, e implementar arcadas que no eran las sugeridas¹³⁷.

En su *Violinschule Leopold* también defiende la idea de que los tiempos fuertes (o tiempos buenos como los refería) debían ser tocados con arcadas abajo siempre, para destacar los tiempos buenos sobre los tiempos malos (tiempos fuertes sobre tiempos débiles) a lo cual desarrolló así mismo como Gemianini, una tabla de posibles casuísticas para resolver los casos complicados que pudiese encontrar el violinista a la hora de interpretar una obra¹³⁸.

Sin embargo, Leopold al final se mostraba un poco más condescendiente con el hecho de que las causas podrían ser múltiples y que el intérprete es el mayor responsable de resolver las paradojas que se le puedan presentar usando el sano juicio y el buen gusto musical¹³⁹; este sano juicio y gusto musical al que él se refiere es el estilo clásico al que pertenecía.

Así podemos ver que al igual que en el barroco, los tiempos fuertes eran sumamente importantes y se les da mayor prelación a que sean tocados con arcada abajo, a menos que el compositor sugiera lo contrario, pero ya no era tan rígida esta regla en el clasicismo. Un hecho que distancia su *Violinschule* a otros tratados anteriores como el de Tartini, Corelli o Gemianini es el concepto de la digitación.

¹³⁷ Mozart. Op. Cit., p. 209.

¹³⁸ León Nieves. Op. Cit., pp. 120, 121.

¹³⁹ *Ibíd.* p. 155.

Si bien también defiende el hecho de que la obra sea tocada lo más posible en una posición fija, (de hecho, recomienda al intérprete que antes de tocar dé un vistazo del pasaje en general y se fije en las notas más altas y bajas, para así determinar la posición en la que debe tocar), no es partícipe de la prelación de las cuerdas al aire y da mayor importancia al cuarto dedo, incluso dictamina en su *Violinschule* algunos ejercicios para fortalecer este dedo que él considera el hermano menor de todos y el más débil¹⁴⁰.

La razón por la cual prefiere el cuarto es debido principalmente al cambio de timbre que arruina la cantabilidad de una obra, así como en pasajes más ágiles habla de que el cuarto dedo, bien ejercitado, permite una mayor velocidad y favorece a un sonido claro y pulcro propio del clasicismo.

Leopold también comienza su tratado criticando la mala postura del violín¹⁴¹, refuta a las personas que usan el instrumento contra el pecho, argumentando todas las posibilidades que se pierden mencionadas anteriormente en el análisis de la obra de Bach; así mismo explica que una mala postura no solo daña la calidad de la interpretación sino la salud del mismo intérprete. En la portada de su *Violinschule* representa una fotografía de él mismo tomando el violín de la manera en la que él dice que es la correcta.

¹⁴⁰ Mozart. Op. Cit., pp. 66-68.

¹⁴¹ *Ibíd.* p. 53.



Leopold Mozart

Incluso Leopold aconseja que para tener una correcta postura a la hora de tocar el violín, se debe colocar el atril lo más alto posible, de tal manera que el intérprete no esté obligado a bajar la cabeza en exceso para dominar así completamente este instrumento¹⁴².

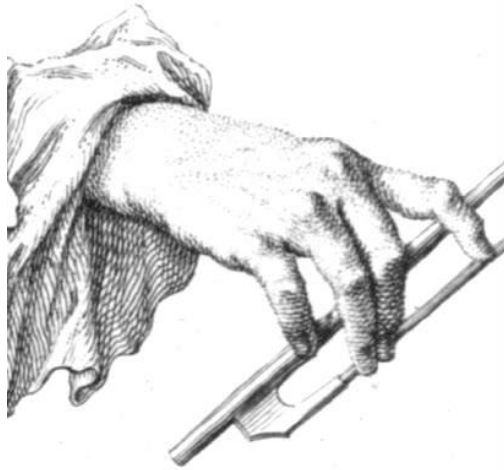
Leopold considera que el alma del violín está en el arco, y lo asemeja a la respiración para los cantantes. Afirma que el arco es el principal elemento que infiere en una buena calidad sonora, de resonancia apacible y agradable al oído, y que este debe ser el mayor estudio que debe realizar un alumno a la hora de querer interpretar el violín¹⁴³. Critica el hecho de tomar el arco con solo dos dedos y da una detallada descripción de la correcta forma de tomar el arco con todos los dedos de la mano apoyándose principalmente en el dedo pulgar, índice y meñique¹⁴⁴, tal cual como lo es hoy en día.

¹⁴² *Ibíd.* p. 55.

¹⁴³ *Ibíd.* pp. 107, 108.

¹⁴⁴ León Nieves. *Op. Cit.*, p. 136.

Sugiere que un buen agarre del arco es la clave para la correcta interpretación del violín, así como para la ejecución de los distintos golpes de arco de la época presentes aún hoy en día, que el mismo enumera, tales como martelé, stacatto, spiccato, entre otros.



Leopold también da indicaciones acerca del uso del arco (siendo aún este modelo pre Tourte) en donde hace especial énfasis en que se utilice todo el arco para las notas largas, incluso en la parte donde se apoyaba el pulgar antiguamente en el talón de las cerdas, para así darle el correcto valor a cada nota y no interferir en el buen pulso de la pieza musical¹⁴⁵.



146

¹⁴⁵Mozart. Op. Cit., p. 105.

¹⁴⁶ Ibíd. p. 103.

Leopold demuestra una gran preocupación por el manejo del tempo en los intérpretes del violín, recomienda que el tempo debe ser algo que el instrumentista pueda controlar tranquilamente, y que la forma de dictaminar el tempo de una obra es especialmente por las figuras más pequeñas y los pasajes de mayor dificultad, una vez comenzada la obra musical, esta debe mantener su pulso firme y sin cambios hasta el final¹⁴⁷.

Se muestra totalmente en desacuerdo con el uso de las agógicas, sin embargo, hace énfasis en algunos casos especiales en donde dictamina que la nota se puede alargar, pero que el tempo debe ser recuperado sin que se note¹⁴⁸. Para el caso de las figuras que están ligadas de un tiempo débil hacia un tiempo fuerte, da especial énfasis en el segundo tiempo de la nota, aconsejando que el arco debe comenzar a menor velocidad en el tiempo débil y acelerar la velocidad del arco en el tiempo fuerte.

Pero para el caso de las figuras con puntillo o las figuradas ligadas de un tiempo fuerte a un tiempo débil, da mayor prelación al primer tiempo, el fuerte, dando una indicación totalmente contraria a la mencionada en el caso anterior¹⁴⁹. Esto no es sino una muestra de la prelación de destacar siempre los tiempos fuertes sobre los débiles.

Leopold también se muestra preocupado por la interpretación de los tresillos en la *Violinschule*; critica que los intérpretes no subdividan bien el tresillo, al que considera que cada parte de él es igual en subdivisión en tempo, en donde se tocan tres notas en el lugar donde caben dos¹⁵⁰, y da algunas ejemplificaciones de la manera incorrecta que se solía interpretar un tresillo en la época. Estos

¹⁴⁷ León Nieves. Op. Cit., pp. 396, 397.

¹⁴⁸ *Ibíd.* p. 401.

¹⁴⁹ *Ibís.* Pp. 140, 141.

¹⁵⁰ Mozart. Op. Cit., p. 150.

ejemplos no son otros sino el estilo italiano y el estilo francés respectivamente (en la época del barroco) para interpretar un tresillo.



Otro hecho que hace que el tratado la *Violinschule* sea altamente respetado y divulgado por toda Europa y se siga conservando como uno de los principales métodos de nuestra época, es la gran documentación bibliográfica de la que Leopold tomó parte para escribir este tratado, tomando referencias de tratados de otros instrumentos como el método de flauta de J. J. Quantz, o los métodos para clave de C. P. E. Bach y F. W. Marpurg, así como tratados anteriores de violín como los de la escuela italiana¹⁵², mencionados en el análisis interpretativo de la partita no. 2 en re menor de J. S. Bach.

Es importante resaltar que la documentación pobre o casi nula de las escuelas francesa y española correspondía más a un difícil acceso que éstas tenían en Alemania¹⁵³, así como una prelación por el gusto italiano. Su propio hijo Wolfgang, cuando ya tenía una edad de madurez mostró un gran desprecio por el gusto francés y siempre una mayor empatía por el gusto italiano¹¹⁰, heredado por la escuela alemana, organizado, ajustado y publicado como si fuera propio.

Este hecho da una principal muestra de que las ediciones posteriores de los conciertos de Mozart, que fueron hechas y divulgadas en París principalmente por la creación de un conservatorio en esta ciudad en el año de 1795, siendo el primero en la historia, no son las más correctas a la hora de interpretar las obras de W. A. Mozart. El gusto francés siempre estuvo muy distante a los Mozart, tanto

¹⁵¹ *Ibíd.* p. 109.

¹⁵² León Nieves. *Op. Cit.*, pp. 61-69.

¹⁵³ *Ibíd.* pp. 66, 67.

a padre como a hijo, a pesar del gran éxito que este último tuvo en esta ciudad en el estreno de varias de sus obras. Así pues, las ediciones de respetados maestros como Jean Marie Leclair, Pierre Rode, Rodolphe Kreutzer, Giovanni Batista Viotti, entre otros, alejan el verdadero espíritu mozartiano de sus obras.

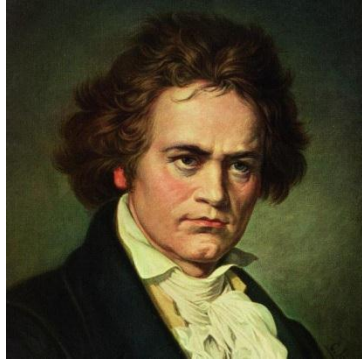
W. A. Mozart no copió el estilo italiano, sino que usó herramientas de este y lo asemejó creando un estilo propio, único e incomparable con otros compositores, este estilo, es el famoso estilo mozartiano del cual se han escrito numerosos apartados bibliográficos¹⁵⁴. Igual que en el caso de Bach, la edición recomendable de los conciertos de Mozart son las versiones *Ur Text*, que como se menciona anteriormente, están especializadas en investigar y dar con la versión original escrita por el compositor.

W. A. Mozart no escribió las cadencias para sus conciertos, dejó en su obra siempre este espacio para la inventiva y capacidad del intérprete, del cual el mismo Mozart lo hacía de una manera impresionante¹⁵⁵. Sin embargo, un gran maestro alemán, quien llegó a ser profesor de la escuela parisina, llamado Joachim, escribió cadencias para cada uno de sus conciertos, que hoy en día son los más tocados y aceptados mundialmente. Algunos violinistas conservan el espíritu de la interpretación y presentan sus propias cadencias en la actualidad.

¹⁵⁴ López Calo. Op. Cit., pp. 301, 302.

¹⁵⁵ *Ibíd.*, p. 294.

6.3.3. *Ludwig van Beethoven*



Beethoven en el primer período musical de su vida¹⁵⁶

Nació el 17 de diciembre de 1770, Johann van Beethoven (su padre) no ganaba lo suficiente y sumado con sus problemas de alcoholismo, hace que Ludwig pase una infancia en una atmósfera sórdida y bohemia, ensombrecida por las preocupaciones económicas. Su padre ha pasado a la historia como un ser maligno, réprobo y licencioso, vulgar explotador de los talentos de su hijo, resulta casi imposible refutar este estereotipo, toda vez dio abundantes pruebas durante su vida de intolerancia, bajeza moral y desprecio de la familia. Contrapeso al violento carácter del padre, Maria Magdalena (madre de Ludwig) es de naturaleza tierna y afectiva, fue refugio constante para el pequeño Beethoven.

Johann fue muy pronto consciente de que su hijo, si bien no poseedor de un talento innato, si tenía una habilidad nada desdeñable para el arte de la interpretación. La historia nos cuenta que el padre encerraba al niño Beethoven durante horas en un cuarto cuyo único mueble era un “forte-piano”, no dejándolo salir hasta que demostrara haber aprendido las lecciones del día. A diferencia de Mozart, a Beethoven le impusieron la música, fue para él un deber más que un deseo. Muy probablemente impulsado por el ejemplo de Leopold y Wolfgang,

¹⁵⁶ Disponible en: <http://www.stephenhicks.org/2014/01/31/beethoven-on-the-metaphysics-of-music/>

Johann quiso explotar a su hijo organizando conciertos cuando Ludwig apenas era un niño, usando la táctica de quitarle años de vida¹⁵⁷.

El joven Ludwig recibió lecciones de violín, viola, órgano y piano de distintos profesores, sin embargo, ningún maestro parece haber ejercido una especial influencia en el precoz alumno a excepción de Christian Gottlob Neefe, quien le considera “*un joven genio, un futuro Mozart*”¹⁵⁸. Bajo el magisterio de este hombre, Ludwig conoció a fondo “*El clave bien temperado*” de Johann Sebastian Bach y el “*Ensayo sobre el verdadero arte de tocar el piano*” de Carl Philipp Emanuel Bach, obras fundamentales en su carrera como virtuoso¹⁵⁹. Por otra parte, en el colegio al joven Ludwig le iba bastante mal, sus compañeros de clases decían que aprendía muy poco, por lo cual el padre Johann decidió retirarlo del colegio y dedicarlo enseguida al piano tratándolo duramente.

Solo en la adolescencia, merced al contacto de los amigos y protectores, alcanzaría un mayor bagaje cultural. A pesar de esto siempre se le vió lagunas en su formación integral, mostrando en sus cartas faltas de ortografía y teniendo problemas con las operaciones matemáticas, pero lo que no se puede dudar, es que su formación intelectual cultural, es superior a la de otros muchos músicos de su época, anteriores o posteriores a él¹⁶⁰.

En los primeros años de su carrera el nuevo elector, Maximiliano Francisco, le protege y le asigna un sueldo sustancioso de 170 florines. Compone entonces sus primeros conciertos y cuartetos, que pueden considerarse valiosos esbozos de su obra posterior, los cuales considera como simples ensayos de estilo y tarda aún muchos años en juzgarse preparado para componer un cuarteto¹⁶¹.

¹⁵⁷ Pérez de Arteaga, Luis. Enciclopedia Salvat de los grandes compositores. Tomo II. Capítulo 2. Salvat Editores, 1983, pp. 12-14.

¹⁵⁸ *Ibíd.*, p. 28.

¹⁵⁹ *Ibíd.*, p. 28.

¹⁶⁰ *Ibíd.*, pp. 28, 29.

¹⁶¹ *Ibíd.*, p. 30.

Sus contemporáneos reconocen ya en estas primeras piezas la originalidad de su inspiración. Es un fenómeno que se produce a menudo en la vida de Beethoven; nadie le niega su genio, aun cuando sus obras no sean comprendidas, goza toda su vida del respeto de la gente, pero no consigue ser amado. Siempre anduvo solitario y lo llegaron a estigmatizar como el “genio incomprendido”¹⁶².

Bajo el patrocinio del príncipe elector y del conde Waldstein, viaja en la primavera de 1787 a Viena para conocer a Mozart. El azar dispuso que el encuentro entre estos dos grandes espíritus se produjera en un mal momento, Mozart acababa de perder a su padre y vive una doliente crisis de melancolía y pasa penurias en lo económico y espiritual¹⁶³.

Beethoven siempre se caracterizó principalmente por su capacidad de improvisación y todos sus triunfos se basaban en ello, muy pronto se convertiría en el campeón de este arte en todos los concursos que se realizaban en Viena¹⁶⁴. Pese a todo, los tres meses que pasa Beethoven en Viena son como sus tres primeros cuartetos, un simple esbozo del futuro. A pesar del esfuerzo que el conde Waldstein hizo para que Beethoven tomara clases con Mozart, este fue en vano debido a la noticia de la grave enfermedad que afrontaba Maria Magdalena, madre de Beethoven, por lo cual regresó apresuradamente a Bonn presenciando su muerte en Julio de 1787¹⁶⁵.

Con la ayuda de la familia Breuning el compositor consigue consolidar su carrera. Su fama lo lleva a recibir el encargo de componer una cantata para la muerte del emperador José II. A pesar de ser compuesta solo en tres semanas, no es interpretada para la fecha prevista al igual que una segunda cantata compuesta

¹⁶² *Ibíd.*, p. 31.

¹⁶³ *Ibíd.*, p. 31.

¹⁶⁴ *Ibíd.*, pp. 31, 32.

¹⁶⁵ *Ibíd.*, p. 32.

para el advenimiento de Leopoldo II. Probablemente los músicos y cantantes no lograron superar ciertas dificultades de interpretación.

Es una situación que se repetirá mil veces durante la vida de Beethoven que se complacía en escribir pasajes difíciles y sus obras fueron rechazadas no por pocos intérpretes. Siempre estuvo adelantado a su época y escribió música para la cual el público no estaba preparado para oírla, ni los músicos a interpretarla¹⁶⁶. Estas primeras cantatas sirven para que Haydn, de paso por Bonn, decida tenerlo como discípulo en Viena, hecho que causa notable alegría en el joven compositor¹⁶⁷.

En diciembre de 1792 muere su padre, Johann van Beethoven, en la ciudad de Bonn, cinco años y medio después de la muerte de su madre; en esta ocasión Ludwig no regresa a Bonn y se establece definitivamente en Viena¹⁶⁸.

A pesar de que el joven Beethoven admiraba a Franz Joseph Haydn, sus relaciones con él siempre fueron muy difíciles, el maestro era una persona lánguida y distraída y no podía aceptar el temperamento violento y apasionado de su joven discípulo. El viejo maestro reconoció enseguida que Beethoven tenía genio, pero que necesitaba más formación espiritual que musical y pronto dejaría este de ser su discípulo¹⁶⁹.

Poco después de su distanciamiento con Haydn, el joven compositor se acercó al gran maestro Albrechtsberger, una eminencia en el arte del contrapunto con el que se mostró más tolerante extendiendo su relación por el tiempo de un año¹⁷⁰. Entre 1793 y 1794 frecuentó también a otro famoso pedagogo, Johann Schenk, sin embargo, el más duradero de los maestros de Beethoven iba a ser un italiano, el famoso Antonio Salieri, maestro de capilla de la corte y renombrado director de ópera; a través de él Beethoven conoció la técnica del canto y el dominio del

¹⁶⁶ *Ibíd.*, pp. 32, 33.

¹⁶⁷ *Ibíd.*, p. 33.

¹⁶⁸ *Ibíd.*, p. 33.

¹⁶⁹ *Ibíd.*, p. 33.

¹⁷⁰ *Ibíd.*, p. 34.

italiano en lo musical¹⁷¹. En esta breve nómina de preceptores musicales en Viena debe citarse por las repetidas referencias que hace el compositor a Aloys Förster, al que el músico de Bonn considera, y así en su correspondencia lo manifiesta, su maestro en la escritura para cuarteto¹⁷².

Durante varios años, los anteriores al acentuamiento de la sordera, Beethoven obtiene sustanciosos ingresos a través de tres fuentes principales: Las actuaciones en público como pianista, la enseñanza y la organización de conciertos. En 1801 tiene resueltos todos sus problemas económicos, gracias a la protección de sus mecenas dispone de todas las comodidades de un hogar burgués: Lacayos, montura, lujosas compañías femeninas¹⁷³...

Al mismo tiempo Ludwig amplía su círculo de amigos, al siempre presente conde Waldstein han de añadirse ahora los nombres del barón Van Swieten, Karl Czerny, el príncipe Lichnowsky y el príncipe Lobkowitz. También se añaden el embajador ruso en Viena, conde Andreas Rasumovski y el archiduque Rodolfo, el más joven de los hijos del emperador Leopoldo II, sobrino del elector Maximiliano de Colonia, que era, indudablemente, la persona de más alto linaje entre las amistades del músico, así como también una de las más cultas¹⁷⁴.

A pesar de lo dicho, el círculo de amistades era más bien restringido. Su carácter fogoso, violento, orgulloso y nada condescendiente no le granjeaba especiales simpatías entre sus conciudadanos. Sus observaciones acerca de otros colegas solían ser mordaces y poco piadosas. Sus triunfos, cuando se producían, eran vistos con narcisismo e incluso pedantería por el músico. Como maestro era poco paciente, y en ocasiones hasta feroz con sus discípulos. Por otra parte, su aspecto externo, su misma complexión, la dureza de sus facciones y las picaduras de

¹⁷¹ *Ibíd.*, p. 34.

¹⁷² *Ibíd.*, p. 34.

¹⁷³ *Ibíd.*, p. 36.

¹⁷⁴ *Ibíd.*, p. 37.

viruela en su cara resultaban poco tranquilizadoras¹⁷⁵. Fue rechazado por las mujeres que pretendió e incluso la cantante de ópera Magdalena Willmann, uno de sus amores, quien lo rechazó, dijo “*que era muy feo y estaba loco*”¹⁷⁶.

El honrado y torpe Beethoven tarda en encontrar su puesto en esta sociedad galante, no tiene la mansedumbre de Haydn, ni el mundo de Mozart para adaptarse a los ritos y a las exigencias de la civilización. En 1815 Viena lo nombra hijo adoptivo y pese a sus arrebatos de independencia y orgullo, siempre se sintió ligado a esta ciudad hasta el fin de sus días¹⁷⁷.

Pero cuando el prestigio del intérprete y compositor alcanzaban una cota importante, empezaron a manifestarse los primeros signos de sordera. Ya en 1799 Beethoven había notado ciertos problemas auditivos. Consideró que era un mal pasajero y ocultó sus síntomas a sus conocidos. Poco a poco el sentido del oído fue disminuyendo, y esto le obligó a acudir a los médicos. En 1801 la situación comenzó a ser alarmante y dirigió cartas a sus amigos más fieles pidiéndoles ayuda y consejo¹⁷⁸.

En el verano de 1802, Beethoven se instaló en una localidad cercana a Viena, llamada Heiligenstadt. Allí, en una atmósfera de paz, pudo experimentar una profunda transformación en su ánimo, sustentada por intensos períodos de meditación. Contempló el decurso de la vida, hizo balance de lo realizado, vislumbró los años venideros y presintió la posibilidad de la muerte. El fruto de esos testimonios es el testamento de Heiligenstadt.

La creación musical, vista en la primera infancia como lejano objetivo impuesto por un padre dominante y arbitrario, sentida después como una expresión peculiar de

¹⁷⁵ *Ibíd.*, p. 37.

¹⁷⁶ *Ibíd.*, p. 37.

¹⁷⁷ *Ibíd.*, p. 37.

¹⁷⁸ *Ibíd.*, pp. 38-40.

una naturaleza activa y fogosa, pasa, a partir de ahora, a ser el refugio y el consuelo, la vía más directa de contacto con el mundo de este hombre paulatinamente solitario y recluso. Este cambio sustancial se tradujo de forma expresa en sus partituras, mostrando como resultado significativo después del testamento de Heiligenstadt, que la primera obra beethoveniana del año 1803 fuera la “*Heroica*”¹⁷⁹.

Durante el verano de 1805, Beethoven abandona la capital de Austria, aunque no era partidario de un alejamiento dilatado de la urbe, por el contrario, gustaba de instalarse en las villas aledañas a Viena. Pero Beethoven sentía un enorme amor hacia la naturaleza, aunque es importante precisar que, ni de lejos era un hombre de campo, lo que le atraía de la vida en la campiña eran los largos paseos solitarios, la visión de los espacios abiertos y en cierta medida, la ausencia de compañía humana, que le evitaba la humillación de su falta de oído, la cual aumentaba de día en día y tan funestamente se manifestaba cuando el músico se veía obligado a aparecer en sociedad¹⁸⁰.

La vida de Beethoven está a caballo entre los siglos XVIII y XIX, entre la culminación del Neoclasicismo y los inicios del Romanticismo, treinta años en un siglo y veintisiete en otro, el decurso vital de Ludwig van Beethoven se expande entre dos épocas aparentemente contradictorias¹⁸¹. Hacia 1813 aparece en la vida del músico un nuevo personaje, cuya importancia será decisiva hasta los últimos instantes de su vida, su sobrino Karl, hijo de su hermano Kaspar. Por estos años, la sordera de Beethoven era ya total e irreversible, el único medio de comunicación con el músico eran sus posteriormente celeberrimos cuadernos de conversación, en los que el interlocutor tenía que escribir lo que deseaba decir a Beethoven y éste le contestaba verbalmente o por escrito, según su estado de ánimo.

¹⁷⁹ *Ibid.*, pp. 55-58.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 58.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 62.

Su situación doméstica se fue haciendo más y más problemática, y su temperamento, de por sí receloso y nada pacífico, se volvió irritable y suspicaz hasta límites extremos. Durante estos años, su capacidad creativa se redujo a niveles alarmantemente bajos ya que entre 1815 y 1820 sólo escribió seis obras¹⁸².

El tercer período de su carrera, en su invento creativo, está íntimamente ligada a la acumulación paulatina de congojas y tristezas. El proceso intimista que la música de Beethoven alcanzó en los últimos siete años de su vida tuvo escasa vinculación con acontecimientos mundanos, es una conversación interior derivada de un continuo y lacerante aprendizaje del dolor. Su sobrino Karl fue en gran medida el origen de estas circunstancias afectivas, este se alejó del tío, le humilló, le vejó y rechazó su cariño¹⁸³.

En el verano de 1826, después de un intento de suicidio de su sobrino Karl que llevó a Beethoven al borde del colapso absoluto, derrotado y vencido en sus ideales familiares, aceptó visitar a su hermano en Gneixendorf. Acompañado de Karl, que se reponía de la herida sufrida en la cabeza a causa de su frustrada intentona de suicidio¹⁸⁴. Pasó dos meses en esta localidad, en circunstancias climáticas nada beneficiosas para su salud. Aquejado de un fuerte enfriamiento que le obligó a guardar cama casi desde el día de su llegada, regresó apresuradamente a Viena. Su estado se agravó durante los primeros meses de 1827. Incapaz de llevar por sí mismo su correspondencia, se vio obligado a dictar sus cartas¹⁸⁵.

El 18 de marzo de 1827 dictó su última misiva, una nota de agradecimiento a la Royal Philharmonic Society de Londres, comprometiéndose a escribir para ellos

¹⁸² *Ibíd.*, pp. 65-67.

¹⁸³ *Ibíd.*, p. 67.

¹⁸⁴ *Ibíd.*, p. 68.

¹⁸⁵ *Ibíd.*, p. 69.

una “*Décima Sinfonía*”¹⁸⁶. El día 23 de este mes su estado empeoró y le dictaron los últimos sacramentos, horas más tarde, Beethoven perdió del todo indicio de conciencia y falleció en la mañana del 26 de marzo. La causa de su muerte, según la autopsia, fue cirrosis¹⁸⁷. Los funerales se celebraron el 29 de marzo, Franz Schubert asistió a ellos, así como el poeta Grillparzer, quien leyó una oración fúnebre. En 1888 los restos de Beethoven fueron exhumados y trasladados al cementerio central de Viena, donde reposan en la actualidad, al lado de la tumba de Schubert¹⁸⁸.

6.3.3.1. Sonata no. 5 para piano y violín en fa mayor (primavera) – Análisis formal. Esta sonata (llamada así por su género), también lleva así mismo la forma sonata, principal estilo de composición que se realizaba a finales del clasicismo y principios del romanticismo, justo en la clausura del siglo XVIII y principios del siglo XIX, época en la cual le correspondió vivir a Beethoven, y al cual le debemos gran parte de la evolución estilística de la música.

Beethoven, principal ponente de la sonata clásico-romántica; (puesto que a partir de la gran mayoría de sus obras, especialmente sinfonías, sonatas para piano y cuartetos, se toma el estudio de lo que es esta forma musical);¹⁸⁹ escribe esta sonata para piano y violín (es incorrecta llamarla para violín y piano, puesto que el instrumento de acompañamiento en este caso es el violín y no el piano, como lo es comúnmente) estructurada en una forma sonata muy clara.

La primera parte llamada exposición, conlleva los dos temas contrastantes que son los que se desarrollan en toda la pieza. Durante el primer movimiento el tema A se presenta desde el compás 1 hasta el compás 25 (podemos ver aquí que no

¹⁸⁶ *Ibíd.*, p. 69.

¹⁸⁷ *Ibíd.*, p. 69.

¹⁸⁸ *Ibíd.*, p. 69.

¹⁸⁹ *Op. Cit.*, Clemens, p. 153.

existe una introducción a la exposición, práctica común en Beethoven), y el tema B comprende desde el compás 35 hasta el compás 85, habiendo un puente modulador entre el tema A y el B de 9 compases. Entre el compás 26 al 34, este puente suena en Eb mayor y cumple la función de entrar a la tonalidad de Do mayor, en la que suena el tema B, contrastando así con el tema A que está en Fa mayor, tonalidad principal de la obra.

The image shows a musical score for Violin and Piano. The Violin part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower two staves. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is common time (C). The score is labeled "puente modulador en Eb" at the bottom. The Piano part features a forte (ff) dynamic marking and a red slur over the first two measures of the bridge. The Violin part has a red slur over the first two measures of the bridge. The score is set against a light yellow background.

Otra forma en la que contrasta esta obra es en su carácter, al tema A tranquilo y cantábile se le impone un tema B mucho más rítmico, explosivo y de carácter más fuerte, sobre todo por la insistencia de una nota tenida en el violín en crescendo, las octavas del piano a manera de respuesta y el esforzando en el violín siempre escrito en tiempos diferentes al primero, que es el tiempo fuerte natural.

Vln. *p*

Pno. *p*

Tema A

Vln. *sf*

Pno.

Tema B

Esta exposición es doble repetitiva, reforzando así la idea de los temas que se presentan, para no perderlos de vista en el desarrollo (A diferencia de la forma suite o partita, en la forma sonata lo más importante es dejar en claro la idea de los temas, y no el curso armónico de la pieza).

El desarrollo entra abrupta y sorprendentemente, con un acorde forte tanto del piano como del violín en la tonalidad de la mayor en posición de tercera, no hay un puente de preparación para el desarrollo, sino que sorpresivamente capta la

llamada del oyente, como anunciando un cambio abrupto (por lo menos desde el punto de vista armónico) de la obra.

The image shows a musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pno.) during a development section. The Violin part starts at measure 15 with a forte (*f*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic. The Piano part also starts at measure 15 with a forte (*f*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic. The score is labeled "Desarrollo" at the bottom. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. Red curved lines highlight specific melodic phrases in both parts.

El desarrollo comprende desde el compás 87 hasta el compás 122 (El compás 86 es la casilla primera, que es exactamente el primero de la obra, para así realizar la repetición; el compás 87, donde empieza el desarrollo, es la segunda casilla de la repetición).

Beethoven en esta sonata usa el tema B fragmentado (solo la parte de crescendo del violín en corcheas y el decrescendo del piano en octavas) como herramienta del desarrollo, agregándole además un desarrollo rítmico (a la corchea, silencio de corchea del violín y las negras en octavas de piano, las varía haciendo tresillos de corcheas en arpeggio, pero conservando el sentido de la frase).

Vln.

Pno.

Variante del desarrollo en Bbm

Así el desarrollo pasa por las tonalidades de La mayor en posición de tercera, como acorde sustituto de la tonalidad (compás 87), Si bemol mayor como subdominante (compás 91), Fa séptima en posición de tercera como dominante de la subdominante (compás 93), Si bemol menor como subdominante menor (compás 95), nuevamente Fa séptima en posición de tercera (compás 97) nuevamente Si bemol menor (compás 99) Do séptima en posición de tercera como dominante de la tonalidad (compás 100) que cae a la tonalidad en modo menor con séptima y bajo en tercera (compás 102), nuevamente Do séptima en posición de tercera (compás 106) Re séptima en posición de tercera (compás 108) que conduce a Sol mayor (compás 110), La mayor en posición de tercera (compás 111),

Re menor (compás 112) Si bemol mayor en posición de tercera (compás 113) y finalmente Sol sostenido disminuido (compás 114) para conducir a La mayor (compás 115) como acorde sustituto de la tonalidad principal (Fa mayor) permaneciendo en esta tonalidad por 8 compases hasta entrar por medio de la nota de referencia (La) a la reexposición en la tonalidad principal. Como podemos ver, el ritmo armónico se reduce justo antes de entrar a la tonalidad final de la

mayor en fundamental y se conserva allí de manera relajada hasta entrar a la reexposición.

En la reexposición vuelve a sonar el tema A, pero esta vez el antecedente no está en el violín como en la exposición sino en el piano, y el consecuente aparece en el

The image shows a musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pno.) starting at measure 25. The Violin part features a melodic line that begins with a decrescendo and then returns at a piano (p) dynamic. The Piano part also features a melodic line that begins with a decrescendo and then returns at a piano (p) dynamic. The word 'Reexposición' is written below the piano part.

violín, toda una genialidad Beethoveniana. Una característica fascinante de la forma sonata, es que su desarrollo no solo cumple la función de condensar la obra y llevarla por distintos ámbitos rítmicos y armónicos, sino que también enmarca un camino de vuelta a la tonalidad inicial¹⁹⁰.

En tanto que el puente conductor entre el tema A y el tema B no está en Mi bemol mayor como en la exposición, sino en Re bemol mayor, para así conducir el tema B a la tonalidad de Fa mayor (tonalidad principal de la obra) y no a Do mayor como en la exposición.

El principio más claro de la forma sonata, es que en su reexposición vuelvan a aparecer ambos temas de la exposición (tema A y tema B) en la misma tonalidad,

¹⁹⁰ *Ibíd.*, p. 162.

para así no generar más un contraste, sino que se llegue a un punto de equilibrio, llevando a la obra hacia el final¹⁹¹.

Vln. *p*

Pno. *p*

Tema A en reexposición

Vln. *sf*

Pno.

Tema B en reexposición

La reexposición se extiende entre el compás 123 hasta el compás 208, conservando así la perfecta simetría de duración de compases entre la exposición y la reexposición (86 compases de duración cada uno).

Como el paso de un desarrollo por tonalidades tan lejanas a la principal y sus variaciones rítmicas condensan tanto la obra, su sola reexposición no basta para llegar al punto de equilibrio necesario hacia el final, se hace imprescindible el uso

¹⁹¹ *Ibíd.*, p. 162.

de una Coda concluyente¹⁹², para establecer contundentemente la tonalidad de la obra, y una correlación entre el desarrollo y la Coda, generando un emparentamiento entre las partes de la forma sonata. En este sentido la estructura se organizaría de la siguiente manera:



Su sola similitud exacta de duración (38 compases) entre el desarrollo y la coda, hace pensar que Beethoven planificó esta sonata de una manera bastante estructurada, para así establecer la relación par entre la exposición y reexposición (86 compases de duración exactas de cada uno, obviando la repetición de la exposición) y entre el desarrollo y la coda (38 compases de duración cada uno).

Está claramente evidenciada en esta sonata, que para Beethoven la Coda es tan primordial como la relación ternaria de la misma, (exposición-desarrollo-reexposición). Todas sus obras están condensadas de una coda bastante larga, en algunos casos más que el desarrollo como en el caso de la sonata Waldstein, dándole así un grado de primerísima importancia a la coda, y no como una mera complementación voluntaria a la reexposición¹⁹⁴.

Desde el punto de vista armónico y temático, se hace necesaria la coda, debido a la condensación del desarrollo mencionada anteriormente, así la función principal de la obra es establecer claramente la tonalidad (Fa mayor) por medio de las cadencias auténticas y perfectas de IV- V- I y V- I, y llegar de una manera conclusiva y muy precisa, reforzada por un aumento en la dinámica y figuración rítmica, al establecimiento de la tonalidad principal como punto de llegada (así

¹⁹² *Ibid.*, pp. 162, 163.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 164.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 164.

mismo como punto de partida) para dar por concluido este primer movimiento de la obra.

The image shows a musical score for the end of the Coda and the first movement of the sonata. It features two staves: Violin (Vln.) and Piano (Pno.). The Violin part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. Both parts are marked with a forte (ff) dynamic. The score includes a red bracket indicating a phrase that spans across both staves. The text below the score reads: "Final de la Coda y del primer movimiento de la sonata".

6.3.3.2. Sonata no. 5 para piano y violín en fa mayor (primavera) – Análisis interpretativo. La sonata no. 5 en fa mayor, popularmente llamada “la primavera”, es una de las composiciones más importantes para el violín dentro de los manuscritos de Beethoven¹⁹⁵. Fue compuesta finalizando el siglo XVIII y entrando el siglo XIX, justo en el período de transición de la vida del compositor que marcaba las pautas de una ruptura en el estilo musical que se iba dejando (el clasicismo) y el nuevo que se estaba vislumbrando (el romanticismo)¹⁹⁶.

De las diez sonatas para piano y violín de Beethoven, esta es la única que está compuesta en cuatro movimientos y es una de las más famosas junto con la sonata no. 9 llamada sonata “Kreutzer”, nombrada así porque fue dedicada al famoso violinista y pedagogo del conservatorio de París de nombre Rodolphe Kreutzer, quien fuera uno de los pioneros de la famosísima escuela violinística franco-belga, impulsada en gran manera por su famoso método de estudio para el violín que aún hoy en día se utiliza en numerosos conservatorios y universidades

¹⁹⁵ Cala, Juan José. Recital de violín: un viaje a través de la historia. Escuela de Música UIS, 2013, p. 60.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 56.

del mundo. Fue publicado en el año de 1802, justo un año después de la publicación de la sonata primavera.

No fue Beethoven quien tituló a la sonata no. 5 con el nombre de “la primavera”, y aunque ese dato no se sabe a ciencia cierta, se dice que varios años después, en un concierto en donde se interpretó esta obra, un crítico alemán la bautizó de esta manera debido a la gran calma y tranquilidad que producen sus suaves melodías que contrastan totalmente con todas las demás sonatas para piano y violín del mismo compositor, de un carácter más violento y frenético.

Esta sonata se publicó por primera vez en el año de 1801 emparejada junto con la sonata no.4 también para piano y violín. A la par Beethoven publicaría también la sonata para piano Op. 22 llamada sonata “Waldsteing”¹⁹⁷, compuesta a un gran amigo y mescenas que moriría muy pronto.

Esta sonata es de especial importancia en la vida de Beethoven porque está enmarcada en un gran período histórico, no solo de sí mismo ni de la música, sino de la historia de la humanidad. La famosa revolución francesa y las guerras napoleónicas que Beethoven sufriría en vida propia afectaban mucho el estilo de todas las artes en general, sin excluir a la música, puesto siendo esta una de las máximas manifestaciones del espíritu y un elemento muy importante para las cortes y los ejércitos de la época, en especial en esta de caótica guerra, convertía a la música del nacido en la ciudad alemana de Bonn, en un músico nacionalista vienés, ciudad en la que él se encontraba durante las invasiones napoleónicas. Y es que no es para tanto, su famosa quinta sinfonía en do menor sería un hito de guerra para los vieneses, para así defenderse de los franceses en las continuas invasiones sufridas a inicios del siglo XIX.

¹⁹⁷ Ibid., p. 56.

Beethoven se convertía pues así en una de las figuras más importantes de la ciudad de Viena, a pesar de que cruzaba por una época de profunda crisis económica y una gran inestabilidad emocional debido a la partida de varios de sus poderosos amigos y mecenas por causa de la horrorosa guerra napoleónica. Así mismo, la intranquilidad hacía mella en el artista debido a la evolución de su sordera que lo alejaba cada vez más de la sociedad.

Muchas de las críticas que recibía Beethoven en sus composiciones de esta época, era que estaban enmarcadas de una furia y violencia que no gustaba mucho a las cortes nobles de Viena, que buscaban en la música olvidarse de la guerra. Beethoven, aunque era un ser muy político y activo en las situaciones que le rodeaban, y lo representaba así en su música, decidió componer esta sonata de un estilo totalmente diferente a todas las composiciones de esta época, para complacer al pueblo vienés. Sería pues esta la única vez que Beethoven complacería a su público oyente, puesto que siempre se caracterizó de tener un temperamento fuerte, seco, egoísta y egocéntrico, siendo el músico más incomprendido de la historia¹⁹⁸ o tal vez el músico que iba más en contra de las corrientes de la “moda” que vivía en su época.

La razón por la cual tal vez se bautizaría a esta sonata en fa mayor con el nombre de “la primavera”, sería precisamente por relacionarla con la famosa sinfonía no.6, también escrita en la misma tonalidad, bautizada por el mismo Beethoven con el nombre de “Pastoral”, puesto que es una sinfonía que le recordaba los tranquilos paseos a las afueras de la ciudad de Viena en los frescos y pacíficos campos de Austria, recordando la maravillosa y pacífica vida del pastoreo en el campo¹⁹⁹. Esta sería la principal razón de importancia para que aquel crítico alemán le diera a esta sonata este nombre, ya que Beethoven recurría numerosas veces en su vida en alejarse de la ciudad y pasear por el campo, a pesar de que buscaba ser

¹⁹⁸ Op. Cit., Pérez de Arteaga, p. 37.

¹⁹⁹ Op. Cit., Pérez de Arteaga, p. 58.

aceptado por la ciudad burguesa, tal vez estos paseos lo tranquilizaban de odiar cada vez más a la sociedad a la que quería pertenecer.

Un hecho importante que marcaría unas pautas a la hora de interpretar esta sonata, sería la fundación del primer conservatorio y la primera gran escuela a nivel mundial, el famoso conservatorio de París, dando así el nacimiento de la importantísima escuela franco-belga. Su fundación fue en el año de 1798, en pleno apogeo de la revolución francesa, y sus primeras publicaciones de literatura violinística, que rompería todas las barreras políticas, geográficas e históricas, fueron los famosos estudios de los violinistas y pedagogos Rodolphe Kreutzer y Pierre Rode, que saldrían al mundo en el año de 1802 y que aún hoy en día se encuentran muy vigentes.

Aunque las fechas son muy próximas para decir que Beethoven conoció esta literatura antes de la composición de la sonata, no cabe duda que llegó a sus manos muy pronto y que gustó al exigente músico y compositor nacido en Bonn; tanto fue así, que su sonata más elaborada fue compuesta para este gran maestro, Rodolphe Kreutzer, a quien admiraba en gran manera sin lugar a duda.

Por esta razón, y además de estar compuesta esta sonata en el período de transición de la vida del compositor, muy cerca a la fecha del famoso “testamento de Heiligenstadt”²⁰⁰, no se puede decir que esta obra hace parte del período clásico o del primer período de la vida de Beethoven, su interpretación dista bastante de aquella época, por lo cual este mismo compositor ya no tomaría el famoso método de estudio e interpretación de “la Violinschule” de Leopold Mozart, sino que tendría visiones más futuristas y revolucionarias, tales como la de la escuela franco-belga.

²⁰⁰ *Ibíd.*, pp. 55-57.

La vida de Beethoven es sumamente curiosa, llena de contradicciones constantes y fuertes dilemas cercanos a la bipolaridad. Siendo bautizado músico nacionalista vienés, pero sintiéndose más cercano con la música francesa; buscando una aceptación en la vida burguesa de Viena, pero cada vez volviéndose más solo y alejándose de la misma ciudad. Estas y muchas otras cosas más hacen que se denoten cambios bruscos de ánimo y genio, rayando en el trastorno emocional. Por eso los cambios bruscos de dinámicas en sus obras son una constante, y son uno de los elementos más importantes a la hora de interpretar su música.

Esta es la razón principal por la cual muchos musicólogos consideran a Beethoven como el primer compositor romántico, aquel que rompería las estructuras formales perfectas de aquellas ciudades burguesas como la misma Viena, y se acercaría más a las emociones de las personas del común. Sería el primer músico que marcaría una gran revolución en la interpretación, convirtiéndose así en el artista más importante de todos los tiempos, visto desde cualquier perspectiva.

A pesar de que no son muchas las diferencias en las posteriores ediciones realizadas de las obras de Beethoven, existen también las versiones *Ur text* para la literatura de este compositor, que nos brinda de esta pieza maestra una versión muy fiel de lo escrito por el compositor.

6.3.4. Carlos Vieco Ortiz



Carlos Vieco en la Universidad Eafit de Colombia²⁰¹.

Una vida sencilla, sin orientación de ninguna clase, dedicada a la constante laborar, tal podríamos resumir la biografía del más fecundo de los compositores colombianos. Porque Vieco, desde cuando se hizo conocer con el pasillo “*Echen pal’ morro*” en 1925, hasta el año de su muerte, hizo alrededor de unas 2500 composiciones, todas sobre aires colombianos. Entre ellas sobresalen más de 300 canciones con aire de bambuco.

Hijo de Camilo Vieco y Teresa Ortiz, nació en Medellín el 14 de marzo de 1904 y murió el 13 de septiembre de 1979. La familia Vieco Ortiz es un caso privilegiado en Colombia, si bien no el único. Carlos Vieco, pianista, contrabajista y compositor, estudió en una escuela que dirigía doña Merenciana Misas, luego en

²⁰¹ Maestro Carlos Vieco Ortiz, fotografía El Mundo.

la Escuela Modelo para seguir algunos años de bachillerato en el liceo de la Universidad de Antioquia. Cuando cursaba el cuarto año de escuela empezó a recibir lecciones de música del inolvidable maestro Arriola. Con tan notable mentor siguió estudios de piano, solfeo, armonía y composición durante tres años, después continuó solo. El contrabajo lo aprendió a tocar con don Eusebio Ochoa.

No entramos a detallar su obra como compositor, sería trabajo de no acabar. Resumimos diciendo que es el más fecundo de todos los compositores colombianos y que ha ganado numerosos concursos tanto nacionales como de carácter internacional²⁰².

6.3.4.1. PATASDILO – Análisis formal. La forma pasillo está constituida de la manera ABACABAC, en donde A cuando se interpreta por primera vez se hace dos veces, B también se hace dos veces, luego se vuelve a realizar A dos veces, a continuación, C dos veces, luego A, seguido de B para volver a A y finalmente culminar con la sección C.

La razón por la cual la forma pasillo se repite tanto, tiene su origen a la lógica de alargar el tiempo de la obra. En los finales del siglo XIX y los inicios del siglo XX, teniendo a la forma de pasillo como uno de los ritmos y músicas más populares e importantes en las reuniones y danzas aristocráticas, se hacía ineludible la necesidad de poder repetir las partes del pasillo que a simple vista es una pequeña pieza en donde sus partes A, B Y C están constituidas únicamente por 16 compases²⁰³.

Algunos pasillos, los de carácter fiestero, tienen una introducción lenta y breve de apenas unos 4 o a lo sumo 8 compases. Este pasillo de Carlos Vieco ("*Patasdilo*"), es de carácter rápido y vigoroso, haciendo parte de la familia de pasillos fiesteros,

²⁰² Zapata Cuencuar, Heriberto. Compositores colombianos. Medellín. Editorial Carpell, 1962, p. 65.

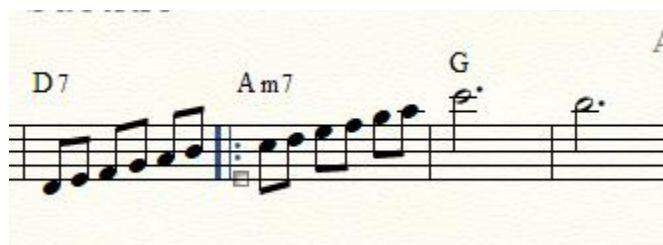
²⁰³ Rodríguez Melo, Martha Enna. Música nacional: el pasillo colombiano. Bogotá. Universidad de los Andes, 2016, p. 7.

que son netamente instrumentales²⁰⁴. No fue escrito para violín originalmente, ni para ningún instrumento en específico, sin embargo, al ser el maestro Carlos Vieco pianista, se hace aludir que fue pensado y compuesto para este instrumento principalmente. Hoy en día es interpretado por numerosos instrumentos.

La primera parte (A) empieza en la tonalidad original de la obra, la cual es E menor, pasando por los típicos pasos de I, V y I, IV, V incluyendo la dominante secundaria, en algunos casos.



La parte B empieza en el cuarto grado de la obra (A menor) a través de la dominante de D7 que a su vez funciona para ir a G mayor, que finalmente cae a través de la dominante natural de nuevo a la tonalidad de E menor.



La parte C empieza por la secuencia del III, II, V, II, I que finalmente acaba con el típico paso cadencial IV, I y V, I, pero todo esto en la tonalidad de E mayor, y concluyendo finalmente en esta tonalidad, dándole un carácter isotonal a esta obra, muy característica de los pasillos colombianos²⁰⁵.



²⁰⁴ *Ibíd.*, p. 22.

²⁰⁵ Solomenyuk, Oleksandre y Sachli, Iryna. *El análisis estructural de la música tradicional*. Trabajo de investigación. Actualidades pedagógicas, Universidad de la Salle, 2015.

6.3.4.2. PATASDILO – Análisis interpretativo. Si bien, con relación al bambuco, otro de los aires nacionales de gran importancia, la existencia de bibliografía e investigación documentada del pasillo es muy poca y alarmante²⁰⁶. Sin embargo, este es un caso que ya se ha venido descubriendo en los últimos años, en donde varias de las investigaciones del aire nacional “pasillo” son bastante recientes.

Aunque por tradición se puede concluir que el pasillo es de origen campesino de las montañas colombianas en la región andina de este país, a través de las investigaciones se ha podido concluir que el pasillo no es un aire nacional folclórico que haya nacido en los campos y montañas de Colombia, sino el resultado de una adopción e hibridación de una cultura europea en las urbes colombianas durante el siglo XIX²⁰⁷. Esto se debe a la imponente constante de una sociedad aristocrática que no fue ajena en la famosamente llamada “patria boba” de las primeras décadas de la independencia colombiana.

Así pues, se puede relacionar al pasillo con el popular género musical del siglo XIX llamado “vals”. Para el siglo XIX el vals ya había tomado todos los escenarios musicales y culturales de la época, estaba presente en la ópera, en las pequeñas salas de concierto, en los repertorios orquestales, en las veladas musicales, en las fiestas aristocráticas donde lo danzaban con gran maestría²⁰⁸, etc. El primer vals de gran importancia es el val francés. Francia enmarcó mucho de la cultura europea occidental después de la famosa revolución francesa, fue tanto su influjo que su cultura llegó al continente americano²⁰⁹, desde el norte hasta el sur, junto con sus ideales revolucionarios y libertarios de concepción del hombre como

²⁰⁶ Op. Cit., Rodríguez Melo, p. 1.

²⁰⁷ *Ibíd.*, p. 1.

²⁰⁸ *Ibíd.*, p. 8.

²⁰⁹ *Ibíd.*, p. 8.

principal individuo de la sociedad, empezando a desplazar por primera vez la fuerte predominancia de la iglesia en la sociedad.

Sin embargo, el vals francés fue reemplazado y olvidado dándole paso al vals vienés²¹⁰, muy seguramente por la gran acogida y fama mundial que tuvo el compositor Johannes Strauss con sus famosísimos valeses “*Danubio azul*”, “*Vals de las flores*”, etc. Estos valeses son los que aún se bailan y tienen gran acogida en la actualidad²¹¹.

En Colombia estos valeses llegaban a través de ediciones que compraban algunos ilustres, aristocráticos y filarmónicos de las urbes de la sociedad colombiana, especialmente en Bogotá, debido a que esta, la música, era su principal fuente de entretenimiento en la sociedad colombiana, así como en el mundo, en una maravillosa época en donde aún no existía la radio, o la televisión.

Sin embargo, el difícil y costoso acceso a ellas, así como lo fue a los instrumentos, especialmente los pianos, hizo que en Colombia se desarrollara la cultura de arreglar una y otra vez un mismo vals, musicalizar con un aire diferente alguna melodía muy acogida como de la ópera de la “*la traviatta*”, e incluso, algunos más álgidos compositores representaban sus propios valeses, aunque claramente influenciados por otros estilos musicales americanos, o por estilos musicales nacionales, provenientes del campo²¹². En cuanto a los instrumentos, existieron constructores de pianos en Colombia, que lo hacían notablemente²¹³.

Los valeses con aires nacionales colombianos se llamaban “valeses de país”, estos tenían la particularidad de tener un mayor nivel de dificultad al bailarse, e incluso

²¹⁰ *Ibíd.*, p. 14.

²¹¹ *Ibíd.*, p. 3.

²¹² *Ibíd.*, pp. 6-11.

²¹³ *Ibíd.*, p. 11.

una popular frase que decían, “*la parte valsada del pasillo*”²¹⁴, era común en los grandes bailarines de valeses. Con el paso del tiempo se llamó a los “valeses de país” con el nombre de “pasillo”²¹⁵. Para las cuatro primeras décadas del siglo XX en Colombia, el género nacionalailable más popular era el pasillo, que después fue desplazado por las músicas nacionales de la costa Atlántica²¹⁶.

En una época de centralización en Colombia en las grandes urbes de las ciudades nacionales, especialmente en Bogotá, enmarcadas principalmente por la horrorosa guerra de los mil días, la música de pasillo tuvo cabida en toda la sociedad colombiana, imponiéndose así el gusto capitalino aristocrático de la burguesía colombiana²¹⁷. Eran pues tres los principales aires de pasillo, el pasillo canción, el pasillo fiestero y el pasillo lento, estos dos últimos instrumentales²¹⁸.

En una época en donde los artistas colombianos tenían que ir hasta México o Estados Unidos para grabar sus canciones, el pasillo tomó gran revuelo y se convirtió en la música nacional por excelencia, dándose a conocer así en el mundo entero. Sin embargo, una extraña paradoja sucedía con el pasillo colombiano, mientras que en Colombia se hacía más popular el pasillo instrumental de músicos como Emilio Murillo y Pedro Morales Pino, en el extranjero, y principalmente en Estados Unidos, se hacían más conocidos los pasillos canción de los duetos como Pelón y Marín, Wills y Ochoa, entre otros²¹⁹.

El aire de pasillo, aunque ha perdido gran popularidad en la sociedad colombiana, aún se encuentra muy vigente, especialmente en sus dos formas instrumentales, (fiestero y lento) dentro de los grupos culturales de danza andina, así mismo como

²¹⁴ *Ibíd.*, p. 16.

²¹⁵ *Ibíd.*, p. 16.

²¹⁶ *Ibíd.*, p. 13.

²¹⁷ *Ibíd.*, pp. 19-21.

²¹⁸ *Ibíd.*, p. 22.

²¹⁹ *Ibíd.*, pp. 26, 27.

en los institutos formales de música en Colombia²²⁰, que ha dado a conocer otros grandes compositores de pasillo colombianos, como lo es el compositor Carlos Vieco Ortiz, de quien se interpretará uno de su más famoso pasillo en este proyecto, llamado "*Patasdilo*".

7. CONCLUSIONES

- ✓ Realizar una interpretación, lo más fidedigna posible a lo que el compositor quiso de su obra, es una tarea que da un enorme enriquecimiento musical, tanto en el aspecto técnico, como en el aspecto intelectual, lo cual permite una mayor madurez por parte del intérprete.
- ✓ El hecho de que un intérprete se enfrente a diferentes formatos instrumentales acompañantes, incluyéndose a él solo, es una tarea que denota una clara diferencia a la hora de interpretar una pieza, lo cual da un mayor enriquecimiento técnico e intelectual por parte del intérprete, es sin duda alguna, una de las tareas más importantes para el instrumentista, lo cual genera la inquietud de no solo tocar simplemente con piano acompañante.
- ✓ La investigación profunda acerca de cada pieza que se vaya a interpretar, permite al instrumentista un mayor grado de conocimiento y razonamiento, que se demuestra a la hora de la interpretación. La música no puede ser simplemente notas bien tocadas, su esencia misma está en los sentimientos que afloran cada melodía pensada por el compositor, así fueron concebidas desde su nacimiento y debe perpetuarse así, para no perder la esencia misma del arte más sublime para muchos de los críticos e historiadores de la humanidad, aquel que permite elevar el espíritu.

²²⁰ *Ibid.*, pp. 35, 36.

8. RECOMENDACIONES

- ✓ Se hace ineludible la necesidad de poder adquirir literatura violinística versión *Ur text* por parte de la misma universidad, siendo la UIS (Universidad Industrial de Santander), el máximo claustro educativo de la región, debería ser pionera en bibliografía de este tipo, ya que es muy difícil el acceso a ellas en la región; sin embargo existe ya literatura *Ur text* en la biblioteca de la ciudad, pero pianística, aventajándose así sobre las demás cátedras instrumentales de la carrera de Licenciatura en música.
- ✓ Es también importante la literatura acerca de la interpretación, aunque por los esfuerzos de la escuela de música, la decanatura y la misma universidad, en la biblioteca se encuentra gran cantidad de bibliografía variada para la carrera de Licenciatura en Música, que en muchos casos hasta algunos docentes no conocen, pero, existe un déficit de literatura acerca de la interpretación, que es sumamente importante, no solo para la cátedra misma, sino también para la materia de instrumento principal y la elaboración de los recitales de diversas índoles como proyecto de grado.
- ✓ Espero que en el futuro los estudiantes que decidan realizar un recital como proyecto de grado, le den el mismo nivel de importancia al texto escrito como al recital mismo, puesto que tomar como referencias los anteriores proyectos de grado que estaban relacionados con este, fue una labor difícil, debido a que las anteriores tesis no tenían una bibliografía suficiente para la información que presentan, incluso en algunos casos completamente nula, lo cual hace alarmarse acerca de la investigación que han estado realizando, por parte de cada uno de los estudiantes que se han estado graduando de la carrera de Licenciatura en Música.

BIBLIOGRAFÍA

BACH, Carl Philipp Emanuel. Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Berlín: Bärenreiter, 1753.

BACH, Johann Sebastian. Clavier-Büchlien vor Wilhelm Friedemann Bach. Berlín: Hologram Manuscrit, 1720.

CÁCERES RIVERA, Sonia Carolina. Recital de piezas de música colombiana adaptadas para el violín como instrumento melódico principal. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander, Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Artes y Música, 2017.

CALA, Juan José. Recital de violín: Un viaje a través de la historia. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander, Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Artes y Música, 2013.

CARRERAS, Oscar. Apuntes sobre el arte violinístico, La Habana: Letras Cubanas, 1985.

GECK, Martin. Johann Sebastian Bach, vida obra, e influencia, 1685-1750. Valencia: Al Tossal, 2000.

GALEAZZI, Francesco. Elementi teorico-practici di música. Volumen II, 1791.

GEMIANINI, Francesco. The Art of Playing of the Violin. Performance Reprints, 1751.

HERNÁNDEZ MUÑOZ, Víctor Hugo. Recital de guitarra como instrumento solista, de cámara y concertante. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander, Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Artes y Música, 2014.

HERNÁNDEZ ORTEGA, Hernán Darío. Diferencias interpretativas entre el barroco, el clasicismo, el romanticismo y el modernismo a partir de cuatro obras para violín. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander, Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Artes y Música, 2015.

HERNÁNDEZ VALDIVIESO, Antonio José. Recital de violín: Obras del período barroco obligatorias en la formación del instrumentista. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander, Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Artes y Música, 2015.

KÜHN, Clemens. Tratado de la forma musical. Barcelona: S.A. Idea Books, 1992.

LEÓN NIEVES, Pascual. La escuela de violín de Leopold Mozart (Augsburgo, Jakob Lotter, 1756): Análisis y estudio crítico. Valencia: Universitat Politècnica de València, Tesis doctoral, 2015.

LÓPEZ-CALO, José. Enciclopedia Salvat de los grandes compositores. Tomo I. Capítulo 28, 30, 32 y 34. Salvat Editores S.A., 1983.

MEDINA MONROY, Silvia Juliana. Recital de obras del período barroco para violín y grupos de cámara, con fines didácticos. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander, Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Artes y Música, 2002.

MOZART, Leopold. Versuch einer gründlichen Violinschule. Augsburg: Johann Jacob Lotter, 1756.

PÉREZ DE ARTEAGA, Luis. Enciclopedia Salvat de los grandes compositores. Tomo II. Capítulo 2. Salvat Editores S.A., 1983.

RODRÍGUEZ MELO, Martha Enna. Música nacional: El pasillo colombiano. Bogotá: Universidad de los Andes, 2016.

SOLOMENYUK, Oleksandre y SACHLI, Iryna. El análisis estructural de la música tradicional. Trabajo de investigación. Actualidades pedagógicas, Universidad de la Salle, 2015.

TARTINNI, Guisepp. Treatise on the ornaments of music. (trad.) Sol Babitz. Welesley: Carl Fisher Inc., 1956.

ZAPATA CUENCUAR, Heriberto. Compositores colombianos. Medellín: Editorial Carpell, 1982.

ANEXOS

28

Partita II BWV 1004

Allemanda

Violino

3

6

9

12

14

17

20

22

24

27



Corr



30 

Corrente

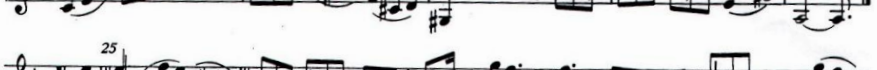


6 

11 

16 

20 

25 

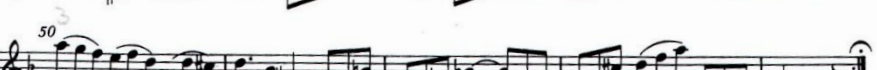
30 

35 

40 

45 

50 



Violino principale

Concerto

KV 207

Allegro moderato

Wolfgang Amadeus Mozart

6

11

15

19

23

27

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

f *p*

Solo^{*)} *f* *p*

1

^{*)} Zur Bedeutung von *Solo* und *Tutti* vgl. Vorwort. / Regarding the meaning of *Solo* and *Tutti* cf. Preface.

BA 4863-90

© 2005 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

Musical score for Violino principale, measures 32-68. The score is written in a single system with ten staves. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Trills (tr) are indicated above notes in measures 42, 45, 51, and 62. A first ending bracket (1) is used in measures 45 and 51. A *Tutti* marking appears above the staff in measure 62. The score concludes with a double bar line at the end of measure 68.

Violino principale

3

72 *tr* *p* *Solo*

77 *tr*

82 *tr*

87 *tr*

90 *tr*

93 *tr*

97 *tr* *Tutti* *f*

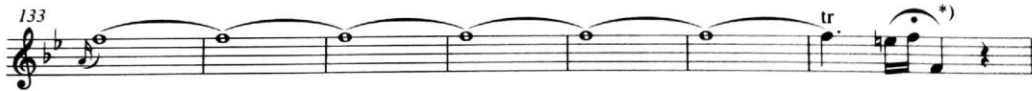
102 *tr*

106 *Solo*

110 **1**

Detailed description: This is a page of a musical score for the first violin (Violino principale). The score consists of nine staves of music, numbered 72 through 110. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The music features various technical elements including triplets, trills (tr), and dynamic markings such as piano (p) and forte (f). Performance instructions include 'Solo' and 'Tutti'. The score ends with a first ending bracket and a fermata over a whole note.

BA 4863-90



*) T. 139: Die Fermate sollte ausgeziert werden. / M. 139: The fermata should be embellished.

Violino principale

146

150

156

159

162

165

174

178

*) T. 171: Hier ist eine Kadenz zu spielen. / M. 171: A cadenza should be played here.

ad libitum

КОНЦЕРТ №1

СИ-БЕМОЛЬ МАЖОР

3 каденции

К I ЧАСТИ

Alard

Д. АЛАР

Allegro moderato

poco accel.

p

STRESC.

STRESC.

*) Тактовая черта пунктиром здесь сделана редактором.

Musical score for guitar, page 4. The score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The music is written in a single melodic line.

Key markings and dynamics include:

- Staff 1:** *f* (forte), *II - III* (fingerings), *V* (fingering).
- Staff 2:** *Più lento* (slower), *p* (piano), *IV* (fingering).
- Staff 3:** *Tempo I* (return to original tempo), *f* (forte), *III* (fingering).
- Staff 4:** *4* (fingerings), *2 2 4* (fingerings), *4* (fingerings).
- Staff 5:** *V* (fingering), *1* (fingering), *2 2 1* (fingerings), *0 2* (fingerings).
- Staff 6:** *0 4* (fingerings), *0 4* (fingerings), *3 2 1* (fingerings), *0 1* (fingerings), *cresc.* (crescendo), *0 1* (fingerings).
- Staff 7:** *0 1* (fingerings), *2* (fingering), *4* (fingering), *2 3* (fingerings), *1 3* (fingerings), *2* (fingering).
- Staff 8:** *V* (fingering), *4* (fingering), *II* (fingering), *3* (fingering), *9* (fingering).
- Staff 9:** *V* (fingering), *V* (fingering), *II* (fingering), *Tutti* (all), *f* (forte).

SONATE

Dem Grafen Moritz von Fries gewidmet

Komponiert 1800/01

Opus 24

Violine

Allegro

The musical score is written for a single violin. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro'. The score is divided into ten staves. The first staff starts with a dynamic of *p* and includes a triplet of eighth notes. The second staff continues with *p* dynamics and includes a triplet of eighth notes. The third staff features a *cresc.* marking. The fourth staff includes a triplet of eighth notes and a *f sf* dynamic. The fifth staff starts with a *p* dynamic and includes a *cresc.* marking, followed by a *f* and *ff* dynamic. The sixth staff begins with a *sf sf* dynamic and includes a *decresc. p* marking. The seventh staff starts with a *sf* dynamic and includes a *rinf.* marking. The eighth staff begins with a *p* dynamic and includes a *cresc.* marking, followed by a *sf* dynamic. The ninth staff starts with a *sf* dynamic and includes a *rinf.* marking. The tenth staff begins with a *sf* dynamic and includes a *cresc.* marking, followed by a *p* dynamic and a *cresc. sf* dynamic.

Violine

33

79 *p* *sf* *sf* *p*

80 *f* *p* *cresc.* *fp* (*cresc.*)

91 *f* *p* *cresc.* *f* *f*

97 *sf*

104 *sf*

109 *sf* *sf* *sf*

115 *sf* *p*

121 *p* *cresc.* *decesc.* *p*

125

131 *cresc.* *p*

136 *sf* *sf* *cresc.*

144 *p* *cresc.* *f* *sf*

The musical score for the Violin part on page 33 consists of ten staves of music. It begins with measure 79, marked *p*, and includes dynamic markings such as *sf* and *p*. The score features various musical techniques including trills (tr), triplets (3), and slurs. Performance instructions like *cresc.* and *decesc.* are used to guide the player's volume. The piece concludes at measure 144 with a final *f sf* dynamic.

132 *p* *cresc.* *f* *ff* *sf* *sf* *decresc.*

133 *p* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

134 *f* *sf* *rinf.* *p*

135 *p* *cresc.* *f* *p* *cresc.* *f*

136 *sf* *sf* *rinf.* *p* *restez* II

137 *sf* *sf* *sf*

138 *cresc.* *p* *cresc.* *sf* *p* *tr.*

139 *sf* *sf* *f* *p*

140 *cresc.* *p* *cresc.* *sf* *sf*

141 *p* *cresc.* *p* *decresc.* *pp* *ff*

142 *p* *sf* *cresc.*

239 *decresc.* *p*

243 *cresc.* *f* *ff*

Adagio molto espressivo

244 *p* *cresc.* *p*

249 *p* *cresc.* *p* *tr* *III*

253 *p* *sf* *p* *III*

254 *sf* *sf* *p* *cresc.* *p* *p* *cresc.* *p*

258 *(cresc. p)* *III* *restez* *p* *tr* *V*

263 *II* *cresc.* *p* *decresc. pp* *cresc.* *sf* *p* *p* *cresc.*

268 *p* *II* *cresc.*

270 *p* *III* *cresc.* *IV* *decresc.* *III* *pp*

PATASDILO

pasillo

Carlos Vieco Ortiz.
(1900 - 1979)

Chords: Dm, B \flat 7, Em7(\flat 5), A7, Dm11, Dm, D9, Gm7, E \flat 9, Dm, Em7(\flat 5), A7, Dm, C9, F6, Em11, Dm(add2), Gm7, Dm, Gm7, G \sharp dim, A7, Dm, D, E9, A7, D, DM6, D7, G, Gm, D, Em7, A7, D, DM6, E9, Em11, A7, D, DM6, D7, G, C9/G, D, Em11, A7, D.