

UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

FACULTAD DE MÚSICA

Variantes de la técnica del arco en los periodos barroco, clásico y romántico

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN MÚSICA

PRESENTA

SHALIK NOÉ GUERRA CIGARROA

ASESOR: MTRO. IGNACIO MACÍAS GÓMEZ

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas

Octubre del 2021





UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS
SECRETARÍA GENERAL
DIRECCIÓN DE SERVICIOS ESCOLARES
DEPARTAMENTO DE CERTIFICACIÓN ESCOLAR
AUTORIZACIÓN DE IMPRESIÓN

Lugar: Tuxtla Gutiérrez, Chiapas
Fecha: 15 de noviembre de 2023

C. Shalik Noé Guerra Cigarroa

Pasante del Programa Educativo de: Licenciatura en Música

Realizado el análisis y revisión correspondiente a su trabajo recepcional denominado:
Variantes de la técnica de arco en los periodos barroco, clásico y romántico.

En la modalidad de: Concierto con notas al programa

Nos permitimos hacer de su conocimiento que esta Comisión Revisora considera que dicho documento reúne los requisitos y méritos necesarios para que proceda a la impresión correspondiente, y de esta manera se encuentre en condiciones de proceder con el trámite que le permita sustentar su Examen Profesional.

ATENTAMENTE

Revisores

Mtro. Ignacio Macías Gómez

Lic. Lidia Verónica De la Cruz Juárez

Mtro. Rafael Nava Curto

Firmas:

Ccp. Expediente

Índice	
Introducción.....	4
Justificación.....	5
Capítulo 1. Johann Sebastian Bach.....	7
1.1 Partita 2 en Re menor.....	9
1.2 Allemande.....	10
1.3 Courante	12
1.4 Sarabanda.....	14
1.5 Gigue.....	16
Capítulo 2. Wolfgang Amadeus Mozart.....	18
2.1 Sonata en mi menor para violín y piano, k 304.....	25
Capítulo 3. Charles-Auguste de Beriot.....	30
3.1 Escenas de ballet op. 100.....	31
Capítulo 4. Manuel m. Ponce.....	38
4.1 Estrellita	41
Conclusión.....	43
Referencias bibliográficas.....	44

Introducción

La música es una de las tantas manifestaciones artísticas que existen y a su vez, es un medio de expresión que yace en la tierra desde tiempos antiguos. En diversas culturas a lo largo y ancho del planeta, la música aparecía en rituales funerarios, de caza, de guerra e incluso en celebraciones donde se danzaba alrededor del fuego. Con el tiempo ha ido evolucionando y adaptándose a cada época según el contexto histórico de esta, así como la cosmovisión de la sociedad que habita en el momento y por supuesto, al público en general y las exigencias que éste tiene.

Esta evolución también se ve reflejada en los instrumentos. Los orígenes de la música son desconocidos, pero se sabe que fue la voz humana y la percusión (tanto como corporal como de elementos del entorno) las primeras manifestaciones y, por lo tanto, los primeros instrumentos. Eventualmente el hombre primitivo fue descubriendo las posibilidades sonoras de los distintos materiales que tenía a su alcance y comenzó a elaborar más instrumentos musicales. Tuvieron que pasar muchos años para llegar hasta lo que actualmente entendemos como una infinita fuente de estudios y conocimiento que, hasta nuestros días, se sigue escudriñando.

Con la adaptación de esto antes mencionado, llegaron un sinnúmero de propuestas artísticas para evocar algo más que sensaciones y emociones, algo más cercano a transmitir la manera de percibir la vida como sociedad y como individuo, y para ello los autores se valen de recursos musicales como lo pueden ser las diversas técnicas que emplea cada instrumento, pero igual o tal vez más importante, el estilo de ejecución de las piezas, para lo cual hoy día existen grabaciones y escritos en los que se detalla la forma de ejecutar las obras, algo que como intérpretes desarrollamos con la experimentación de nuestro instrumento y con la experiencia ejecutando diversos periodos.

Justificación

En el violín, la técnica del arco es muy importante pues la tarea de producir el sonido recae en éste, así como el estilo de ejecución y manejo de frases y dinámicas. Dominar el arco es de lo más difícil de lograr en la técnica de los instrumentos de cuerda frotada.

Es preciso mencionar que el arco moderno como lo conocemos ahora no tiene la misma estructura y composición con la que se construía en épocas anteriores, dicha metamorfosis afectó las técnicas de ejecución que poco a poco fueron surgiendo con la evolución del violín concertante y el repertorio existente, por lo que la técnica del manejo de arco se tiene que adaptar un poco si se quieren ejecutar obras de periodos de antaño.

El arco en la actualidad es más pesado y largo que como era antes, además de ya no tener la curvatura característica del arco barroco y, debido al sistema implementado para ajustar las crines, se percibe una mayor tensión en el arco moderno, lo cual cambia un poco la técnica de proyectar sonido, siendo este arco moderno el adecuado para conciertos románticos en los que se busca que el solista sobresalga por encima de una orquesta sinfónica. Con este arco es mucho más difícil ejecutar piezas con un carácter delicado y elegante como el clásico o el barroco.

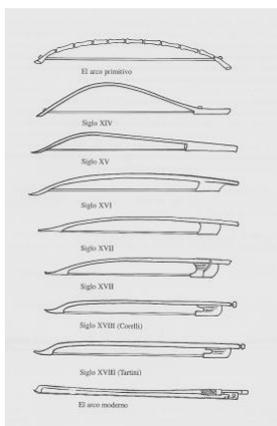


Imagen 1. Evolución del arco



Imagen 2. Arco de violín, año 1680 arco de viola/violín atribuido a François Xavier Tourte, París.

Existen tratados escritos que detallan la manera correcta de ejecutar el estilo barroco o clásico y cada ejecutante tiene sus métodos para llegar a ese resultado. Desde mi perspectiva, ha sido lo más interesante dentro de mi aprendizaje del violín y para mí, un gran reto pues me llevó a experimentar una evolución como músico ya que tuve que buscar por muchos caminos hasta encontrar el mío.

Este trabajo tiene el propósito de analizar a rasgos generales la técnica de ejecución necesaria para emular el estilo de las piezas escogidas de distintos periodos, comenzando por el barroco, pasando por el clásico y del periodo romántico, así como para reflexionar sobre los diversos recursos técnicos y estilísticos empleados para tener un resultado lo más parecido posible a lo que históricamente se conoce de cada obra y la ejecución de la misma en su respectiva época.

Capítulo 1. Johann Sebastian Bach.



Imagen 3. Johann Sebastian Bach

Johann Sebastian Bach nació en Eisenach (ciudad del actual Estado Federado de Turingia, Alemania) en el año 1685 y hasta el momento es tenido como una de las mentes más prolíficas de toda la historia. Criado en el seno de una familia de músicos y compositores cuyo protagonismo fue muy importante en la música alemana durante más de un siglo.



Imagen 4. Ubicación de Eisenach

Fue hijo de Maria Elisabetha Lämmerhirt y Johann Ambrosius Bach, trompetista de Eisenach y director de los músicos de dicha ciudad, por lo que la música lo acompañó

desde incluso antes de nacer. Su padre murió en 1695 y desde entonces quedó a cargo de su tío Johann Christoph Bach, quien dirigió su aprendizaje desde que demostró afinidad con los instrumentos de teclado, el órgano y el clavecín. Su formación alcanzó un nivel importante en el convento de San Miguel de Lüneburg, donde pudo estudiar la obra de los grandes maestros compositores de la época, entre los que se encuentran Dietrich Buxtehude y Heinrich Schütz (Vázquez, s.f.).

Para estos años ya estaba listo para comenzar con su carrera de compositor, ejerció su profesión en cinco ciudades distintas: Arnstadt (1703 – 1707), Mühlhausen (1707 – 1708), Weimar (1708 – 1717), Köthen (1717 – 1723) y Leipzig (1723 – 1750). En las primeras dos ciudades (sobre todo en Mühlhausen) no pudo desenvolverse como él hubiese querido, en cambio en Weimar encontró los medios adecuados para trabajar con su talento, componiendo corales, fugas y cantatas para instrumentos de teclado a los cuales era más adepto, además de componer sus primeras cantatas importantes para iglesia.

Después dejó su puesto en Weimar por ser nombrado maestro de capilla de la corte del príncipe Leopold de Anhalt, en Köthen, donde tuvo tal vez el periodo más productivo de su trayectoria como compositor, pues en aquella época nacieron varias de las obras importantes entre las que destacan los “Dos conciertos para violín”, los “Seis conciertos de Brandemburgo”, el “Primer libro del clave bien temperado”, las “Seis sonatas y partitas para violín solo” y las “Seis suites para violoncello solo” (Rusell, sf). Dichas obras formaron parte importante del repertorio barroco del momento.

La última etapa de su vida la pasó siendo *Kantor*¹ de la iglesia de Santo Tomás de Leipzig, cargo que se lo otorga a la persona que será encargada de la dirección de los actos musicales de una ciudad. En esta parte de su carrera, compuso piezas entre las que destacan

sus “Dos pasiones”, la “Misa en si menor” y el “Oratorio de navidad” (Agencias, 2019).

Estas fueron las obras corales más impresionantes de su obra por su fuerza expresiva.

En cuanto a su vida personal, estuvo casado en dos ocasiones, primero con su prima María Bárbara Bach y después con Anna Magdalena Wilcken. En total tuvo 20 hijos, entre los que destacan como compositores: Wilhelm Friedemann Bach, Carl Philipp Emanuel Bach, Johann Christoph Friedrich Bach y Johann Christian Bach (Agencias, 2019), siete de ellos con su prima, de los cuales sobrevivieron cuatro.

Desde que la generación del periodo romántico desempolvó su obra, se le ha reconocido como un trabajo magistral hecho por una mente sin precedentes, y con eso Bach pasó a la posteridad como uno de los músicos y compositores más importantes no sólo del periodo Barroco, que es al que pertenece, sino de toda la historia de la música (Porto, 2018), por lo que estamos ante un personaje pilar para la música académica.

1.1 Partita #2 en Re menor

El antes y después del periodo barroco está delimitado por dos acontecimientos importantes, el primero es la publicación de la primera ópera (1600) y el segundo, el fallecimiento de J.S. Bach (1750). Las características principales de este periodo son: la abundante implementación de elementos de ornamentación, la imitación de la naturaleza, la explotación de los contrastes, el uso del bajo continuo, la improvisación, el nacimiento de la ópera y de las primeras formas instrumentales y claro, la afinidad a lo trascendental, y lo solemne y magnífico, todo esto aunado a la evolución de las formas musicales al entrar en contacto con la música concertada o “stilo concertato” que se hizo popular desde principios del siglo y sobre todo el contraste que presenta la música italiana con respecto a la música tradicional de los países del norte, derivada estilísticamente del coral protestante y la variación en el órgano.

La música de Bach es una representación de la fusión de diversos estilos nacionales: El estilo de las danzas francesas, la vitalidad temática y rítmica de la música italiana y la tradición contrapuntística de los alemanes (Anónimo, s.f). El barroco significa contraposición de elementos contrarios, lo que le otorga su estética y le da el sentido dramático que lo envuelve.

La danza siempre fue una de las actividades de entretenimiento más importantes que podían realizarse en las cortes y fiestas de la época barroca, debido a esto, era muy común la composición de obras instrumentales con ese carácter de danza solicitado por la burguesía que, a cambio de tener a los compositores bajo el manto de su patrocinio, éstos tenían que trabajar para ellos escribiendo obras que saciaran hasta la más exigente petición, recordando que en la burguesía a los personajes que se encargaban de pagarles a los músicos para ayudarlos a vivir de su arte, se les llamaba mecenas.

Una de las obras más representativas para el violín solo escritas por Bach, fue la *Partita 2 para violín solo* que fue compuesta en 1720 durante la estancia del músico en Köthen al servicio del príncipe Leopoldo de Anhalt-Köthen. A decir verdad, Bach se encontraba muy ocupado en aquel entonces pues desempeñaba varios puestos en distintas ciudades tales como Lüneburg, Weimar y Mühlhausen, además de realizar viajes a Halle, Kassel, Dresde, Leipzig y en ocasiones a Hamburgo para escuchar al gran organista Johan Adam Reinken, quien en 1702 ya había escuchado a Bach y había visto en él la resurrección del arte de la improvisación del preludio de coral (Anónimo, s.f)

1.2 Allemande

El origen de esta danza es alemán, aunque el término esté en francés, se desarrolló por toda Europa y con ello recibió otros nombres como *Allmande* o *Allmaina*. Se bailaba en la era medieval por caballeros con poca soltura, de forma ostentosa y espléndida. En el siglo XVII

se acuña como pieza elemental en los comienzos de la colección de suites. Normalmente se encontraba escrita en compases binarios.

En el transcurso de los años 1650 - 1720 se tiene referencia de que se integra ya a la suite, manteniendo su carácter noble y moderado. Entre 1750 a 1755 la Allemanda empieza a transformarse en términos rítmicos, 6/8, 2, 2/4 con influencia evidente de la sonata italiana. Durante la segunda mitad del siglo XVII se hizo popular una especie de Allemande de ritmo muy vivo y con elementos de una contradanza. (Anónimo, s.f)

Ésta es una *Allemande* monofónica en la que desde los primeros compases se percibe una melodía con un carácter pasivo y cantábile compuesta tanto por grados conjuntos como por intervalos que van desde terceras hasta saltos que llegan a superar la octava, lo que incluso da la sensación de que dichos saltos tan grandes son para distinguir otras voces con un registro más grave o agudo pero que están perfectamente conectadas.



Imagen 4. Allemande

Imagen 4. Allemande

La parte A se conforma por una frase antecedente-consecuente y continúa con una secuencia descendente (F-em-dm) por su parte, en el compás 8 se inicia una progresión con un nuevo motivo concluyendo con una cadencia hasta un La mayor en el compás 16, la parte B comienza con el antecedente de la parte A, en este caso comienza en el quinto grado, un par de compases después modula a la misma secuencia presentada en la parte A

pero esta vez en Gm, comienza en el compás 20, el desarrollo es similar al de la parte A pero se perciben otras séptimas auxiliares hasta concluir la danza en el primer grado .

Técnicamente hablando, esta pieza no es muy difícil pues no hay algún golpe de arco o pasaje de mano izquierda que se tenga que revisar minuciosamente, la dificultad radica en la conducción y enlace de frases, así como el control de las dinámicas para una interpretación más musical. Todo ello lográndose con un buen control del arco; en mi caso me sirvió mucho estudiar esta danza pensando en usar más la mitad inferior del arco para una mayor proyección y nitidez en el sonido, así como para no forzar tanto el sonido en la mitad superior, que es uno de los problemas técnicos que yo tengo, pero de esta manera, aunque todavía fue todo un reto controlar el arco, la producción de sonido es más efectiva, pero en mi caso, un poco más difícil de controlar. Básicamente se trata de aplicar el mismo principio en la parte A y en la B.

1.3 Courante

Rápida y a dos tiempos, pero en el siglo XVII adoptó un tempo más moderado para convertirse en una danza altamente popular a tres tiempos y de carácter más aristocrático. También llamada Corrente, Corant o Coranto, a fines del renacimiento se bailaba con rápidos giros y saltos. Sólo eran bailadas por las élites sociales de la época.

The Courante is labeled as the slowest of Baroque dances in the Suite. Although the Courante routinely trades this characteristic with the Sarabande (at least in the practice of their actual performance), it is technically the dance with the lowest beat to minute ratio. However, the Courante is often aurally heard as being a “fast moving” dance, due to the shorter note values that are often used [El Courante está etiquetado como el más lento de los bailes barrocos de la Suite. Aunque el Courante intercambia habitualmente esta

característica con el Sarabande (al menos en la práctica de su interpretación real), técnicamente es el baile con la proporción más baja de tiempo por minuto. Sin embargo, el Courante se escuchaba a menudo como un baile “rápido”, debido a los valores de nota cortos con los que se componen frecuentemente]. (Duuren, 2008: 4)

En el periodo barroco, ésta danza tuvo dos variantes: La francesa y la italiana. La Courante francesa tenía muchos acentos cruzados y era lenta, a diferencia de la italiana cuyo desarrollo era más libre y rápido. (Anónimo, s.f)

La corrente de esta partita consta de dos secciones, la sección A comienza por una frase conformada por cuatro compases, y cada semifrase cuenta con una rítmica contrastante en cuanto a la rítmica inicial, ya que la primera, de dos compases, tiene una subdivisión ternaria mientras que la segunda es completamente binaria, encontraremos ese



Imagen 6. Corrente

Después de esa introducción sigue un desarrollo que pasa por F-Bb-C-Dm repitiendo el mismo contraste de rítmica cada tres o cada dos compases, después en el compás 14 la estructura rítmica se queda en una subdivisión ternaria que concluye con un A

repetiendo la sensible de este (G#) en los compases anteriores a la cadencia. La sección B comienza con un formato muy similar al anterior, pero en A y F, posteriormente toma un desarrollo que pasa por más acordes que la primera sección, Gm, F, Bb y con la diferencia de encontrarse dos reposos en el compás 44 y en el compás 49, después finaliza en una cadencia V-i (A-Dm).

Esta no es una pieza muy rápida, pero si tiene cierto grado de virtuosismo, y para trabajarlo correctamente se debe concentrar siempre en el contacto que el arco tiene con las cuerdas, así como los cambios de cuerda con el arco, ejecutándolos de manera redonda y controlada, esto con la finalidad de evitar que la frase se corte debido a un *legato* interrumpido por los cambios de cuerda bruscos y repentinos, de esta forma se hace escuchar cada nota en las frases y es más accesible lograr dinámicas para tener frases mejor conectadas.

1.4 Sarabanda

Es una danza lenta del periodo barroco desarrollada durante los siglos XVI y XVII regularmente escrita en un compás ternario y una característica de ella es que a menudo el segundo y tercer tiempo van ligados dando una sensación rítmica de negra y blanca, ésta última correspondiente al paso largo y arrastrado en el baile. No hay especificaciones sobre su origen, se especula que es español, pero hay testimonios que lo sitúan por los territorios hispanos y las antiguas colonias de América. (Yesid, 2012), lo cierto es que el contexto y la cosmovisión de la antigua América no se relaciona mucho con dicha creación.

La Sarabanda de esta partita se apega bastante a la descripción previamente dada en cuanto al paso arrastrado representado entre el segundo y tercer tiempo ligado pues ese motivo rítmico de negra con punto se repite en toda la danza, a veces con figuras más pequeñas como corcheas con punto y semicorcheas.



Imagen 7. Sarabanda

Esta danza también tiene una estructura conformada por dos secciones, la parte A comienza con un acorde de Dm y desarrolla una frase que pasa por un acorde Vii^o, cuya tensión armónica vuelve más pesada la danza, después vuelve a Dm y resuelve a un vi (Gm) y completa la cadencia en el V, después el compás 9 resuelve directamente a la parte B con una modulación súbita a i, pasando por C y unas extensiones hasta llegar a Gm en el compás 13 y que desarrolla con frases consecuentes pasando por F, Vii^o, i6 y finaliza la primer casilla con una cadencia de N6, un acorde de séptima disminuida con séptima que resuelve a un i6 en el compás 21 y una progresión V-i-V7. La segunda casilla conduce a una progresión que finaliza en dominante auxiliar y i.

Esta danza, al igual que muchas composiciones de Bach para este instrumento, explota al máximo las posibilidades sonoras y armónicas de las 4 cuerdas del violín juntas, cuerdas que se encuentran separadas y colocadas a la forma del puente curvado del violín, lo que puede dificultar o facilitar la ejecución de los acordes, dependiendo de la forma en que esto se ejecute, situando el codo en el ángulo adecuado y alcanzando las cuerdas con el arco gracias a un efecto amortiguador logrado por la muñeca, cosa que servirá para pasar el arco en tres o cuatro cuerdas, haciéndolas sonar de manera clara, limpia y sin acentos o acordes bruscos, así como ejecutar los cambios de cuerda de manera orgánica y relajada.

Así mismo, con una buena técnica de arco se pueden ejecutar los acordes de 4 cuerdas sin necesidad de mantener mucho las notas más graves de éstos, pues ejecutados con un ataque firme y relajado, las notas ejecutadas seguirán emitiendo armónicos que llenan mucho más el acorde, aplicando el mismo concepto en los acordes cuya arcada está indicada hacia abajo, ejecutar con firmeza y control desde el talón con una velocidad de arco estable.

1.5 Gigue

Es una danza de origen inglés de carácter vivo y rápido en la que el bailarín interpretaba pasos rápidos en un compás de subdivisión ternaria (6/8, 12/8, 9/8) pero podía tomar medidas binarias. Esta giga está en un compás de 6/8, la parte A comienza con una melodía anacrúsica y una secuencia presentando el tema en I-V-I, también se percibe una célula rítmica importante desde el primer compás, que se repetirá constantemente en la danza, en este caso se percibe como el tema antecedente que introduce a una secuencia descendente a la que tomamos como parte del desarrollo del tema, tonalidades como Gm, C, Bb, F, se hacen presentes en esta transición hasta llegar a una cadencia en V/V7 que resuelve a La mayor, esto para pasar a la siguiente sección.



Imagen 8. Giga

La sección B inicia con el mismo motivo presente en el inicio de la pieza, pero en V, toma un desarrollo en Gm que se prolonga hasta el compás 30, posterior a ello, continúa

con una secuencia en F-Bb-Dm-A-Dm para enlazar a unas últimas progresiones i-V-i y terminar con extensión en V-i.

La digitación y arcadas de esta danza están muy claras y se puede decir que la dificultad técnica es la velocidad y coordinación de ambas manos, así como resaltar las notas importantes de cada grupo de seisillos para una mejor conducción de frases, nuevamente, esas dificultades técnicas las resuelvo desde el arco, tratando siempre de mantener un contacto enérgico cerca del puente sin llegar a ser estridente. Como método de estudio personal, en un principio opté por estudiar la pieza de pies a cabeza sólo con el arco, concentrando la atención en el contacto firme y controlado, así como en el punto de contacto del arco y la producción de un sonido limpio.

Eventualmente la velocidad irá tomando su ritmo al mismo tiempo que se asegura un contacto firme y preciso, con ello, el contacto se volverá menos enérgico y situado en el punto de equilibrio del arco, de esta manera y con la velocidad, el *detaché* sonará más ligero.

CAPÍTULO 2. WOLFGANG AMADEUS MOZART



Imagen 8. Wolfgang Amadeus Mozart

El investigador Piero Melograni (2007), se dio a la tarea de publicar parte de la vida de Mozart, en su libro *Wolfgang Amadeus Mozart: A Biography*. Johannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart nació en Salzburgo el 27 de Enero de 1756, fue hijo de Leopold Mozart y Anna María Pertl, es considerado como uno de los más grandes genios de la historia de la música. Fue muy conocido no sólo por sus increíbles habilidades como compositor y ejecutante sino también por lo ajetreado que fue su paso por la vida debido a sus diversas enemistades tanto con patronos como con otros músicos de su época, por ello y por preferir trabajar con completa libertad, fue de los primeros compositores en intentar vivir al margen del mecenazgo de nobles y religiosos, lo que también lo orillaba a un pensamiento más libre con respecto a la época.



Imagen 9. Ubicación de Salzburgo, Austria.

Su padre, Leopold era un compositor y violinista que, para el año de nacimiento de Wolfgang, había publicado un manual de iniciación al arte del violín, por otro lado, su madre venía de una acomodada familia de funcionarios públicos. Se dice que Mozart era el séptimo hijo de ese matrimonio, pero tan sólo él y su hermana mayor Maria Anna habían sobrevivido, ambos crecieron en un ambiente muy rodeado de música ya que su padre era un excelente violinista que ocupaba el puesto de compositor y vice maestro de capilla en la corte del príncipe-arzobispo de Salzburgo.

Por aquel entonces Salzburgo se recuperaba de los desastres humanos y económicos de las guerras civiles del siglo XVII, pero aun así la vida cultural y económica giraba casi exclusivamente alrededor de la figura feudal del arzobispo, al tiempo que empezaban a circular ideas ilustradas entre una naciente burguesía urbana, todavía ajena a los centros sociales de prestigio y poder, un dato que es menester recordar al analizar la personalidad rebelde del joven Mozart.

Leopold educó a sus dos hijos en el ámbito musical desde muy temprana edad para hacer de ellos unos músicos eficientes capaces de contribuir en el sustento del hogar y de trabajar para el príncipe, pero focalizó más su atención en la dotadísima Nannerl, quien con

5 años más que Mozart, ya incluso daba clases de piano a sus diez años y uno de sus alumnos fue el mismo Mozart, sin percatarse de la temprana y fuerte atracción que el pequeño tenía hacia la música pues siempre asistía como oyente a las clases de su hermana, desde los tres practicaba en secreto el clavecín y solía esconderse debajo de éste cuando su padre componía. Sin embargo, con el tiempo, Nannerl logró ser eclipsada por su hermano, convirtiéndose, según el director y compositor mexicano, Sergio Cárdenas, en “un personaje marginado, olvidado quizá a pesar de que ambos recorrieron Europa como estrellas del momento”. (Cabral, 2018)

El padre de Mozart no tardó mucho en ver el extraordinario talento que Mozart tenía y a partir de ello volcó toda su atención en la educación de sus hijos, pero sobre todo del pequeño Mozart, para después mostrarle al mundo lo que sus hijos podían hacer, con el objetivo de buscar generosos mecenas dispuestos a asegurar sus futuros, así como también para inflar un poco su ego recibiendo halagos del público atónito por el talento del ya considerado niño genio.

Así, los hermanos comenzaron a tener una preparación más intensiva y a dar giras cada vez más ambiciosas. De 1762 a 1766 realizaron viajes por Alemania, Francia, Gran Bretaña y por los Países Bajos, tenían presentaciones por salones de Munich y Viena, así como Frankfurt, Lieja, Bruselas y París.

También estuvieron en Londres donde tocaron en el palacio de Buckingham y conocieron a Johan Christian Bach, uno de los hijos predilectos de Johan Sebastian Bach, cuyas composiciones sedujeron e inspiraron al niño quien en pocos meses asimiló el estilo de composición de Christian y compuso versiones personales de éste.

No todos sus viajes estuvieron alfombrados de éxitos inminentes, ya que en ocasiones no tenían tanto “Quorum” y por consiguiente las ganancias eran mínimas, además

de que la salud quebradiza del pequeño Mozart se veía afectada por los constantes, largos y ajetreados viajes que tenían que hacer para completar las giras. La primera gira concluyó en 1766, después dieron conciertos por Austria y desde 1767 hasta 1771 Mozart se estuvo presentando en Italia, donde recibió la protección de Martini, quien gestionó su ingreso a la academia filarmónica. Leopold sabía lo dura que era la vida de su familia y en ocasiones volvieron a Salzburgo para dejar por completo la vida de nómadas, pero también sabía que la ciudad poco o nada de buen provecho ofrecía a su hijo y a pesar de que a tan sólo 13 años el recibiera el título de *Konzertmeister* de la corte Salzбургuesa, Leopold sabía que Mozart tenía mucho por dar y continuó con su peregrinar de país en país y de corte en corte.

En 1770 el papa Clemente XIV le entrega la Orden de la espuela de oro con el título de caballero, la academia de Bolonia le distingue con el título de *compositore* y en Milán acompañan su primera ópera seria: *Mítridates, rey del Ponto* la cual fue frenéticamente elogiada, logros que a Leopold significaron un antes y un después en la popularidad y éxito de su hijo, que en aquel entonces iba por sus quince años. Ese mismo año había fallecido el arzobispo de Salzburgo y el carácter e ideas del nuevo mitrado, el conde Gerónimo Colloredo fueron una piedra en el camino del joven prodigio, pues su rigidez que a veces rayaba en despotismo, eran un contraste grande con el trato benevolente y paternal de su antiguo señor lo cual era otro motivo por el cual Mozart comenzó a añorar los escenarios extranjeros y las giras, por la gran apertura a la cultura y sobre todo a la música que los viajes conllevaron (Deutsch, 1966).

A pesar de todo, esta época fue muy fructífera para su desarrollo, pues se veía reflejado en sus innovadoras composiciones para instrumentos solistas y grupos de cámara, así como sinfonías con efectos brillantes y novedosos para los oídos de aquella época;

Mozart recibió muchos tipos de encargos que en su mayoría no fueron de su total agrado pero no tenía muchas opciones y aunado a las breves visitas que hizo a Italia y Viena, comenzó a sentir más inquietud por una vida que le permitiera más libertades como compositor ya que al ser un siervo más, tenía que apegarse más a las órdenes de sus superiores y a los trabajos que tuvo que hacer para sobrevivir (Deutsch, 1966).

Durante esta temporada, los encargos que en gran mayoría llegaron a Mozart era música sacra, aunque también compuso varias óperas cortesanas. sonatas y música de cámara para amenizar. Hasta 1775 que consiguió permiso de Colloredo para presentar su ópera *La finta Giardiniera* en una nueva gira. Llegó a París el 23 de marzo de 1778 donde tuvo su primera experiencia amarga pues fue ignorado por el público, debido a que su inusual juventud ya no era un mérito, pues al pasar los años, inevitablemente había crecido y ya no llamaba tanto la atención. El hecho de verse enfrentado a un público indiferente a su talento, logró menguar su actitud positiva y convertirlo en apenas la sombra del artista aclamado que fue en su momento de gloria. Mozart con trabajo podía subsistir y esto a su vez, afectó la salud de su madre Anna María, quién finalmente falleció el 3 de julio, dejando en él una gran pena, frustración y una mala relación con su propio padre (Deutsch, 1966).

Las desgracias en la vida de Mozart iban sumándose, y tal pareció que su destino le preparaba tragos amargos inclusive en su vida amorosa, pues cuando se hubo enamorado de Aloysia Weber, cuya familia le dio hospitalidad durante su viaje, Mozart le confesó su amor, pero esta le rechazó con la excusa de no querer contraer matrimonio con un músico fracasado que no le daría un buen futuro. Así pasó dos años enteros en Salzburgo, estático y sin esperanza de llegar a ser el músico aclamado que fue de infante, hasta que un día se le encargó desde Munich la composición de una ópera llamada *Idomeneo*, la cual se

considera suprema comparada con sus anteriores creaciones. Fue en 1781 durante su estancia en Viena, que Mozart se reencontró con los Weber y durante este viaje surgió un enamoramiento por Constance, la hermana de Aloysia (Deutsch, 1966).

Volviendo al ámbito laboral, debido a sus roces con el Arzobispo Leopoldo, resultado de su tendencia a ser violento cuando se le humillaba, se le dio la orden de abandonar Viena y permanecer en Salzburgo. Mozart, para no estar obligado a obedecer, entregó su carta de renuncia y así pudo residir en Viena el resto de su vida (Deutsch, 1966).

En Viena, Mozart terminó por ser el artista moderno del romanticismo y sus ideas y propuestas suponían una oposición a las costumbres del momento. Mozart comenzó a vivir de dar clases y componer. Para su fortuna, se le encargó crear una ópera para conmemorar la visita del duque que iba desde Viena a Rusia, dicha composición fue llamada *El rapto del serrallo* cuyo éxito alcanzó desde Austria hasta Alemania e incluso ciudades como Praga. Fue en ese momento de su vida que su situación tanto musical como sentimental empezó a mejorar, pues en 1782 contrajo matrimonio con Constance Weber (Deutsch, 1966).

Ambos fueron a vivir a un ostentoso piso en Viena donde tuvieron una vida llena de amor, alegría pero también de derroches, bailes, música y niños; esto último golpeaba fuertemente la salud de por sí frágil y quebradiza de Constance, que para aquellos tiempos ya había dado a luz a 7 hijos (de los cuales únicamente sobrevivieron dos), por ello se vio obligada a recibir tratamientos costosos para la economía familiar mientras que a Mozart por su parte a pesar de todo el caos en el que se había envuelto su vida, la inspiración nunca lo abandonó y siguió siendo un compositor muy productivo a pesar de tener una respuesta bastante negativa por parte del público Vienés, pues las nuevas creaciones del genio aunque magistrales e innovadoras, eran poco comprendidas y por lo tanto repudiadas.

Desde ese punto hasta el día de su muerte, Mozart comenzó a vivir la etapa más irónica y deplorable de su vida, pues ya no era el prodigio adorado por el público sino todo lo contrario, a sus presentaciones asistía cada vez menos gente, el número de encargos que recibía también había disminuido y eventualmente la familia tuvo que mudarse a casas más pequeñas pues ya no era nada fácil pagar el alquiler; todo esto a la vez que la salud de Constance empeoraba al grado de necesitar ser internada en un sanatorio, algo que claro, fue costoso pero tuvo que pagarse a pesar de las deudas y los problemas económicos que aquejaban al matrimonio (Deutsch, 1966).

Con Constance internada, era la primera vez que la pareja se separaba, por ello y por la condición de sus vidas, encarar todo al mismo tiempo no fue fácil, pero Mozart tenía que seguir sobreviviendo y por ello optó por impartir clases particulares. Una vez más, sus problemas no eran suficientes para eclipsar la capacidad productiva del genio y a este periodo se le atribuyen obras maestras en el ámbito de la sinfonía, de música de cámara y del concierto. Posteriormente Praga le encomendó la composición de la ópera *Don Giovanni* que se estrenó en 1787 y fue tan exitosa que le pidieron quedarse en el país, sin embargo, decidió no hacerlo. En 1790 se estrenó su ópera *Così fan tutte* y en 1791 *La flauta mágica* a cuyo estreno ya no asistió debido a problemas de salud. Ese mismo año Anton Leitgeb fue enviado por el conde Franz Von Walsegg para pedirle que compusiera un réquiem a su esposa recién fallecida. Dicho réquiem fue interpretado por Mozart como el último que compondría, pues él mismo se sabía delicado de salud y que probablemente no alcanzaría a terminar el encargo.

Fue un 5 de diciembre por la madrugada cuando Mozart fue declarado muerto, dejando varias leyendas que hasta la actualidad se siguen contando, como que la causa principal de su muerte hubiera sido un posible envenenamiento por parte de Salieri, hecho

que incluso éste mismo confirmó mucho tiempo después pero ya encontrándose en una condición de demencia, por lo que fue descartado.

El doctor Orlando Mejía opina al respecto en su artículo *La historia clínica de Wolfgang Amadeus Mozart* que un envenenamiento es muy poco probable y que Mozart, en sus últimos dos meses de vida presentó una hipertensión arterial sistemática severa que devino en una fiebre reumática que terminó en insuficiencia renal y un accidente cerebrovascular.

2.1 Sonata en mi menor para violín y piano, k 304

Como se menciona antes, después de que Mozart dejó su puesto en la corte de Salzburgo emprendió un viaje en busca de trabajo, viaje que lo llevó por Manheim, París y Munich. Durante este tiempo compuso seis sonatas para violín y piano dedicadas que fueron publicadas en París en 1778.

Se dice que ese año fue crucial para el desarrollo personal de Mozart, pues para entonces había sufrido diversas pérdidas; el constante rechazo por parte del público y de todo lugar donde buscaba trabajo, la traición de su amor Aloysia, la situación general no era muy buena, algo que se percibe en las poco alentadoras cartas que Ana María enviaba a Leopold Mozart.

Estoy sola en casa como siempre, con muchísimo frío. Un pequeño fuego cuesta 12 kreutzers, entonces sólo lo enciendo por la mañana, al levantarnos, y un poco por la tarde, pero durante todo el día tengo que soportar el frío apenas puedo sostener la pluma para escribir. [...] debemos mantener la esperanza en Dios y que Su voluntad sea que el elector nos mantenga aquí. Las cosas van con bastante lentitud (7 de diciembre de 1777)

Tanto Mozart como su madre entran en un estado de depresión y desdicha.

Es la única obra de Mozart que se encuentra en esa tonalidad y consta de dos movimientos con forma binaria (A, B) con un pequeño desarrollo de los temas principales a mitad de cada movimiento y retoman el tema en la parte B para finalizar.

Es uno de tantos trabajos que Mozart hizo para estos instrumentos como música de cámara, se aprecia una madurez musical que apenas comenzaba a experimentar con esos instrumentos juntos, pero todavía no tocaba ambos instrumentos al mismo nivel, se sabe que Mozart era más adepto al piano y a pesar de ser un virtuoso del violín, todavía no desarrollaba la destreza técnica necesaria para crear frases más complejas y con mayor protagonismo del violín.

En todo momento se tiene que buscar igualar la articulación del piano, empleando la mayor cantidad de arco de forma rápida y relajada, la velocidad del arco hace que las notas se proyecten más sin tener que alargar tanto las notas, otro aspecto fundamental que hay que cubrir es el de ejecutar las notas (sobre todo las que se buscan articular más) desde el punto de equilibrio del arco, de esta forma es más fácil controlar el rebote natural del arco sin perder la elegancia y delicadeza que caracteriza al estilo, así será más sencillo ejecutar un *spiccato* limpio y controlado.

Es una pieza que trabajada desde un enfoque pedagógico puede ser un buen primer paso para trabajar con la articulación y el fraseo delicado del violín clásico, que suele ser más difícil de asimilar y, sobre todo, de hacer sonar de forma correcta.

Estructura (forma sonata)		Compás	Tonalidad
(A) Exposición (1-84)	Tema 1	1-20	E menor
	Puente	21-28	E menor
	Transición	29-36	C-G/Gm
	Transición	37-44	G-Gm
	Tema II Exposición	45-59	G-am
	Tema II Transición	60-73	G-em
	Tema Conclusión	73-77	G
	Extensión cadencial	77-84	G-em
Desarrollo (B)	Motivo I	85-100	bm-em am
	Motivo II	100-104	am-em
	Puente	104-112	Em

Tempo di menuetto

Estructura (forma rondo)	Compás	Tonalidad
A	1-32	Em
B	33-68	G-am
Cadenza (puentes)	69	(V) de em
A'(periodo I piano)	70-89	Em
Coda	90-93	Em
C	(a) 94-110	Em
	(b) 111-119	F#-em-C#m-E-B
	(a) 120-128	Em
A''	129-148	em-am-dm-em
Coda	149-164	Em
Extensión cadencial	164-168	Em
	168-171	Em

(A') Reexposición (113-192)	Tema I	113-120	<u>em-bm-am-em</u>
	Puente	121-128	am-em-am-em
	Tema II	128-136	F-am-em
	Motivo 1 y 2 piano	137-144	Em
	Motivo 3 y 4 piano	145-159	em-am-em
	Motivo 1 y 2 piano	159-173	em-C-em-C-em
	Motivo 1 y 2 violín	173-185	am-em-am-em
	Extensión cadencial	185-192	Em
Coda	Conclusión	193-200	Em
		201-208	Em
		209	Em

CAPÍTULO 3. CHARLES-AUGUSTE DE BERIOT



Imagen 10. Charles-Auguste de Beriot

Fue un violinista Belga que nació en Lovaina el 20 de febrero de 1802, a la edad de ocho años él se mudó a Francia donde comenzó a recibir clases con el violinista Jean-Francois Tiby, discípulo de Giovanni Battista Viotti, quien más tarde se haría cargo de él tras la muerte prematura de sus padres cuando sólo tenía nueve años, edad en la que también su prominente talento comenzaría a permitirle presentarse en público ejecutando obras de gran nivel técnico, más tarde estudiaría violín bajo la tutela de Pierre Baillot y más tarde del mismo Giovanni Battista Viotti (Campbell, 1981).

Fue considerado precursor de la escuela franco-belga, que consiste en un estilo elegante equiparable al del clasicismo combinado con una ejecución virtuosa y controlada; también se distinguía por su afinación precisa y por tener un dominio absoluto sobre el arco, algo que caracterizaba fuertemente a Beriot. Tuvo presentaciones por Londres, Francia y por varios de los grandes centros musicales de Europa (Campbell, 1981).

El trabajo de Beriot llegó a ser tan importante que en 1826 fue nombrado violinista solista del Rey Prusiano William I (Randel, 1996). En el ámbito personal, Beriot estuvo

casado con la cantante de ópera María Malibran con quien tuvo un hijo, ella trágicamente fallecería al poco tiempo de casados debido a heridas causadas por una caída de un caballo.

Tras la muerte de María se le ofreció el puesto de profesor del conservatorio de Francia, pues había muerto Baillot, sin embargo, el músico lo rechazó. Él cesó sus conciertos por dos años hasta que en 1838 decidió viajar a Italia y Austria, en donde conoció a Marie Huber, quién fue su segunda pareja sentimental. En 1843 se estableció como jefe instructor del conservatorio de Bruselas donde sentó las bases de la escuela Franco-Belga, que consistía en la ingeniosa fusión entre la brillante y virtuosa técnica de Paganini y la elegancia del estilo de ejecución Parisiano.

Los aportes de Beriot son muchos, entre ellos el combinar los antiguos estilos melódicos con los de Niccolò Paganini. Se sostiene que Beriot también contribuyó en la pedagogía con materiales como *Methodes de violon* (1858), *Premier guide des violonistes* (1858) y *Ecole transcendante de violon* (1867), que fueron libros importantes en cuanto a la enseñanza musical. (Schwarz, 1980) Se retiró en 1852 debido a su deficiente vista y años más tarde sufrió una parálisis de brazo que terminó con su carrera (Lahee, 2005).

Su obra comprende un amplio repertorio pedagógico que en muchas escuelas se tiene como introductorio a piezas de carácter virtuoso y melódico de mayores proporciones como los grandes conciertos para violín y orquesta; así mismo, hay teóricos que piensan que Beriot empleó técnicas como armónicos y pizzicato de mano izquierda similar al que usaba Paganini (Schwarz, 1980).

3.1 Escenas de ballet op. 100

Dentro de las pequeñas obras para violín que se le atribuyen a Beriot aparte de sus conciertos y caprichos, se encuentran las escenas de ballet, una pequeña caracterización de las obras de ballet compuestas por diversos actos en los cuales se evocan distintos

contrastes de emociones mediante los diversos actos que, en esta pieza, vienen representados en los contrastes y cambios de carácter de la pieza.

Allegro vivace.

VIOLON.

mf e molto cantando *poco ritenuto*

Imagen 12. Allegro vivace

Inicia en la tonalidad de La menor y con una serie de acordes en plaqué con el violín solista y en unísono con la orquesta (o piano). Parece una entrada operística y muy dramática que anuncia el comienzo del primer acto, seguido una melodía con un par de cadencias que introducen a un adagio cantábile en compás ternario que se desarrolla en las tonalidades de La menor, Sol Mayor, Do mayor y mi menor, con algunas notas de paso, esa sección termina con una cadencia de 16 notas en un solo arco y en una sola cuerda.

Estos pasajes virtuosos se resuelven desde el arco, hay que tener un peso muy bien plantado sobre la cuerda y el arco debe estar lo más cercano posible al puente, de esa forma se tendrá el apoyo necesario de la mano derecha para que la izquierda cambie de posición de forma fluida y a su vez, la proyección del sonido sea más nítida, hay poner especial atención en las primeras 5 notas, pues hay un salto de posición muy amplio, de una 3ra, a una 6ta posición y se regresa a una 4ta posición, algo que requiere un contacto firme del arco sobre la cuerda y una mano izquierda muy relajada y fluida para hacer todos los cambios de posición.



Imagen 13. Fragmento de la introducción.

En la siguiente sección tenemos un cambio de tonalidad a la homónima mayor, en este caso La mayor, aparece un tema que se repetirá nuevamente casi al cierre de la pieza, así que se tomará con importancia una ejecución brillante por la tonalidad y la intención, que en este caso es un puente que finaliza con una cadencia para introducir el siguiente tema, un *Tempo di Bolero* que cuenta con dificultades técnicas virtuosas, como el uso de cortinas de fusas para conducir al tema principal, además de emplear un registro más agudo que requiere de un buen contacto del arco con las cuerdas.



Imagen 14. Tempo di bolero

En esta sección encontraremos dos temas principales, uno dramático y muy expresivo y uno más apacible y danzable, el dicho contacto del arco es muy importante en

toda esta sección para no cortar las frases tanto en las escalas rápidas como en el tema *grazioso*, también hay un golpe de arco muy particular marcado en grupetos de tres notas, este golpe de arco es el *ricochet* y se ejecuta en el punto de equilibrio del arco, por lo que es estrictamente necesario situarse en esa zona, la idea es hacer que el arco rebote en el primer ataque y mantener el rebote hasta concluir la frase, desde mi perspectiva esta arcada funciona mejor si se relaja un poco más el pulgar que sostiene el arco.

Esta sección concluye con la reexposición del otro tema, ahora en la tonalidad de La Mayor, se desarrolla con una estructura melódica similar a la primera vez que este tema aparece, una pequeña cadencia conduce a un solo de acordes ejecutados en forma de arpeggios con *ricochet*, se aplica el mismo principio de mantener vivo el rebote natural del arco en cada primer ataque y para eso Beriot escribió una pequeña melodía en el bajo de los acordes que hay que resaltar muy bien.

Imagen 15. Ricochet

La sección de acordes finaliza con un arpeggio de La mayor alcanzando un registro muy agudo mediante armónicos artificiales, estos se estudian con un apoyo muy presente del arco, teniendo una adecuada combinación entre peso y velocidad de arco, así como un punto de contacto muy cercano al puente y una mano izquierda relajada.

La siguiente sección es un vals elegante y virtuoso, es necesario un buen manejo del arco, la distribución adecuada del arco y un cambio de cuerdas bien controlado, da como resultado una escala con una buena proyección y dinámica, también la melodía debe destacarse con un vibrato expresivo en las notas que tienen acentos, asimismo los armónicos deben tener mucho apoyo del arco, plantando muy bien el peso de este y luego pasar el arco con velocidad ayudará a que el armónico resuene más. El uso total de la cinta del arco va a permitir una mayor estabilidad en pasajes con notas muy rápidas en una sola arcada, el contacto debe ser muy activo en estos pasajes, pero también debe adaptarse a las notas que se articulan más, son dobles cuerdas que, si bien se encuentran en un tiempo fuerte del compás, deben ejecutarse suave y con una articulación delicada y elegante, características de un baile elegante de salón.

Imagen 16. Violín

Seguido de eso tenemos una pequeña transición con unos pasos cromáticos en el violín para generar tensión armónica, por lo cual debe tener una dinámica de *crescendo* gradual y controlada, el punto de contacto del arco siempre debe permanecer cerca del puente, usé mi índice y pulgar para hacer un efecto de contrapeso en el arco y así proyectar más el *crescendo* desde el arco, todo ese pasaje resuelve a uno de los temas principales de la pieza, pero ahora en Mi mayor, después una cadencia que estudié con el mismo método que las otras que se encuentran en el *adagio cantabile* del principio, cuidando la distribución del

arco, así como el punto de contacto y tratando de pasar toda la cinta del arco sobre las cuerdas, también el cambio de cuerda controlado ayuda a que las escalas que vienen en este formato no se corten.

La pieza finaliza con un *allegro appassionato* cuyo tema es sincopado, en esta resolución también encontramos una serie de armónicos artificiales que resuelven a un *piú animato* con un tema que consta de una serie de acordes acentuados con una melodía en la cuerda de D y después en la cuerda de E, para los armónicos artificiales utilicé un arco ligero y rápido para que los armónicos no se presionen y se proyecten por encima del acompañamiento, relajar bien la mano izquierda también ayuda a que los dedos encuentren la afinación correcta, pero el trabajo de proyección y nitidez lo hace el arco, así mismo, es necesario mantener el arco en un buen punto de contacto, cerca del puente y tratando de no ladearlo tanto.

Imagen 17.

En la sección de los acordes se debe pensar en colocar el arco en un ángulo respectivo a la cuerda central del acorde y ejecutar el ataque con un poco más de peso, de esta forma es más fácil tocar las tres notas en un solo golpe de arco y hacer el acento que

está marcado en la partitura con un *forte*, también es necesario asegurarse de estar entre el punto de equilibrio del arco y el talón, ya que para este pasaje tan complicado para la mano derecha sirve de mucho estar en esa zona pues el arco es más fácil de controlar.

The image shows a musical score for violin, consisting of three staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with various ornaments and a dynamic marking of *f* (forte). Above the first staff, the instruction "Più animato." is written. Below the first staff, the instruction "sans sécheresse" is written. The second and third staves continue the piece with complex rhythmic patterns and dynamic markings, including *f* and *cresc.* (crescendo).

Imagen 18. Literatura violinística.

CAPÍTULO 4. Manuel M. Ponce



Imagen 19. Manuel María Ponce

Nació el 8 de diciembre de 1882 en la ciudad minera de Fresnillo, Zacatecas, sus padres Felipe de Jesús Ponce y María de Jesús Cuellar, eran originarios de Aguascalientes, a donde retornaron cuando Manuel, quién era el menor de 12 hermanos, tenía apenas unos meses de edad. Ya eran una familia adepta a la música cuando Ponce nació, lo que influyó fuertemente en el destino de cuatro de sus hijos, entre ellos Manuel María Ponce, quien demostró una gran facilidad musical desde su niñez. Comenzó sus estudios musicales con sus hermanas Josefina y María del Refugio Ponce, esta última una reconocida pianista, docente, compositora y redactora del texto *Estudio pianístico Beethoven*.

Manuel ya interpretaba melodías de considerable dificultad a la temprana edad de seis años, con la guía de solfeo del maestro Hilarión Eslava, a los 9 años compuso su primera obra pianística y a los diez, sus padres lo situaron como pupilo del licenciado Cipriano Ávila, abogado y maestro de piano. Fue parte del coro infantil del templo San Diego de Aguascalientes, tiempo después ahí mismo fue ayudante y titular de órgano desde 1898.

En 1900 viajó a la Ciudad de México a profesionalizar sus estudios bajo la tutela de los maestros Vicente Mañas, Eduardo Gabrieli y Paulo Bengardi, seguidamente ingresó al conservatorio nacional en el año 1901, donde permaneció hasta 1903. Un año más tarde, viajó a Italia para tomar cursos superiores en la escuela de música de Bolonia con Enrico Bossi y Luigi Torchi. En 1906 viajó a Alemania donde permaneció hasta 1908 para perfeccionar su técnica de piano con el maestro Martin Krause, quien era pedagogo en el conservatorio Stern, director de la Liszt Verein en Leipzig y antiguo discípulo del mundialmente reconocido Franz Liszt, finalmente regresó a México para dedicarse a la enseñanza, a la composición y a dar conciertos, así también estrenando sus propias obras, como su *concierto para piano y orquesta*, acompañado de la orquesta sinfónica de México, dirigida por el violinista Julián Carrillo, en 1912.

En 1914 se estrena su *álbum de canciones mexicanas*, basado en piezas populares que fue recopilando. Siendo *Estrellita* la más famosa de ellas, una serenata compuesta por él mismo en 1912 y cuya popularidad persiste hasta nuestros días.

En 1915 debido a los conflictos de la época viajó a La Habana, Cuba, en compañía del poeta Luis G. Urbina, donde permaneció hasta 1917 como catedrático de piano y crítico musical de *El Heraldo de Cuba* y *La reforma social*. Así mismo, mostró mucho interés por la música cubana, de esa época data su sonata para violonchelo y piano, en donde muestra mucha influencia de la música popular cubana, y por supuesto la *Suite Cubana* para piano.

Regresó a México en 1917 para ser nombrado director de la orquesta sinfónica nacional, con la cual trabajó por 2 años y en 1921 compuso un ambicioso tríptico orquestal titulado Chapultepec. Tiempo después, a los 43 años de edad viajó a Francia para estudiar en la escuela normal de música de París bajo la tutela de Paul Dukas, en este tiempo también entabló una amistad con el guitarrista español Andrés Segovia, quien fue gran

influencia para cambiar su lenguaje musical y con ello, dejar un poco de lado el estilo nacionalista.

Terminó la licenciatura en composición en 1932 a los 50 años de edad y volvió a México siendo otro en materia de ideas musicales y por supuesto, el nuevo lenguaje que había desarrollado, además eventualmente fue nombrado director del conservatorio nacional de música y titular de la cátedra de piano en el conservatorio y en la escuela nacional de música. En 1934 fue designado como inspector de la sección de música del INBA y consejero de la orquesta sinfónica de México, fue miembro del seminario de educación pública y fundador del seminario de cultura de cultura mexicana.

Ponce compuso para diversos instrumentos ya que durante sus viajes interactuó con otros músicos, tuvo especial interés y fascinación por la guitarra, para la que compuso una serie de piezas dedicadas a su amigo Segovia, tales como las *variaciones sobre la Folia de España*, unas sonatas y *el concierto del sur para guitarra y orquesta*, cual fue estrenado por el mismo Andrés Segovia en octubre de 1942.

En 1943 compuso un concierto para violín y orquesta estrenado ese mismo año por el violinista Henryk Szeryng y la orquesta sinfónica de México bajo la dirección de Carlos Chávez y tiempo después, en 1947 le fue otorgado el premio nacional de ciencias y artes de manos del presidente Miguel Alemán, convirtiéndose en el primer músico en recibir tal distinción.

El 24 de abril de 1948 falleció en la ciudad de México y el 4 de octubre de 1952 sus restos fueron trasladados a la actual rotonda de personas ilustres en el panteón de dolores de la ciudad de México. En la actualidad, Ponce es tenido como uno de los compositores Mexicanos más importantes de todos los tiempos, su obra está conformada por una amplia variedad de estilos y un lenguaje musical que siempre se mantuvo en constante evolución

debido a sus viajes y sobre todo, a los músicos que conoció a lo largo de su carrera, quienes sirvieron de influencia para que incluso saliera de su estilo nacionalista con el cual inició y que lo llevó a ser considerado como el padre del nacionalismo musical mexicano, también es uno de los pocos compositores mexicanos que experimentaron con el movimiento artístico impresionista. Simplemente de los músicos más prolíficos de México, incluso fue llamado el padre del nacionalismo mexicano.

4.1 Estrellita

Esta obra nunca se registró bajo el nombre de su compositor por negligencia y omisión de sus disqueras y del mismo Ponce, por eso hoy día es considerada erróneamente como una obra de dominio público, se dice que fue la pieza que le otorgó fama internacional.

Es una pequeña serenata compuesta en un formato similar a los famosos *lieds* alemanes (piezas líricas breves en donde la letra suele ser un poema interpretado por una voz solista con acompañamiento de piano) con un lenguaje musical parecido al de Schubert, y ha sido interpretada por grandes músicos de diferentes partes del mundo, como Plácido Domingo, la estadounidense Beverly Sills, los jazzistas Charlie Parker, Lloyd Ellis y Benny Goodman, o el célebre violinista Jascha Heifetz, así como otros conocidos cantantes.

Es una canción lenta y tranquila, pero no por eso fácil de ejecutar en el violín, la dificultad técnica más notable en primera instancia, es la afinación, ya que el registro que comprende la melodía es muy amplio, llegando a extenderse hasta unas 5 octavas, además los saltos de posición también llegan a ser muy grandes, a veces hasta pasar de una segunda hasta a una sexta posición, lo que complica un poco más la afinación. Para abordar esta dificultad, es menester apoyarse de una característica clave en la música lírica romántica, utilizando (sin abusar) *glissandos* suaves para acomodarse cómodamente a la afinación.

El arco también es un factor clave para dicha ejecución, pues el contacto en estos casos debe permanecer firme (sin llegar a presionar) mientras que la mano izquierda se relaja y se coordina con el arco para hacer un cambio de posición más ergonómico y adecuado.

En los registros más agudos, es necesario que el arco se sitúe muy y cerca del puente y que toda la cinta esté en contacto con la cuerda, cuidando estas dos condiciones la proyección de las notas agudas llega a ser mayor sin que la cuerda se presione de más y el sonido se rompa, así mismo con los pasajes de dobles cuerdas que el violinista Jascha Heifetz introdujo en su arreglo.

La tonalidad original de la pieza es F# Mayor, pero hay transcripciones para el violín que descienden un semitono a la tonalidad original para tocarla en una tonalidad más común y simple como lo puede ser Fa Mayor.

CONCLUSIÓN

El análisis general de los distintos estilos que tuve que estudiar para este recital me lleva a la conclusión de que es de suma importancia explorar los diferentes matices y colores que el arco ofrece mediante su amplia gama de posibilidades técnicas para ejecutar los diversos golpes de arco y articulaciones que caracterizan a cada estilo.

En muchos casos también la mano izquierda toma un papel muy importante, como en los trinos del periodo clásico o en el vibrato enérgico y expresivo del periodo romántico, pero todo tiene una génesis, e incluso en estos casos, el arco tiene gran injerencia, sin el apoyo firme y el punto de contacto adecuado, no sería posible proyectar con claridad los ornamentos mencionados.

El aprendizaje del violín es un camino largo y difícil, en mi caso, el reto más grande fue y seguirá siendo el de percibir el arco como una extensión de mi cuerpo, así como desarrollar la versatilidad que caracteriza a muchos de los grandes violinistas de la actualidad, pues no solo se trata de simples ajustes que se hacen en la mano o el brazo sino también de volverse más perspicaces en todo aspecto del estilo y la época de origen de las obras a ejecutar.

Considero que es un trabajo de toda la vida y que tener mayor conciencia y disciplina en el trabajo del arco puede incluso ser de mucha ayuda para resolver problemas técnicos de la mano izquierda, desde mi punto de vista vale mucho la pena focalizar totalmente la atención únicamente en el arco, en mi experiencia me ha sido de mucha utilidad a lo largo de toda esta larga y emocionante travesía.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Anónimo. (s.f.). *Capítulo I Partita II en D menor para violín solo (hacia 1720)*.

Recuperado el 16 de agosto del 2019, de

http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lmu/romero_p_a/capitulo1.pdf

Bernal, J. C. (2015). *Parámetros estilísticos para la interpretación de la chacona de la partita No. 2 en re menor para violín solo de Johan Sebastian Bach BWN 1004 con comparación de tres interpretaciones destacadas del siglo XX y XXI* (Énfasis de interpretación). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.

Dago. (2017). *Bach: Partita violín solo No 2- Chacona* [Mensaje en un blog]. La belleza de escuchar. Recuperado el 10 de agosto del 2019, de

[https://labeledezadeescuchar.blogspot.com/2017/07/bach-partita-violin-solo-no-2-](https://labeledezadeescuchar.blogspot.com/2017/07/bach-partita-violin-solo-no-2-chacona.html)

[chacona.html](https://labeledezadeescuchar.blogspot.com/2017/07/bach-partita-violin-solo-no-2-chacona.html)

Deutsch, O. E. (1965). *Mozart: A documentary biography*. California: Stanford University Press. Recuperado el 17 de septiembre del 2019, de

<https://books.google.com.mx/books?id=e8AtwaddUW4C&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>

Forkel, J. N. (1953). *Juan Sebastian Bach*. México: Fondo de Cultura Económica.

Hammil, N. (1996). *The other eight violin concertos of Charles-Auguste Bériot*. SAGE journals. Recuperado el 9 de octubre del 2019, de

[https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/000313139604600214?journalCode=staa&fb](https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/000313139604600214?journalCode=staa&fbclid=IwAR3uENrt-vrs-UvkMCm6jPj9It8lGgBgHT8luytDfnhqNqMZy-z4msGGpo&)

Lahee, H. (2005). *The Project Gutenberg* [Mensaje en un blog]. Famous Violinists of Today and Yesterday. Recuperado el 20 de septiembre del 2019, de

<http://www.gutenberg.org/files/14884/14884-h/14884-h.htm>

Mackintosh, L. P. (2007). *A study of Chales-Auguste de Beriot and his contributions to the violín*. Lynchburg College, Virginia.

Mctague, C. (s.f.). *The allemanda of bach's second solo violin partita*. Recuperado el 10 de agosto del 2019, de <http://www.mctague.org/carl/writing/partita/paper.pdf>

Nagy, J. (2014). Diferentes escuelas en la historia del violín II. *Feandalucia.ccoo*, núm. 27. Recuperado el 4 de octubre del 2019, de

https://www.feandalucia.ccoo.es/andalucia/docu/p5sd11039.pdf?fbclid=IwAR3_ynDGdIFKiU6X8fvRcxhiLucpXjdhKbG0ay6a09bPgpUMl6Gkx9MWlu4

Penagos, M. A. (2012). Mozart y el síndrome de Tourette: una breve biografía médica.

Scielo.org, núm. 6. Recuperado el 21 de agosto del 2019, de

http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0026-17422012000600008%20...%20Tourette

s.n. (2019). Manuel M. Ponce entre los primeros compositores mexicanos que incorporó la tradición popular a su obra. *INBAL*, (No.1921), pág.1-pág.3.

<https://inba.gob.mx/prensa/13504/manuel-m-ponce-entre-los-primeros-compositores-mexicanos-que-incorporo-la-tradicion-popular-a-su-obra->

Yesid, L. C. (2012). *Análisis de la suite BWV 996 de Johan Sebastian Bach* (Tesina).

Pontificia Universidad Javeriana, Colombia.